



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

XIV. Un romàntic en un món modern

14.1. La voluntat d'expressar en un context convuls

Vist amb perspectiva, resulta evident que l'obra d'Homs reflecteix una tensió entre dos pols divergents que es van manifestar de manera alternativa durant diversos períodes de la seva vida. Si durant els primers anys de l'adopció del mètode dodecatònic el compositor insistia, sobretot, en aspectes tècnics i en la necessitat de posar límits a la imaginació, a partir de la mort de Pietat Fornesa aflora definitivament una pulsio expressiva que havia restat relegada a un paper secundari des de la segona meitat dels anys quaranta. Aquesta voluntat es va traduir posteriorment en una imperiosa necessitat de llibertat que pugnava per expressar realitats inexpressables amb el llenguatge⁴⁶².

Aquest moviment cap a l'emocionalitat es va produir, però, en un moment en què les avantguardes lluitaven per treure's definitivament de sobre el pes d'una tradició romàntica que havia abusat del concepte d'expressivitat fins al límit de confondre'l amb el de semanticitat. Homs quedava així desplaçat a una terra de ningú: escrivia música moderna si el comparaven amb Manén o Joaquín Rodrigo però era un retrògrad si el confrontaven amb els seguidors de les avantguardes, que en aquells anys significaven una punta de llança a Europa i als Estats Units⁴⁶³.

⁴⁶² En aquest sentit, no deixa de cridar l'atenció la proximitat d'algunes afirmacions del nostre compositor amb alguns textos d'autors romàntics en els quals semblen, ocasionalment, estar inspirades:

"[...] lo que realmente cuenta es el resultado sonoro, lo que no puede expresarse con palabras, el mágico poder de la música para penetrar y desvelar sugerencias en el espíritu y la sensibilidad del oyente." Homs, J., (1906-2003), comentaris autocrítics, a Homs, P., *Joaquim Homs. Trayectoria...*, p. 249.

"Mas, ¿por qué intento yo, necio, disolver las palabras en sonidos? Nunca es como yo lo siento. Venid vosotros, sonidos, acercaos, y salvadme de este doloroso esfuerzo terrestre hacia las palabras." Wackenroder W.H., (1773-1798), *La particularidad y profunda esencia de la música*. Citat a Fubini, E., *El Romanticismo: entre música y filosofía*. Publicacions de la Universitat de València, 2007, p. 34.

⁴⁶³ De fet, com fa notar Tatarkiewicz, l'origen d'una definició d'art que en contemplés com a tret distintiu l'expressió i considerés les intencions de l'artista, és d'origen recent; i disposem de

Als anys cinquanta, però, l'ambient cultural del país no afavoria una discussió estètica matisada i el nostre autor va fer de la militància dodecatònica la seva bandera⁴⁶⁴. El to d'una ressenya publicada el 1957 al *Diario de Barcelona*, informa per si mateix sobre el nivell de comprensió (potser hauríem de dir d'incomprensió) que un compositor podia esperar del públic en aquells moments a Espanya:

“A metro y medio de la apacible y provinciana plaza de Federico Soler habita nuestro más moderno y explosivo compositor, el maestro Joaquín Homs [...] Como suele ocurrir en cuantos hacen la revolución artística, el maestro Homs presenta una tranquila y dulce apariencia [...] Pero la procesión va por dentro [...] La música de nuestro compositor-ingeniero asusta por su economía sonora, por su tendencia lineal, tan alejadas del romanticismo que invita a los oyentes a dormir beatíficamente.”⁴⁶⁵

Quan va aparèixer aquesta ressenya, feia quatre anys que, després d'haver meditat llargament sobre els avantatges i inconvenients que li podia aportar, Homs havia adoptat el mètode. El compositor es trobava en aquell moment escrivint les obres més abstractes de la seva producció. Eren també, recordem-ho, els anys en què Esplà utilitzava el seu poder per aïllar els compositors que, com ell i Gerhard, es deixaven seduir pel que ell considerava un “esperanto musical bastant còmode”.

Potser el fet de moure's en un entorn tan poc receptiu explica que donés respostes d'una inusual contundència quan l'entrevistador posava a prova la

poques evidències que una definició d'aquest tipus existís abans del segle XIX. Vegeu Tatarkiewicz, W., *Historia de seis ideas*, Madrid: Tecnos/Alianza, 2002, p. 56. Tot i això, com remarca Grimalt, el desig de comunicar –un tret de modernitat que no es troba ni en la música antiga ni en la funcional–, es va perdre provisionalment en les avantguardes dels anys 1950. Vegeu, Grimalt, J., *Música i sentits. Introducció a la significació musical*, Barcelona: Dux, 2014, p. 58.

⁴⁶⁴ Eren un anys difícils. L'agost de 1955, al final d'una conferència a la Universitat Internacional Menéndez Pelayo, un defensor del “realismo español” li argumentava a Tàpies que era molt més interessant pintar en aquells moments la Capra hispànica que no pas fer pintura abstracta. Vegeu Tàpies, A., *Memòria personal. Fragments per a una autobiografia*, Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 2010, p. 310.

⁴⁶⁵ Sempronio, “Mtro. Homs, Ing”, *Diario de Barcelona*, 21 de març de 1957 p. 4, a Homs, P., *Joaquim Homs. Trayectoria...*, pp. 81-82.

seva paciència amb algunes observacions: “La aparente dificultad derivada de la penuria de elementos crea estímulos, motiva oportunidades para la inspiración como no tienen idea quienes siguen aferrados al contrapunto clásico.”⁴⁶⁶ I quan li van recordar que alguns músics eminents estaven abandonant el sistema de dotze notes va clamar (sempre segons la ressenya): “Peor para los tráfugas.”⁴⁶⁷

Arribats a l'any 1961, durant una conferència, Homs fa un extens repàs de la seva trajectòria, la seva relació amb Gerhard i la composició dedicant diversos paràgrafs a qüestions de llenguatge, lògica i estructura. Tanmateix, l'única referència a l'expressivitat la trobem quan parla de la música de Webern⁴⁶⁸. Un símptoma de canvi es percep, però, uns anys més tard, en una entrevista concedida el 1965 a Montsalvatge quan, després d'argumentar llargament sobre els avantatges constructius del mètode, afegia un comentari que anava mes enllà de qüestions metodològiques:

“[...] pero considero que la unidad y el sentido de una obra no dependen esencialmente del uso de dicha técnica u otra cualquiera, sino de condiciones mucho más sutiles y profundas que están totalmente al margen y por encima de un procedimiento determinado.”⁴⁶⁹

Aquestes declaracions no significaven una reordenació absoluta de les seves prioritats –les seves reflexions tècniques i constructives seguirien presents encara durant anys– però sí que indiquen que en un moment donat sembla adonar-se que, un cop dominat el mètode, ha de definir amb claredat un objectiu principal. Així, en un article sobre composició publicat el mateix any, afirmava

⁴⁶⁶ *Ibíd.*, p. 83.

⁴⁶⁷ *Ibíd.*

⁴⁶⁸ Vegeu, Homs, J., “Notas biográficas y características de mi evolución musical”, conferencia pronunciada el gener de 1961 a la seu de les Joventuts Musicals Espanyoles a Barcelona. *Ibíd.*, pp. 23-34.

⁴⁶⁹ Vegeu, Montsalvatge, X., “Los estrenos del Festival comentados por los compositores. Joaquín Homs”, *La Vanguardia*, 1 d'octubre de 1965, p. 27. *Ibíd.*, p. 86.

que “no hay duda de que el compositor no solo se siente impelido a la creación musical por vocación, sino también por un afán de comunicación”⁴⁷⁰.

A partir dels anys setanta, el retrobament amb el concepte melòdic coincideix amb una evident relaxació del discurs teòric del compositor, i les complexes argumentacions sobre forma i estructuració van deixant pas progressivament a expressions molt més planeres. És, però, a partir de la dècada dels vuitanta quan l'especulació teòrica deixa de formar part de la seva aproximació al fet compositiu i passa a expressar-se definitivament en un llenguatge més emocional i abstracte. Així, en una entrevista publicada l'abril de 1980 a *La Calle*, podem llegir el següent:

“el objetivo principal del compositor es el de tratar de expresar con el máximo poder comunicativo sus vivencias e invenciones sonoras con los medios disponibles en las circunstancias en que se haya desarrollado su actividad creativa.”⁴⁷¹

I l'any 1982 sintetitzava en molt poques paraules els processos compositius que estem analitzant al llarg d'aquesta tesi:

“Per mi el que domina és l'expressió. Quan escric el primer compàs, hi ha alguna cosa que em crida a continuar. Per mi és clar que l'important és expressar vivències i emocions i fer-les com més comunicables millor, que és la veritable raó de ser. Quan començo, no pararia. Tot va derivant d'unes idees inicials.”⁴⁷²

Més enllà del concepte d'expressivitat, la proximitat del compositor amb el pensament romàntic es va manifestar igualment en les seves apreciacions analítiques. Ja hem vist en el primer capítol que Homs observava similituds entre les arts i les ciències, fet que el portava a comparar la morfologia rítmica de la música de Webern amb l'estructura de la matèria:

⁴⁷⁰ Homs, J., “Reflexiones sobre la evolución de la música contemporánea”, Ponència presentada a la V Semana de la Nueva Música. Camarote Granados., Barcelona, 21-27 de febrer de 1975, a Homs, P., *Joaquim Homs. Trayectoria...*, p. 173.

⁴⁷¹ Barce, J., “Joaquín Homs, lección de música” *La Calle*, núm. 108, 15-21 d'abril de 1980, pp. 50-51. *Ibid.*, pp. 91-94.

⁴⁷² Comellas, J., “Joaquim Homs: seixanta anys d'avantguarda musical”, *Avui*, 10 de desembre de 1981, p. 11.

XIV. Un romàntic en un món modern

“Es interesante observar que también aparecen los vacíos a medida que el hombre profundiza en el estudio del mundo y de la materia. Desde este punto de vista, puede, por consiguiente, decirse que la música de Webern refleja en el plano musical evidentes correspondencias con la moderna evolución de las ciencias físicas y biológicas.”⁴⁷³

Aquesta concepció de l'art com un producte sotmès a les lleis universals, a part d'entroncar amb el pensament de Webern (i Goethe), mostra evidents paral·lelismes amb la coneguda analogia establerta entre música i natura a principis del segle XIX per Arthur Schopenhauer vinculant ambdues realitats⁴⁷⁴. Recordem que la invocació d'unes lleis naturals era una idea implícita en els propis gens del dodecatonisme i que el mètode de Schönberg neix de la voluntat de continuïtat amb la tradició romàntica. Aquesta voluntat de continuïtat el va convertir en una eina que, entroncant amb el classicisme a través del romanticisme, havia de donar lloc a l'expressionisme en un intent de portar l'expressivitat romàntica fins a l'extrem. Aquesta circumstància va tornar a posar sobre la taula el debat sobre la negació de la capacitat expressiva de la música que Eduard Hanslick havia iniciat el 1854 amb la publicació del llibre *Sobre la bellesa musical (Von Musikalisch-Schönen)*⁴⁷⁵.

Contràriament al plantejament desacomplexadament expressiu d'Homs –qui estava alineat amb els postulats estètics generals de la segona escola de Viena–,

⁴⁷³ Homs, J., *Noticia y valoración de la música actual*. Tres Conferències pronunciades a la seu del Centro de Influencia Católica Femenina els dies 9, 11 i 13 de desembre de 1963, a Homs, P., *Joaquim Homs. Trayectoria...*, p. 151.

⁴⁷⁴ “Podemos considerar la naturaleza y la música como dos expresiones distintas de una misma cosa que es el lazo de unión entre ambas y cuyo conocimiento es imprescindible para entender dicha analogía. La música es, pues, en cuanto expresión del mundo, un lenguaje dotado del grado sumo de universalidad que respecto a la generalidad del concepto se conduce como este en las cosas particulares [...] la música nunca expresa el fenómeno, sino la esencia interior, el *en sí* de todo fenómeno, es decir, la voluntad.” Schopenhauer, A., *El mundo como voluntad y representación*. Buenos Aires: Aguilar, 1960, p. 255.

⁴⁷⁵ Les tesis d'aquest autor, qui reaccionava contra l'idealisme romàntic i l'associació entre música i sentiments van acabar suposant, potser amb caràcter de compensació, una negació absoluta de qualsevol atribut comunicatiu al fet musical. Vegeu Hanslick, E, "La representació dels sentiments no és el contingut de la música", *Sobre la bellesa musical*, Girona: Accent Editorial, 2010, pp. 45-72. Per a una crítica als diferents aspectes del llegat de Hanslick, vegeu també: "On Hanslick's Inconsistency" i "Experiencing the Musical Emotions", inclosos tots dos a Kivy, P., *New Essays on Musical Understanding*, New York: Oxford University Press, 2001, pp. 39-43 i 92-118.

el que significava un autèntic acte de rebel·lia històrica i una protesta contra la continuïtat amb la tradició, era, com remarca Krenek, el neoclassicisme⁴⁷⁶. Potser sota aquest punt de vista hem d'entendre que un dels grans referents d'Homs, Stravinsky, hagués arribat a negar molt més que el caràcter semàntic de la música: “considero la música, por su esencia, impotente para expresar cualquier cosa: un sentimiento, una actitud, un estado psicológico, un fenómeno de la naturaleza, etc. La expresión no ha sido nunca la propiedad inmanente de la música.”⁴⁷⁷ El mateix compositor rus va matisar anys més tard aquestes paraules afirmant que “l'obra acabada s'escampa, dons, per comunicar-se i retorna finalment vers el seu principi. Aleshores es tancant el cicle. I és així que la música actua com un element de comunió amb el pròxim –i amb l'Ésser”⁴⁷⁸.

Tot i que, en justícia, no s'hi observa contradicció ja que a la primera frase diu que la música “no pot expressar res” i la segona diu que “comunica” (que no es exactament el mateix), aquesta darrera afirmació de Stravinsky acaba posant en evidència el que fins i tot els formalistes més aferrissats accepten: que un art inexpressiu és inconcebible i paradoxal per naturalesa i que, per tant, la discussió tenia molt més a veure amb allò contra el que es reaccionava (els extravagants excessos romàntics en relació a una pretesa capacitat semàntica de la música) que no pas amb allò que s'estava defensant.

Com remarca Susanne Langer, no resulta difícil adonar-se que la situació impossible en què s'acaben situant el formalistes radicals es deu al fet de confondre expressivitat i semanticitat⁴⁷⁹. El cert, però, és que Homs arriba a

⁴⁷⁶ Vegeu 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>

⁴⁷⁷ Stravinsky, I., *Crónicas de mi vida*, Barcelona: Nuevo Arte Thor, 1985, p. 65.

⁴⁷⁸ Stravinsky, I., *Poètica musical*, Girona: Accent Editorial, 2008.

⁴⁷⁹ De fet, com veurem en les properes pàgines, Langer ve a defensar que va ser en base a aquesta confusió que es va acabar negant l'expressivitat del fet musical, només per negar-ne la semanticitat. Vegeu Langer, S., “On Significance in Music”, *Philosophy in a new Key. A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art*, Cambridge: Harvard University Press, 1942, pp. 204-245. Altres autors com Leonard B. Meyer o Enrico Fubini realitzen aportacions en aquesta mateixa direcció. Vegeu, Fubini, E., “Forma cerrada y forma abierta. Hanslick y Wagner”, *El Romanticismo: entre música y filosofía*. Publicacions de la Universitat de València, 2007, pp. 117-126; Fubini, E., “Significado y estructura de la música”, *Música y lenguaje en la estética*

posar a prova la nostra capacitat de visualització en no poques ocasions quan afirma que “els artistes pretenen reflectir o expressar les impressions i emocions que ens causa la contemplació de la naturalesa i les nostres reaccions sobre les relacions humanes i les múltiples interrogacions que ens planteja la vida”⁴⁸⁰. O, per posar un cas més concret, quan referint-se al *Díptic per a orquestra* (1973) afirma que les dues parts que formen l’obra “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”⁴⁸¹.

Fins i tot els defensors més aferrissats de l’expressivitat de la música, hauran de concedir que aquestes indicacions no poden resultar més críptiques per a l’oient que assisteix a un concert i escolta el *Díptic* per primera vegada. ¿Com pot aquest oient identificar en els cromatismes, en les harmonies o en els perfils de les línies melòdiques, una percepció del pas del temps des del fons de la seva vida íntima? A què es refereix Homs? ¿La idea que es feia Homs en compondre, té alguna oportunitat d’arribar fins a l’oient o a compleix una pura funció de matriu emocional que el compositor usa en el procés creatiu?

El comentari d’Homs resultaria molt menys xocant si hagués estat formulat un segle abans, però a la segona meitat dels segle XX, cercar l’expressivitat en els termes en què ell ho plantejava era una opció i no l’obligació derivada d’una llei immanent al seu art com ho hagués estat a principis del segle anterior. La seva actitud no responia, tanmateix, a una posició de partida, sinó que va anar aflorant progressivament en un context i uns anys en què les avantguardes postwebernianes cercaven una nova aproximació que, sintetitzant tota

contemporánea, Madrid: Alianza, 2006, p.75-86 i també Meyer, L. B., “El romanticismo: la ideología de los igualitarios elitistas”, *El estilo en la música. Teoría musical, historia e ideología*, Madrid: Pirámide, 2000, pp. 253-332.

⁴⁸⁰ Paraules pronunciades pel compositor el 3 de maig de 1989 en el discurs d’ingrés a l’Acadèmia de les Belles Arts de Sant Jordi. Vegeu, Homs, J.. *Reflexions sobre la creativitat*, Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, XV, 2001, p. 385.

⁴⁸¹ Notes al programa de mà del concert núm. 539 de l’Orquestra Ciutat de Barcelona, celebrat el 7 d’abril de 1979 al Palau de la Música Catalana.

l'experiència acumulada durant segles, superés la dicotomia entre la música com a llenguatge expressiu o com a simple ordre formal⁴⁸².

Com remarca Langer, el quid del problema consisteix a assumir que alguna cosa que no pot ser anomenada pot ser, tanmateix, coneguda o aprehesa: "it seems peculiarly hard for our literal minds to grasp the idea that anything can be *known* which cannot be *named*."⁴⁸³ Aquesta perspectiva implica, però, acceptar que la supremacia que hem assignat al llenguatge com a sistema absolut de simbolització i comunicació està mal fonamentada, ja que la semanticitat acota de tal manera el missatge que acaba esdevenint un límit en si mateixa per a la comunicació de certs conceptes.

Amb un llenguatge molt més literari, un dels grans referents d'Homs, Valéry, havia arribat a la mateixa conclusió i es planyia del desavantatge que suposava la semanticitat del llenguatge comú respecte a la indeterminació de la música:

“¡Afortunado el músico! La evolución de su arte le ha proporcionado una posición sumamente privilegiada. Sus medios están bien definidos, la materia de su composición está completamente elaborada ante él.” Tots els avantatges que la manipulació del so proporcionen al músic desapareixen, però, quan el poeta havia d'usar el llenguatge comú per expressar una idea artística: “¡En qué estado desfavorable o desordenado encuentra las cosas el poeta! Tiene ante sí ese lenguaje ordinario, ese conjunto de medios tan burdos que todo conocimiento que se precisa lo rechaza para crearse sus instrumentos de pensamiento [...] Nada menos adecuado a los propósitos del artista que ese desorden esencial del que debe extraer a cada instante los elementos del orden que desea producir.”⁴⁸⁴

⁴⁸² Sense anar més lluny, a Catalunya trobem un coetani del nostre autor, Mestres Quadreny, qui proposava la següent aproximació al fet compositiu, clarament deutora dels supòsits constructius serialistes: “La manera tradicional de compondre la música és com la d'un literat que escriu frase darrera frase, en canvi la meua s'assembla més a la d'un urbanista. Distribueixo els espais sonors i en defineixo les característiques. Després ve la realització d'una manera automàtica, mitjançant els recursos de la matemàtica estadística.” Febrés, X., *Diàlegs a Barcelona*, Joan Guinjoan, J. M. Mestres Quadreny. Ed: Ajuntament de Barcelona, 1988, p. 56.

⁴⁸³ Langer, S., *Philosophy in a new Key. A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art*, Cambridge: Harvard University Press, 1942, p. 232.

⁴⁸⁴ Valéry, P., *Teoría poética y estética*, Boadilla del Monte: La balsa de la Medusa, 2009, pp. 141 i 144.

Com Valéry, Langer interpreta que és precisament la falta de semanticitat, allò que confereix al símbol musical un especial poder comunicatiu:

”what is here criticised as a weakness, is really the strength of musical expressiveness: *that music articulates forms that language cannot set forth* [...] To render ‘the most ordinary feelings, such as love, loyalty or anger, unambiguously and distinctly’ would be merely to duplicate what verbal appellations do well enough.”⁴⁸⁵

Un punt central d’aquesta línia de pensament, en la qual coincideixen Langer i Valéry, és que la dificultat per traduir una idea a llenguatge conceptual no implica necessàriament que el creador no hagi dipositat en la seva obra un contingut emocional de caràcter fins i tot molt més complex que el que el llenguatge convencional pot articular⁴⁸⁶. Probablement per això ens és menys difícil identificar-nos amb una evocació poc definida de Pietat Fornesa a *Presències* –o un emocionat comiat a Joan Prats a l’*Impromptu per a onze*– que reconèixer “la percepció del pas del temps a través de la contemplació de la naturalesa i des de la nostra vida íntima” en el *Díptic per a orquestra*. Les dues primeres evocacions – a Pietat Fornesa i a Joan Prats– contenen una gran densitat de sentiments associats que poden ser desplegats pel receptor a partir de la seva pròpia experiència mentre que, en el darrer cas, la pròpia concreció de la intenció per part de l’artista limita les possibilitats del receptor de referir-se a un univers d’experiències pròpies que siguin comunes amb les del compositor. Això no implica, tanmateix, que Homs no pogués, honestament, intentar reflectir el sentit de l’impuls emocional que va sentir en compondre l’obra. Ara bé, que el receptor identifiqui o no les causes que van generar aquest impuls resulta, fins a cert punt, irrellevant. De fet, sorprenentment, Valéry desvincula fins al punt de fer incompatibles la idea que de l’obra es fan l’autor i el receptor: “la acción del

⁴⁸⁵ Langer, S., *Philosophy in a new Key. A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art*, Cambridge: Harvard University Press, 1942, p. 233.

⁴⁸⁶ Sobre aquesta qüestió Adorno afirma categòricament el que l’experiència sembla demostrar: “la música comparte con todas las artes el carácter enigmático, el decir algo que se entiende y, sin embargo, no se entiende. Ningún arte permite que se fije con clavos lo que dice, y no obstante dice algo”. Adorno, T. W., “Música, lenguaje y su relación en la composición actual”. *Sobre la Música*, Barcelona: Ed. Paidós i I.C.E./U.A.B, 2000, p. 36.

primero y la reacción del segundo no pueden confundirse nunca. Las ideas que uno y otro se hacen de la obra son incompatibles.”⁴⁸⁷

Aquesta assumpció de la no existència d'una relació entre les intencions del compositor i la imatge que se'n fa el receptor implica necessàriament una autonomia de l'obra un cop ha estat acabada. Homs així ho considerava i confiava en la capacitat de l'obra per, regenerant-se a si mateixa, crear ressonàncies en el receptor a cada nova audició: "en el caso de la música, la prueba más evidente del valor de una obra, por encima de su análisis crítico, consiste en que podamos oírla muchas veces y a cada audición nos revele nuevos secretos y cualidades que enriquezcan nuestra sensibilidad.”⁴⁸⁸ I en una altra ocasió afirmava que una obra havia de posseir "profundidad, interés y misterio para que el caudal de vida y la esencia secreta que transmite no solo no disminuyan sino que se acrecienten en cada nueva audición”⁴⁸⁹.

Arribats a aquest punt veiem que, si apreciar en l'obra d'art una capacitat inesgotable de revelar una "realitat absoluta" amb existència autònoma entroncaria amb l'idealisme romàntic, el fet de referir-se en un altre pla a la capacitat del receptor de recrear l'obra dins seu creant-ne així significats susceptibles d'evolucionar de forma subjectiva, només es podria entendre, com remarca Nattiez, com a conseqüència de la influència que l'estructuralisme, vinculat a les avantguardes, havia exercit en l'aproximació subjectiva al fenomen artístic⁴⁹⁰.

⁴⁸⁷ Valéry, P., *Teoría poética y estética*, Boadilla del Monte: La balsa de la Medusa, 2009, p. 113.

⁴⁸⁸ Fragment d'una entrevista concedida a Ramón Barce: "Joaquín Homs, lección de música" *La Calle*, núm. 108, 15-21 d'abril de 1980, pp. 50-51, a P., *Joaquim Homs. Trayectoria...*, p. 93. Sobre aquesta qüestió, no podem saber si les següents paraules de Valéry d'evident similitud amb les d'Homs pogueren influir-lo però estan, sens dubte, en la mateixa línia de pensament: "el poema no muere por haber vivido: está hecho expresamente para renacer de sus cenizas y ser de nuevo indefinidamente lo que acaba de ser. La poesía se reconoce por esa propiedad de hacerse reproducir en su forma: Nos excita a reconstruirla idénticamente." Valéry, P., *Teoría poética y estética*, Boadilla del Monte: La balsa de la Medusa, 2009, p. 93.

⁴⁸⁹ Homs, J., "Reflexiones sobre la evolución de la música contemporánea", Ponència pronunciada a la V Semana de Nueva Música, Barcelona 21-27 de febrer de 1975, a Homs, P., *Joaquim Homs. Trayectoria ...*, p. 167.

⁴⁹⁰ De fet és precisament l'experiència estructuralista la que segons Nattiez ens ha alliberat de la necessitat de cercar un significat absolut en l'objecte artístic: "As readers we construct meanings;

Homs mira en les dues direccions al mateix temps: usa elements manllevats de les avantguardes, però el sorprenem amb expressions que podrien haver estat expressades pels romàntics alemanys d'un segle abans. Parla del misteri i de l'essència secreta d'una obra d'art, però es refereix a la recepció en termes manllevats d'un pensament essencialment modern. Precisament aquest doble vesant idealista i radicalment modern és un dels elements que confereixen al pensament d'Homs una empremta de singularitat històrica que el situa al mateix temps dins i fora (si ho podem expressar així) del moment històric que li va tocar viure. En una carta dirigida a Homs Maristany argumentava quelcom que podem aplicar perfectament a la deriva creativa del nostre compositor:

"[...] entre el romanticisme i l'art modern no hi ha ruptura sinó depuració. T'ho subratllo molt especialment. La relativa manca de refinament del romanticisme sembla reclamar una reacció 'depurativa'. Tot l'esperit de l'art modern més madur i de més valor sembla partir no ja, com el romàntic, de la 'persona romàntica' [...] sinó de la 'persona artística. L'anti-romanticisme és moltes vegades aparent i, un crític acceptable com Albèrès ha pogut sostenir que la literatura d'aquest segle és un romanticisme semi-camufat."⁴⁹¹

Malgrat la seva receptivitat per l'evolució de la música, va ser una imperiosa necessitat de llibertat expressiva la que va portar Homs a compondre, a partir dels setanta, unes obres més properes a l'esperit del fragment romàntic que al de les estructures sonores avantguardistes. Aquesta circumstància va donar lloc a una obra ancorada en la tradició romàntica que no mostrava, però, cap aspecte d'immobilisme. I en els aspectes en què Homs es va mostrar contrari a les avantguardes ho va fer argumentant més des d'una mentalitat de progrés que de reacció contra les noves tendències.

14.2. El temps, el silenci i els intèrprets

L'evolució de la música d'Homs a partir de la segona meitat dels seixanta mostra que, amb el pas dels anys, qualsevol especulació intel·lectual acabava sent filtrada en funció de les possibilitats que oferia de donar sortida a unes necessitats

similarly, the writer has invested them in his discourse; but they are not necessarily the same." Nattiez, J.-J., *Proust as Musician*. New York: Cambridge University Press, 1989, p. 90.

⁴⁹¹ Maristany, C., carta a Homs amb data 5 de març de 1963. Dipositada a l'arxiu familiar.

expressives que, en el seu cas, quedaven molt lluny de l'expressionisme centreeuropeu. Fins i tot en les obres del seu període webernià, quan usava les pauses com a recurs per articular breus motius de forta personalitat temàtica, s'hi aprecia una diferència fonamental amb el mestre austríac pel que fa al tractament rítmic.

A la imatge núm. 249 podem comprovar que les pauses són utilitzades en els *Dos moviments per a guitarra* de 1959 com a recurs d'articulació per separar els motius anticipant el que anys més tard es convertirà en una autonomia expressiva del silenci.



Imatge 249. *Dos moviments per a guitarra* (1959).

Coneixent l'admiració que sentia per la perfecció constructiva de la música de Webern, resulta simptomàtic que Homs mai no incorporés al seu univers els avenços rítmics a què aquest havia arribat i es quedés instal·lat en uns paràmetres rítmics tradicionals; sobretot tenint en compte que el nostre compositor era molt conscient que la potencia expressiva de la música de l'austríac es deu en gran mesura a una concepció rítmica que esprem fins al límit la potencialitat expressiva de cada interval en un context extremadament cromàtic⁴⁹².

⁴⁹² L'any 1963 es referia concretament a aquest aspecte en un article amb les paraules següents: "Estos silencios o vacíos, además de precisar la estructura de la obra, la enriquecen en dos sentidos: por un lado tienden a despertar en el auditor un prolongación mental de las figuras sonoras y, por otro, la fragmentación del tiempo contribuye a diversificarlas y producir la impresión de una mayor duración." Homs, J., "Noticias y valoración de la música actual", tres lliçons amb il·lustracions musicals impartides a la seu de Centro de Influencia Católica Femenina (CICF) a Barcelona, els dies 9, 11 i 13 de desembre de 1963, a Homs, P., *Joaquim Homs. Trayectoria...*, p. 151.

A partir, però, de la segona meitat dels seixanta, el compositor va trobar el seu propi univers rítmic on el silenci juga un paper central. En la seva maduresa, la influència weberniana va quedar integrada en unes formes vinculades estèticament i cultural al món mediterrani, on l'eufonia de la música popular jugava un paper referencial. Un exemple primer d'aquest protagonisme emotiu del silenci el trobem en *Presències* on el so sembla suspès sobre un eloqüent coixí de quietud tensa, autèntica dipositària del sentit darrer de l'obra. Es diria que l'absència de so proporciona en alguns moments l'oportunitat d'entrar en contacte amb el contingut de l'obra, com en els tres –gairebé quatre– compassos d'espera al final del cinquè moviment (vegeu imatge núm. 250). Uns compassos que troben el sentit de la seva desmesurada longitud en separar una secció dominada per gestos curts i indecisos, d'una altra secció de dinou compassos dominada per acords llargs i lligats on el so, saturant el final del moviment, passa a ser el protagonista.



Imatge 250. *Presències V*. Final.

Seguint aquesta línia, a partir dels anys setanta, i particularment amb la sèrie de soliloquis, Homs cerca la quadratura del cercle en compondre unes obres extremadament concentrades i sintètiques, sustentades, però, en uns paràmetres rítmics tradicionals, circumstància que fa la seva música molt sensible a la correcta comprensió del ritme intern per part dels intèrprets. Aquest fet va provocar no pocs disgustos al nostre compositor qui sovint sortia enutjat dels assajos i concerts de la seva música on les notes, els silencis i les dinàmiques s'havien executat, aparentment, de manera correcta. Si deixem de banda alguns motius objectius de queixa, com la falta d'assajos, les lectures precipitades o

l'ocasional falta de compromís d'alguns executants, el cert és que les seves obres de maduresa plantegen dificultats objectives, sobretot a nivell rítmic i discursiu, que afecten extraordinàriament el resultat final de l'execució.

El nucli del problema rau en el fet que, com és sabut, la mesura no passa de ser una mera abstracció del ritme; Homs, però, basteix els seus discursos a partir d'una gran quantitat de relacions subtils entre notes i gestos significants, expressades amb una mètrica extraordinàriament simple. Per aprofundir en aquesta qüestió no estarà de més aturar-nos un moment i revisar la relació entre ritme i mesura. En una simplificació potser excessiva podríem definir la mesura com la relació aritmètica entre valors, mentre que el ritme, per ser tal, ha de sumar a aquesta relació una correcta alineació de tots els elements agògics derivats de les tensions harmòniques, les tensions intervàliques, la situació en el fraseig de cada element i molts d'altres paràmetres que l'intèrpret integra de manera vivencial donant lloc a un tot i provocant una fluència lògica del discurs.

Així, si en obres rítmicament molt vigoroses –com *tocates* o *tarantel·les* per posar un cas– l'intèrpret no aconsegueix donar el pas de la mesura al ritme, es perd un paràmetre important però el discurs segueix sent comprensible gràcies a la regularitat de l'escriptura. En canvi, en obres dominades pel silenci i les notes llargues, l'estructura de l'obra no es comporta com un exosquelet independent dels discurs i, conseqüentment, no suporta per ella mateixa una successió de sons executats si no existeix una comprensió profunda de la fluència discursiva per part dels intèrprets. Conseqüentment, una interpretació simplement mesurada corre el risc de substituir el que està concebut com un procés orgànic (ritme) per la seva abstracció intel·lectual (mesura), falsejant totalment el sentit de l'obra.

Robert Hatten enumera fins a dotze característiques del que acostumem a definir com a gest musical, algunes de les quals val la pena recordar aquí per la seva aportació a la nostra argumentació. En primer lloc cal recordar que el que acostumem a considerar com a gest no és una unitat sonora excessivament llarga:

XIV. Un romàntic en un món modern

“The prototypical musical gesture is a unit in the perpetual present (typically within two seconds). It has initiation and closure, such that we can speak of series of gestures, or gestural units. These units are analogous to prosodic units in speech, organized around nuclear points of emphasis, or beats.”⁴⁹³

Un cop establerta aquesta acotació, Hatten posa l'accent en l'arrelament del que anomenem gest en l'emotivitat humana i la seva capacitat per comunicar-la: “they are not merely the physical actions involved in producing a sound or series of sounds from a notated score, but the characteristic shaping that gives the sounds expressive meaning.”⁴⁹⁴ Com ell mateix ens recorda, aquesta afirmació ve avalada per la manifesta incapacitat de les màquines per reproduir la gestualitat musical; una incapacitat causada per la dificultat que suposa captar les subtils variacions de temps, accent i intensitat que, a la pràctica, donen sentit a la gestualitat i que els sistemes de notació convencional no poden fixar. En aquesta categoria “maquinal” hem de considerar també l'execució purament mecànica o acurada de la qual parlàvem més amunt, que renuncia a l'intent de copsar aquestes variables i que tanta frustració produïa al nostre compositor.

Arribats a aquest punt, s'ha d'admetre que alguna de les gravacions que es troben al mercat amb música d'Homs justifica la decepció del nostre compositor en oferir versions incomprensibles i dolorosament cacofòniques, basades en una lectura més o menys fidel a la lletra de les indicacions. I és que, com ens recorda Hatten, un gest pot ser entès a partir de cada un dels elements que el formen (timbres, dinàmiques, articulacions, *tempi* i la seva coordinació amb diversos nivells sintàctics com la ubicació en la frase o en el compàs), però no és reductible a cada un d'ells: “they are perceptually *synthetic* gestalts with *emergent* meaning, not simply ‘rhythmic shapes.’”⁴⁹⁵

Així, el sentit d'un gest va més enllà de la partitura i encarna sonorament la complexitat de forma i caràcter d'uns moviments que posseeixen, biològicament i

⁴⁹³ Hatten, R.S., *Interpreting musical gestures, topics, and tropes*, Bloomington: Indiana University Press, 2004, p. 94.

⁴⁹⁴ *Ibid.*, p. 93.

⁴⁹⁵ *Ibid.*, p. 94.

social, un significat rellevant per als éssers humans. Ara bé, per més que el sentit estilístic jugui un paper en la interpretació de la gestualitat, el factor principal acaba sent l'actitud de l'interpret: "gestures may be inferred from musical notation [...] Indeed, even without relevant stylistic and cultural information, musical performers will seek to find a suitably expressive gestural embodiment of a musical score, perhaps by accommodating it to their own bodies' expressive style."⁴⁹⁶

Totes aquestes qüestions que acabem d'enumerar (a les quals Hatten encara n'afegeix algunes més) les trobem reflectides en el *Monòleg I per a oboè* (1979), una obra serena i concentrada on cada interval s'integra amb naturalitat dins del conjunt. Tanmateix, una lectura que tan sols tingui en compte les corbes melòdiques i la seva disposició mètrica pot estar passant per alt allò més essencial de l'obra si considera totes les notes contingudes en el primer pentagrama com una unitat en la qual els silencis actuen com a mers elements d'articulació i les dinàmiques marcades pel compositor s'afegeixen artificialment a aquesta idea. El quid de la qüestió està en el fet que aquesta lectura consideraria les indicacions d'articulació i les abundants indicacions dinàmiques com afegits "externs" al desenvolupament d'un discurs que quedaria delimitat pels dos tresets de negres que tancarien dos segments/frase continguts en els arcs que hem afegit nosaltres a la imatge núm. 251.

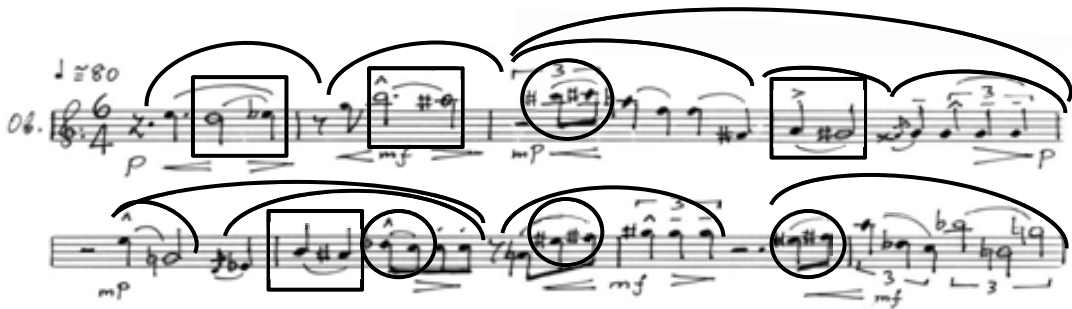


Imatge 251. *Monòleg I per a oboè* (1979). Inici.

Certament, considerant les variables exposades fins ara, aquest concepte de frase podria ser una possibilitat a tenir en compte però només com a mer resultat

⁴⁹⁶ *Ibid.*, p. 94.

del procés discursiu i no com a “continent” del discurs⁴⁹⁷. Això és causat perquè l’estructura de frase no existeix aquí com a unitat de tensió/distensió, sinó que els esdeveniments se succeeixen organitzant-se sintàcticament. D’altra banda, els silencis –que tècnicament podrien ser considerats com a unitats organitzatives del discurs– es relacionen amb el seu entorn com agents vertebradors atorgant sentit a les notes que els precedeixen o que els succeeixen. Així, si observem més acuradament aquest inici, veurem que el semitò ascendent entre la segona i tercera nota és en realitat el nucli generador d’aquests primers compassos. La irregularitat de les pauses condiciona també la llargada de les notes que precedeixen aquest element, així com la disposició rítmica de les notes que el configuren.



Imatge 252. *Monòleg Iper a oboè* (1979). Inici.

Així, si l’interpret para atenció a la disposició i tensió intervàlica derivada de la distància a la qual se situa cada un dels elements marcats dins d’un quadrat a la imatge núm. 252, veiem que les dinàmiques i accentuacions proposades pel compositor consideren aquesta cèl·lula com una *appoggiatura* amb una disposició rítmica basada en el *decrescendo* i la pèrdua de tensió entre la primera i la segona nota (tot i que el poderós regust d’*appoggiatura* inferior és també conseqüència de la diferència en la durada de les dues notes). Com que la disposició de cada una d’aquestes cèl·lules no és ni simètrica, ni regular,

⁴⁹⁷ Aquest és un procés també considerat per Hatten, qui observa que els gestos poden estar organitzats jeràrquicament i que, conseqüentment, grans grups gestuals poden estar formats per una successió de gestos més curts, com és el cas que ens ocupa: “Phrase structure and melodic contour are two examples of generalization of gesture to temporal dimensions greater than the perceptual present. Furthermore, composers may design levels of articulation or dynamics in conflict with the normative levels of metric accentuation and phrase structure.” *Ibid.*, p. 94.

aquesta forma rítmica varia en cada aparició donant lloc a una multiplicitat de formes rítmiques (entenent el ritme com a unitat orgànica que a més de la mètrica inclou la tensió intervàlica i la disposició de cada cèl·lula dins d'un discurs).

Vist des d'aquesta perspectiva, resulta evident que, sota l'aparença d'una gran simplicitat mètrica, l'interpret ha d'afrontar una peça d'una considerable complexitat rítmica si no és capaç de comprendre intuïtivament el sentit retòric de cada un d'aquests petits gestos. Observem, per exemple, les derivacions de l'interval de semitò marcades amb cercles; cada una d'aquestes aparicions –inserir dins d'un gest més gran– conté el record, l'ADN, de la primera cèl·lula enquadada, i al mateix temps forma part d'un altre gest més gran. La regulació de l'accentuació permet aquí un treball extremadament subtil que ve condicionat per la forma i el sentit que l'oboïsta hagi pogut donar a les pauses que precedeixen alguns d'aquests motius. Veiem així que, en aquest tipus d'escriptura (molt comú en bona part de l'obra d'Homs a partir des anys setanta), l'interpret ha d'esprèmer el contingut expressiu interior de cada nota considerada de forma aïllada per inserir-la, plena de sentit ella mateixa, en un context discursiu. D'aquesta identificació de l'interpret amb la nota que està tocant dependrà la integració dels silencis i els diferents moments expressius que se succeeixen en un context temporal extremadament sensible al ritme intern de la composició.

Homs era conscient de la dificultat que això comportava i pensava que entre compositor i interpret s'havia de donar “una compenetració tal que l'un es converteixi en l'altre, que fins i tot se sentin l'un i l'altre, públic, si cal...”⁴⁹⁸. Amb aquest objectiu i per garantir la intel·ligibilitat de les partitures, era extremadament acurat amb les indicacions agògiques, les duracions de les notes i els silencis. Pretenia assegurar així la coherència d'un discurs molt dependent del temps musical, concepte indissolublement vinculat a la vivència de l'obra ja que, com remarca Thomas Reiner, encara que és possible referir-se a una temporalitat

⁴⁹⁸ Fragment d'una entrevista concedida a M^a. Teresa Giménez. Vegeu, Giménez, T., “Joaquim Homs”, *Guia musical* núm. 1, Palau de la música Catalana, 26 de setembre de 1970, pp. 8-9, a Homs, P., *Joaquim Homs. Trayectoria...*, p. 88.

específica del so, el temps musical com a tal només existeix a través de l'experiència humana i, per tant, no pot ser tractat com una entitat independent⁴⁹⁹. Existeix una anècdota, referida per Romaní, que il·lustra prou bé aquesta relació d'Homs amb la vivència de la temporalitat del so:

“De seguida escriu totes les notes –les escriu i ja no les canvia– però corregeix i torna a corregir moltíssimes vegades la seva llargada, la llargada dels silencis i la disposició dels ritmes i els compassos [...] escriu amb un llapis que no escriu gaire precís i una goma que no esborra gaire net. A la partitura es va formant una mena de núvol d'ombres i ratlles intel·ligibles que a cada dos per tres les mig esborra i les refà introduint-hi algun petit canvi. Alguna vegada reescriu el que ha esborrat fa un moment [...] Ell segueix esborrant i guixant aquell núvol que va canviant de forma, fins que finalment en suprimeix millor les ombres i escriu més clara la versió definitiva.”⁵⁰⁰

Encara va fer-se més clar aquest aspecte de la seva forma de compondre quan, en una altra ocasió, després de dubtar força sobre la conveniència o no d'afegir un calderó a un llarg silenci que podia ocupar un o dos compassos, va afegir, amb un mig somriure dirigit al mateix intèrpret, “fes-ho durar més o menys... segons la concurrència...”⁵⁰¹.

Aquestes dues anècdotes, mostren amb quina cura ponderava Homs l'efecte que havia de produir un passatge determinat en allò que Lévi-Strauss anomena el “temps fisiològic” de l'oient, una mena de dimensió en la qual l'ordenació dels esdeveniments successius pot convertir-se, al mateix temps, en un procés sincrònic⁵⁰².

⁴⁹⁹ “[...] although one can speak of the implicit and the inherent temporality of sound, musical time attains existence through human interpretation and that therefore it cannot be an entity in itself.” Reiner, T., *Semiotics of musical time*, New York: Peter Lang Publishing, 2000, p. 82.

⁵⁰⁰ Romaní, O., *Converses amb Joaquim Homs...*, p. 84.

⁵⁰¹ *Ibid.*

⁵⁰² Cal aclarir que estem parlant sempre d'una concepció que Boulez anomena *temps estriat* que correspondria a una dimensió de temps en la qual hi ha unes “marques” –en aquest cas definides pel pols o tempo de l'obra– en contraposició a allò que el músic francès anomena *temps lliure* o sense marques, escriptura totalment lliure de tempo ni de mesura que succeeix en un espai temporal en el qual no es poden prendre referències, que mai no va ser usat per Homs en cap obra i que no està clar que estigui subjecte a tots els raonaments exposats en aquestes pàgines. Vegeu Boulez, P., *Pensar la música hoy*, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia. Colección de Arquitectura, 2009, pp. 131-147.

XIV. Un romàntic en un món modern

“[...] por debajo de lo sonidos y de los ritmos la música opera en un terreno bruto que es el tiempo fisiológico del oyente; tiempo irremediabilmente diacrónico por irreversible, del cual sin embargo, transmuta el segmento que se consagró a escucharla en una totalidad sincrónica y cerrada sobre sí misma. [...] Hasta el punto de que escuchando la música y mientras la escuchamos, alcanzamos una suerte de inmortalidad.”⁵⁰³

En una línia de pensament similar a la de Lévi-Strauss i la de Reiner, Adorno considerava el temps musical com una entitat independent del temps empíric:

“Así, el tiempo es innegable en la música en tanto que tal, pero está tan lejos del tiempo empírico que en la escucha concentrada los acontecimientos temporales exteriores al continuo musical permanecen exteriores a este, apenas lo rozan [...] El tiempo empírico estorba al tiempo musical por su heterogeneidad; ambos no confluyen.”⁵⁰⁴

Hi ha elements que ens permeten preguntar-nos si Homs no cercava en les darreres dècades de la seva vida acostar aquestes dues dimensions temporals, especialment quan veiem una partitura com la de *Matí* (1994), mostrada a la imatge núm. 253, que sembla reflectir una música concebuda en temps real (empíric). No estem aquí veient una estructura sonora destinada a ser executada per un intèrpret professional sinó que estem davant una música que Homs va escoltar en el seu interior i, com si d'un compositor/intèrpret es tractés, la va fixar en un paper d'una manera tan inexacta com permet el nostre sistema de notació.

Referint-se a les maneres de compondre, deia Ludwig Wittgenstein que “las composiciones hechas al piano, en el piano, las compuestas pensando con la pluma y las compuestas pensando solo con el oído interior deben tener un carácter completamente distinto y producir una impresión totalmente distinta”⁵⁰⁵. Pel que fa a Homs, no caldria tenir la confirmació de les persones que el van envoltar tota la seva vida, sinó tan sols escoltar la seva música de maduresa, per adonar-se que ell composava sobre una taula escoltant un discurs interior “amb totes les facultats” com li agradava dir, acostant les mans a l'oïda i al pensament.

⁵⁰³ Lévi-Strauss, C., *Lo crudo y lo cocido*, México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1968, p. 25.

⁵⁰⁴ Adorno, Th. W., *Teoría estética*, Madrid: Akal, 2004, p. 186.

⁵⁰⁵ Wittgenstein, L., *Aforismos. Cultura i valor*, Madrid: Espasa, 1995, p. 47.

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "MATI". The score is written on five staves. The first staff has the title "MATI" and a subtitle "Poesia suggerida per Recueil de laire 'Autres rhumbs de Paul Valéry - VII 1994'". The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *mp*, *p*, *mf*, *f*, and *rit.*. There are also performance instructions in French, such as "Poco calmo" and "poco allargando". The score is densely written with many annotations and markings.

Imatge 253. *Dos Rhumbs* (1994). "Mati".

14.3. De l'haiku al fragment romàntic

La gran ascendència que tenien sobre Webern les idees de Goethe respecte de la necessitat de comprendre les lleis de la creació el feien concebre l'art com un producte sotmès a les lleis universals; l'artista era, segons ell, tan sols el "recipient on s'aboca allò que la natura universal vol expressar" i conseqüentment, "les coses de les quals es parla en general en l'art i amb les quals l'art té relació, no són 'qüestions d'estètica', sinó que es tracta de lleis de la natura"⁵⁰⁶. Així, ambicionava crear unes obres completes en si mateixes que es desprenguessin d'unes lleis que, de la mateixa manera que les lleis naturals, actuessin com a gens creadors i ordenadors al mateix temps: "Quan s'assoleixi aquesta correcta concepció de l'art, no hi haurà ja cap diferència entre ciència i creació inspirada. Com més s'avanci, tot resultarà d'una major identitat, fins a tenir la sensació de no estar enfrontats a una obra humana, sinó a una creació de la natura."⁵⁰⁷ Amb aquest objectiu va concebre unes sèries en les quals les relacions intervàliques

⁵⁰⁶ Webern, A., *El camí cap a la nova música*, Barcelona: Antoni Bosch, 1982, p. 23.

⁵⁰⁷ *Ibid.*, p. 81.

estaven planificades de tal manera que, de la mateixa manera a com ho faria un gen determinat, podien donar lloc a múltiples desenvolupaments dins d'un ordenament unitari perfectament coherent⁵⁰⁸.

El fet que la sèrie assumís en el pensament de Webern un fort pes estructural coartava qualsevol repetició banal o innecessària, ja que no era en cap cas contemplada com una pura potencialitat al servei d'una voluntat discursiva sinó que es tractava més aviat d'unificar i harmonitzar amb una lògica absoluta la forma i el discurs de tal manera que es fonguessin en una unitat:

“Cap al 1911 vaig escriure les Bagatel·les per a quartet de corda (op.9), peces breus d'un parell de minuts de durada; potser la cosa més curta que mai s'ha escrit en música. Vaig tenir aquesta sensació: Un cop han fet aparició els dotze tons, la peça s'ha acabat [...] El més important és que la peça –la idea, el tema– ha rebut ja un cert perfil per la sola exposició dels dotze tons.”⁵⁰⁹

De fet, Schönberg havia considerat la brevetat com una qualitat immanent al mètode, però més tard va retornar a un concepte formal heretat de la tradició per contrarestar aquest efecte⁵¹⁰. Webern no va seguir el seu mestre en la qüestió formal; ell cercava expressar “el que no havia estat mai expressat”⁵¹¹ i va acabar transformant el que en un origen havia estat un problema tècnic –derivat dels límits plantejats al desenvolupament temàtic fora dels marcs de la tonalitat– en un catalitzador per assolir una intensitat expressiva mai experimentada fins

⁵⁰⁸ Webern posava com a exemple d'aquesta lògica la seva *Simfonia* op. 21, en la qual la segona part de la sèrie és la retrogradació de la primera meitat limitant, per tant, a la meitat les possibles formes de presentació. A partir d'aquesta premissa en l'acompanyament del tema al principi de l'obra apareix la retrogradació de la sèrie. La melodia de la primera variació és una transposició, l'acompanyament és un cànon doble, la quarta variació es basa en unes figuracions extretes de la inversió (mirall) i a partir d'aquest punt tot torna enrere. Com ell mateix explica, tot el moviment sencer és un doble cànon amb retrogradació. *Ibid.*, p. 81.

⁵⁰⁹ *Ibid.*, p. 75.

⁵¹⁰ “[...] las características más relevantes de estas piezas *in statu nascendi* las constituían su extremada expresividad y su brevedad extraordinaria [...] Más tarde descubrí que nuestro sentido de la forma obró apropiadamente al obligarnos a equilibrar la emotividad extremada con la extraordinaria brevedad.” Schönberg, A., *El estilo y la idea*, Madrid: Mundimúsica Ediciones, 2008, p.103.

⁵¹¹ “[...] música nova és aquella que encara no ha estat mai expressada. Així serà música nova, tant la de fa mil anys com la d'ara, si aquesta música sorgeix com si no hagués estat mai manifestada.” Webern, A., *El camí cap a la nova música*, Barcelona: Antoni Bosch, 1982, p. 25.

aquell moment. Es tractava d'arribar a un estil "que en els materials i en la forma posa en relació entre elles les dues possibles formes d'expressió"⁵¹².

En un pol oposat d'aquest ordre gairebé còsmic i amb l'excepció de les obres compostes durant la segona meitat de la dècada dels cinquanta, Homs afirmava que tendia a usar la sèrie de forma exclusivament combinatòria, com a motor organitzatiu, basant l'obra en el procés discursiu⁵¹³. L'Homs madur es concedia a si mateix el permís d'usar la sèrie tan sols com a punt de partida amb l'única funció de garantir la lògica estructural i considerava l'atzar com un element actiu a tenir en compte en l'acte de creació:

"Los móviles que influyen en la conducción de los acontecimientos siempre son, en mi caso, de diversas procedencias. Buena parte de ellos pueden considerarse como parcialmente aleatorios, pues dependen de circunstancias internas o externas que me afecten durante el desarrollo del trabajo, incluyendo entre ellas los brotes de nuevas ideas e inesperadas relaciones que puedan ir surgiendo en su gestación."⁵¹⁴

De fet, un tret compartit per Schönberg i Debussy que Homs va acabar assumint plenament, va ser la reducció del sentit afirmatiu expressat en la música clàssica a través dels valors que representaven els arquetips formals estereotipats, dels quals la forma sonata –de molt escassa presència en l'obra d'Homs– n'era la màxima expressió. La concisió d'Homs té més a veure amb un pensament aforístic que amb la completesa que Webern perseguia: "No siento necesidad de apelar a grandes recursos para expresar o realizar mis ideas y construcciones musicales. Al contrario, prefiero limitarme voluntariamente a los elementos en juego y esforzarme en obtener de ellos la mayor variedad, riqueza e intensidad expresivas, compatibles con una rigurosa unidad constructiva y la máxima

⁵¹² *Ibíd.*, p. 89.

⁵¹³ El compositor es referia explícitament a aquest extrem a *Crear i viure*, un documental dirigit per Josep M^a Carandell, emès el 8 d'octubre de 1984 per la segona cadena de TVE.

⁵¹⁴ Vegeu Barce, R., "Joaquín Homs, lección de música", *La Calle*, núm. 108, abril de 1980, pp-50-51. *Ibíd.*, p. 94.

simplicidad.”⁵¹⁵ Així, si considerem globalment la seva producció, trobem que una de les característiques més notables (que, per cert, no comparteix amb Gerhard) és un caràcter fragmentari que, ocasionalment en forma d'un esbós, se'ns mostra per uns segons empès per un sentiment inicial i torna a esmunyir-se en el silenci.

Atenent al fet que l'esbós ens mostra allò no finit, Denis Diderot establí, a partir d'aquesta forma, un paral·lelisme entre música i pintura. Segons aquesta concepció, l'esbós, com la música, estimula la fantasia impel·lint-nos a descobrir significats en allò que no està absolutament mostrat. Aquesta incompletesa pren forma literària en l'aforisme, que Friederich Schlegel havia definit com “una petita obra d'art, completa en ella mateixa i separada de la resta del món com un eriçó”⁵¹⁶. I és aquesta imatge de l'eriçó –geomètrica, orgànica, clarament perceptible, però indeterminada en els seus contorns– la que, tal i com remarca Charles Rosen, s'ajusta perfectament al fragment romàntic, forma musical de l'aforisme literari.

La característica principal del fragment romàntic és que, tractant-se d'una forma tancada –i separada, per tant, de la resta de l'univers–, implica l'existència d'allò que queda a l'exterior d'ell mateix, no per referència directa, sinó per la seva pròpia inestabilitat⁵¹⁷. Així, malgrat haver estat escrit l'any 1960, el poema *Molt diré...* de Brossa, és clarament deutor –òbviament tan sols en l'aspecte formal– del concepte fragmentari del qual ens estem ocupant⁵¹⁸. Si parem, però, atenció al tractament musical, no s'aprecia aquí una voluntat de deixar el discurs obert,

⁵¹⁵ Homs, J., “Notas biográficas y características de mi evolución musical”, conferencia pronunciada el gener de 1961 a la seu de les Joventuts Musicals Espanyoles a Barcelona, a Homs, P., *Joaquim Homs. Trayectoria...*, p. 29.

⁵¹⁶ “*Ein Fragment muss gleich einem kleinen Kunstwerke von der umgebenden Welt ganz abgesondert und in sich selbst vollendet sein wie ein Igel*”. Vegeu, Rosen, Ch., *The Romantic generation*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1995, p. 48.

⁵¹⁷ “*Tout ce que j'ai appris, je l'ai oublié: le peu ce dont je me rappelle, je l'ai deviné*”, Nicolas de Chamfort. Citat a Rosen, Ch., *The Romantic generation*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1995, p. 49. Com subratlla Rosen les paraules –aprendre, recordar, endevinar– estan sotmeses aquí a una mena de pressió interior que les impel·leix cap als marges del seu sentit, situant-les mes en el camp de la connotació que de la denotació.

⁵¹⁸ *Molt diré callant en aquest poema.*

Que el silenci s'endugui la paraula a la profunditat

Brossa, J., *Poemes de seny i cabell*, Esplugues de Llobregat: Ariel, 1977, p. 460.

XIV. Un romàntic en un món modern

sinó que, amb la reutilització del motiu de tres notes repetides (marcades a la imatge núm. 254), el compositor vertebrà formalment la cançó de tal manera que, amb la darrera exposició d'aquest motiu a càrrec del segon violoncel (enquadrada a la imatge), la peça tendeix a quedar tancada.

Imatge 254. *Poema de Brossa* (1960).

Un cas similar el trobem a *Com una font*⁵¹⁹, composta tres anys més tard sobre un poema de Vinyoli de caràcter més epigramàtic que aforístic. Com podem comprovar a la imatge núm. 255, el compositor repeteix l'inici del poema, fet que per si mateix ja tendeix a completar la forma no només en el seu sentit, que passa a ser més assertiu, sinó també rítmicament. El fet de completar el discurs amb un petit tret melòdic del clarinet després d'haver deixat dos compassos d'espera tendeix a neutralitzar el sentit de suspensió just en el moment de

⁵¹⁹ *Com una font, a voltes, la paraula
diu els secrets del món.*

Vinyoli, J., *La paraula*, (dins *Les Hores retrobades*), a *Obra poètica completa*, Barcelona: Edicions 62, 2001, p. 57.

màxima receptivitat auditiva provocant una sensació molt més poderosa de completesa que si el tractament hagués deixat el final indefinit.

IV- Com una font

Com u-na font, a vol-tes, la pa-rau-la
oliu els se-crets del món. Com u-na font.

Imatge 255. *Les hores retrobades* (1963). “Com una font”.

Tot i que Rosen acota el sentit fragmentari o obert d'una peça a partir d'elements objectivables com cadències finals sobre acords de dominant amb setena o inicis tonalment poc definits, el cert és que l'habilitat d'un intèrpret amb destresa (o la inconsciència d'un sense destresa) pot canviar substancialment el caràcter conclusiu o suspensiu d'un passatge segons quin sigui el tractament de la llargada dels silencis, els atacs o les dinàmiques. D'altra banda si parlem, com és el nostre cas, de música no tonal, el caràcter conclusiu o suspensiu d'un passatge pot resultar encara més difícil de definir.

I és que a partir del model de Stoianova –ja esmentat en el capítol de metodologia– es desprèn que el caràcter fragmentari d'una peça de música vindrà definit en gran mesura per la falta de concordança entre l'aspecte processual i l'arquitectònic, molt especialment, si el primer sobrepassa al segon d'una manera o una altra⁵²⁰. El caràcter fragmentari, obert, d'una peça quedarà,

⁵²⁰ Recordem que aquesta autora reconeix dos nivells d'articulació de la forma musical. Un nivell processual, que fa referència als aspectes enunciatius del fet musical, i un nivell arquitectònic en relació a les qüestions referides a la peça com a obra d'art acabada sense extensió temporal. Aquestes dues forces oposades, dinamisme i procés enfront d'estatisme i estabilitat representen dues cares del mateix fenomen. Vegeu, Tarasti, E., *Signs of Music*, Berlin-New York: Mouton de Gruyter, 2002, p. 101.

per tant, definit com la incapacitat de la forma per mantenir la totalitat del discurs dins dels seus límits. Així Fubini vincula el concepte de *forma oberta* a la voluntat del discurs d'autotranscendir-se en un significat que superi la pròpia forma musical:

“Forma cerrada y forma abierta son, por lo tanto, conceptos que tienen su legitimidad a propósito de Hanslick y Wagner, solo si por *cerrado* se entiende la tendencia a la separación, a la distinción y a la independencia y autosuficiencia de toda forma expresiva, y por *abierto*, hegelianamente, se entiende la expresión musical como momento o etapa hacia una meta final en la que ésta se supera y se engloba en una nueva forma más amplia y comprensiva.”⁵²¹

Resulta evident que aquesta darrera definició de Fubini ofereix l'avantatge de ser més inclusiva que l'argumentació de Rosen de caire més tècnic/analític. Així, en aquesta línia més abstracta de pensament, l'autor italià considera la forma oberta com aquella que no està satisfeta de si mateixa, la que necessita superar la condició bàsica de la música per superar-se a si mateixa en una realitat diferent⁵²². Des d'aquesta òptica, qualsevol peça generada com a conseqüència d'una mentalitat essencialment estructural quedaria per definició exclosa d'aquests supòsits ja que es tractaria necessàriament d'una obra acabada en si mateixa.

Aquest concepte de superació de la pròpia forma a partir d'una realitat que s'autotranscendeix s'ajusta especialment bé a l'obra del nostre compositor almenys des de dos punts de vista. En primer lloc, des del punt de vista expressiu, ja hem comprovat que Homs cercava l'expressió d'allò que és inexpressable, i que, conseqüentment, tan sols és concebible mitjançant la superació dels propis mitjans. En segon lloc, en un nivell formal hem pogut comprovar que l'aspecte arquitectònic queda supeditat en una part molt important de la seva obra al procés enunciatiu o processual a causa que el compositor creava basant-se en les

⁵²¹ Fubini, E., *El Romanticismo: entre música y filosofía*, Publicacions de la Universitat de València, 2007, p. 120.

⁵²² Vegeu Fubini, E., “Forma cerrada y forma abierta”. *Ibid.*, pp. 115-126.

relacions sintàctiques entre cèl·lules, les quals generaven un discurs que quedava, en darrera instància, emmarcat en una forma⁵²³.

De fet el compositor va sentir la mateixa necessitat d'allunyar-se dels esquemes formals heretats del segle anterior que van sentir els avantguardistes. La diferència és que, per comptes de recolzar-se en el pensament estructuralista amb tot l'aparell intel·lectual associat a la planificació d'espais sonors, Homs confiava més en la seva intuïció per estructurar un discurs formalment coherent⁵²⁴.

Des d'aquest punt de vista, Homs sostenia, com Gerhard, que el concepte *forma* no s'ha d'entendre com a *substantiu*, sinó com a *verb*, que en els termes d'Stoianova significa supeditar el nivell arquitectònic al processual. I és precisament el desajustament voluntari i controlat d'aquests dos nivells d'articulació el que acaba donant lloc a una forma "insatisfeta de si mateixa" a la qual fa referència Fubini per definir el concepte de *forma oberta*, de la qual trobem un cas en la primera cançó del cicle *El caminant i el mur* (1962).

Com podem comprovar a la imatge núm. 254, la introducció del piano dibuixa una figuració atemàtica sortint del no res que introdueix la melodia del cant basat en el breu poema d'Espriu⁵²⁵. Homs explicava que "la breu seqüència melòdica de 12 notes que inicia i clou el cicle de cançons condensa el clima nostàlgic, tendre i

⁵²³ Resulta reveladora l'argumentació que fa Webern sobre la construcció de la forma a través del desenvolupament dels motius per mitjà de la repetició i que dóna cobertura teòrica a les paraules d'Homs. Vegeu, Webern, A., *El camí cap a la nova música*, Barcelona: Antoni Bosch ed., 1982, pp. 41-43.

⁵²⁴ "Mirando hacia atrás, tanto las partes como el conjunto de la primera sección tienden a sugerirnos la siguiente mientras por otro lado nuestro estado de ánimo, afectado cada día por distintas sollicitaciones, influye también en la elección de los caminos que a cada paso adelante se van abriendo ante nosotros. Este juego entrecruzado de estímulos, condicionamientos y azares [...] resulta especialmente fascinante para el compositor, porque durante el mismo y afectándole a cada instante está presente toda su carga y experiencia vital." Fragment d'uns comentaris autocrítics a la *Música per a onze – a la memòria de Joan Prats-*, a Homs, P., *Joaquim Homs. Trayectoria...*, p. 255.

⁵²⁵ *Jardins. M'emporto*
Només aquest tan fràgil
Record de roses
Marcides, allunyant-se
Sense retorn per l'aigua

Vegeu, Espriu, S., "El caminant i el mur", *Poesia*, Barcelona: La butxaca, 2013, p. 262.

XIV. Un romàntic en un món modern

amarg que predomina en totes elles. La música tendeix a accentuar i profunditzar l'emoció continguda en els poemes amb els mitjans més simples i directes derivats, sempre, de la sèrie de sons inicial⁵²⁶.

Imatge 256. *El caminant i el mur* (1962). “Escenari ja buit”.

Malgrat que aquí no podem usar com a argument el concepte de suspensió característic de la música tonal, la cançó compleix a la perfecció el que Rosen considera la contradicció del fragment romàntic: es tracta d'una estructura aparentment acabada (la sèrie apareix en ordre seqüencial i finalitza la peça amb la seva exposició total) i, tanmateix, no adquireix sentit interpretada de manera

⁵²⁶ Comentaris autocrítics. Dipositats a l'arxiu familiar.

aïllada⁵²⁷: el so, que apareix sobtadament del silenci, desapareix en el no res sense haver dibuixat el més mínim gest assertiu; el poema eixampla el seu sentit a mesura que el llegim una vegada i una altra creant ressonàncies en el lector, mentre que la música alimenta la força centrífuga del poema que tendeix a superar els seus propis límits.

Un exemple encara més clar el trobem en la cançó *Proverbi* composta el 1974 sobre el penúltim poema d'*Óssa Menor*, el llibre pòstum de Salvat-Papasseit⁵²⁸. Com assenyala Mas, especialista en la recepció catalana de l'haiku, aquest poema constitueix un comiat de la vida, a la manera dels que escrivien els autors japonesos en adonar-se que estaven a punt de morir⁵²⁹. Mas també fa referència a la *forma oberta*, que fins ara estem tractant en el pla musical, aplicada, però, al pla estrictament poètic: “[...] la intuïció que conté un haiku ha de ser necessàriament fragmentària, atesa la brevetat de la forma, però permet entreveure l'absolut que s'amaga rere el tràfec quotidià de les coses.”⁵³⁰

A partir del text de Salvat-Papasseit, Homs va compondre una curta cançó de vint-i-quatre compassos basada en un desenvolupament melòdic que crea les condicions per a una fugaç aparició de la sèrie –en aquest cas un mer traç referencial– abans de l'entrada de la veu. Com podem veure a la imatge núm. 257, el compositor sí que respecta en aquesta ocasió el caràcter obert del poema finalitzant l'obra immediatament després de l'extinció del cant amb unes

⁵²⁷ Rosen, Ch., *The Romantic generation*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1995, p. 54.

⁵²⁸ *Així la rosa enduta pel torrent*
Així l'espurna de mimosa al vent
La teva vida sota el firmament.

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

⁵²⁹ Vegeu Mas López, J., “L'haiku, forma clau en la poesia de Joan Salvat-Papasseit”, *Quaderns. Revista de traducció* núm. 11, 2004, p.175-185.

⁵³⁰ *Ibid.*, 183.

XIV. Un romàntic en un món modern

harmonies dissonants que no es resolen tampoc en el nivell rítmic.

The image shows a handwritten musical score for voice and piano. It consists of four systems of staves. The first system shows a piano introduction with a tempo marking of $\text{♩} \approx 66$ and dynamics *mp*, *p*, and *mf*. The second system includes a vocal line with lyrics "Ai-xi la ro-sa en-du-ta pel tor-". It features a change in tempo to *semplice* and *a tempo*, and a time signature change to 2/4. The piano accompaniment includes a section marked *pp* and *sonor*. The third system continues the vocal line with lyrics "rent, ai-xi les-pur-na de mi-xo-sa al vent, la te-va vi da". It includes dynamics *mp*, *mf*, and *f*, and a marking of *allargando*. The fourth system starts with a tempo marking of *Meno mosso* and includes the lyrics "so-ta el fir-ma-ment.". It features dynamics *p*, *mp*, and *mf*, and a marking of *ped.*. The score is characterized by complex, dissonant harmonies and a modern rhythmic structure.

Imatge 257. *Proverbi* (1974).

XIV. Un romàntic en un món modern

senza rifare di tempo

mf
4 sonor

f

f

cres.

f amb interactat < mf

mf p

ff f ff

ff

dim. e rit.

20 Piu sostenuto

Rall.

Imatge 258. *Presències I* (1967).

Si ens referim a la seva música instrumental, resulta remarcable que durant les dècades dels cinquanta i els seixanta, quan Homs assolix el màxim grau de complexitat constructiva i quan més a prop està conceptualment de la segona

escola de Viena, és quan més escasses són les obres de caràcter aforístic. Aquesta pulsio havia assolit ja la seva màxima dimensió en els primers anys de la seva carrera i tornaria a ser molt present en el tram final de la seva vida del qual ens ocuparem en un capítol posterior quan Homs retornarà a unes formes extremadament sintètiques.

El lent retorn cap a la concisió es va iniciar precisament a final dels anys seixanta quan, en consonància amb el seu canvi de discurs, la forma de les seves obres començava a revelar la insatisfacció de si mateixa de la qual parla Fubini. Un cas paradigmàtic el trobem en l'etapa dels clústers on aquests elements, situats a l'inici del discurs, funcionen sovint com aglutinadors d'un so que el compositor recull del no res, provocant una guspira temàtica que amb freqüència torna a desaparèixer emmarcada en silencis desmesuradament llargs sense acabar de desenvolupar-se. Si prenem com a referència el primer moviment de *Presències* –peça que assumim com el punt de partida del període dels clústers– veiem que els deu compassos inicials no mostren cap perfil temàtic ni una direcció harmònica definida, sinó que es mantenen en un estat contemplatiu entre el so i el silenci fins que al compàs núm. 11 apareix el tema de “la pena del meu cor” (enquadrat a la imatge núm. 258); aquest motiu es desfà, però, immediatament en unes harmonies que es despleguen pausadament en un retorn a l'ambient inicial. Manllevant la terminologia de Schlegel podríem realment usar aquí la imatge de l'eriçó, en ser la peça perceptible, però indeterminada en els seus contorns.

En els darrers anys de la seva vida el compositor va retrobar l'extremada concisió dels seus inicis amb un llenguatge totalment diferent del de la seva joventut. Així, a *El son de l'infant* (1993) trobem de nou una escriptura situada en una forma de contorn no definit, com si el compositor sentís un cert pudor d'afirmar amb massa claredat el que vol dir. De nou aquests inicis en què sembla que dubti amb el pinzell amb el qual ha de dibuixar la frase: notes llargues seguides de silencis igualment llargs conformen un discurs amb un perfil difícilment identificable. Igual que a *Presències*, un paisatge sonor inicial arriba a un nucli temàtic que no passa de ser una mínima relació entre dos motius melòdics (marcats a la imatge núm. 259) i de nou sembla que l'únic element que

XIV. Un romàntic en un món modern

comunicació, tendeix a retornar cap al punt de partida que havien significat les seves obres compostes durant els anys vint, quan s'expressava lliure de condicionants intel·lectuals. Aquesta necessitat d'expressió va fer aflorar una concepció del discurs musical basada en la narrativitat que, associada amb la seva tendència a la concisió, va vorejar sovint la línia entre la forma fragmentària i la forma completa. Ell mateix ho explicava amb els termes següents: “[...] jo començo amb un impuls, unes notes, una taca, i això em porta al que segueix i així es va component l'obra. Com un poema.”⁵³¹

⁵³¹ Vegeu, Romaní, O., *Trobades amb Joaquim Homs...*, p. 81.

XV. El laberint de la memòria

15.1. Les músiques del temps viscut

15.1.1 Les simfonies de la memòria

El 4 de gener de 1990, Emilio Lledó exposava en l'article "El despertar de la memoria"⁵³², publicat al diari *El País*, algunes idees clau del seu llibre *El silencio de la escritura* que dos anys més tard li reportaria el Premio Nacional de Ensayo⁵³³. El text consisteix en una reflexió sobre el discurs com a prova tangible d'allò que va ser i que a través del relat continua existint; en definitiva: un discurs sobre la paraula com a element fonamental en la lluita contra l'oblit.

Precisament, quan en una ocasió es va preguntar a Homs sobre les seves motivacions per compondre, la resposta va ser inequívoca: "és donar fe de que has existit... comunicar experiències que has viscut."⁵³⁴ No és, per tant, sorprenent que, en llegir l'article de Lledó, el compositor quedés vivament colpit per l'eloqüència amb què el filòsof expressava el que per a ell era una vivència: la memòria com a recurs per escapar de la implacabilitat del pas del temps.

Gràcies al costum del compositor de guardar els textos que despertaven el seu interès i de subratllar-ne fragments, a l'arxiu familiar es conserva el retall original del diari amb les seves marques i subratllats⁵³⁵. La primera frase que trobem emfatitzada és la que obre el text: "Más duro que la muerte es el olvido", una sentència que l'article desenvolupa en diverses direccions. La primera interpretació possible és que resulta més dur acceptar que serem oblidats que no pas la pròpia mort en si. En aquest cas però, la memòria dels altres, dels nostres iguals, ens mantindria vius de la mateixa manera a com, de

⁵³² Lledó, E., "El despertar de la memoria", "Temas de nuestra época", núm. 112, pp. 7-8, *El País*, 4 de gener de 1990.

⁵³³ Vegeu, Lledó, E., *El silencio de la escritura*, Madrid: Austral, 1991.

⁵³⁴ Vegeu Romaní, O., *Trobades amb Joaquim Homs...*, p. 83.

⁵³⁵ Les frases subratllades en els propers paràgrafs són les marcades pel propi Homs en l'article de Lledó.

generació en generació, el relat ha mantingut viu Aquil·les (esmentat per Lledò) qui malgrat haver mort en la joventut va assolir a través de la paraula “una muerte inmortal en la memoria”.

Com a mínim dues preguntes es desprenen d'aquest darrer subratllat. La primera és si quan Homs va marcar aquesta darrera frase, estava considerant la mortalitat i la immortalitat de forma genèrica o pensava en la seva pròpia immortalitat a través del record dels altres. Una segona opció és, però, que el compositor estigués pensant en les persones que ell mateix havia mantingut vives en el record –molt especialment Pietat Fornesa– i amb qui havia estat dialogant a través de la seva música durant les darreres dècades. Una opció no exclou l'altra i, com estem veient, sembla que ambdues tenien sentit per al compositor. Ara bé, tot i que la resposta d'Homs a Romaní sobre les seves motivacions per compondre sembla apuntar a la primera possibilitat (un desig de romandre en el pensament dels altres), molts altres indicis apunten inequívocament a la segona opció (mantenir vius els altres a través de la pròpia memòria).

Anem però de moment a una segona perspectiva des de la qual Lledó tracta la memòria en el seu article: la memòria íntima de cada subjecte, de cada ser humà, aquella memòria que, acumulant tot allò que hem viscut, acaba esdevenint la nostra personalitat, el nostre ser: “Somos nuestra memoria. En las actitudes que adoptamos, en la palabra que decimos o callamos, resuena todo lo que hemos sido a través de esta lenta persistencia que nos ata.”

Quan Homs va llegir i subratllar aquestes frases es trobava ja en el tram final de la seva vida. El seu món afectiu de joventut i maduresa havia pràcticament desaparegut i era molt conscient de la importància dels seus records per poder identificar-se a si mateix⁵³⁶. En aquells moments estava finalitzant la seva penúltima obra simfònica, encara sense nom, que s'havia d'estrenar l'any

⁵³⁶ Altres fragments remarcats i subratllats pel compositor en el mateix article: “Lo que estamos siendo en cada *ahora* es casi siempre voz, lejano emisario de lo que hemos sido. Y eso es también, en el pequeño recinto de la vida personal una forma de inmortalidad. Nada de lo que hemos vivido desaparece plenamente [...] Ciudadanos de dos mudos, el de los sentidos y el de la memoria, podemos, por la posibilidad de recordar, mirar nuestro *haber vivido*, recobrar ese mundo ya en tinieblas y que se alumbra en el recuerdo. Sólo nosotros podemos atisbar la materia de que está hecho ese mundo, más nuestro aún que el otro que nos circunda.”

següent a l'auditori Manuel de Falla de Granada, en la qual la recuperació del temps a través de la reutilització de músiques compostes molts anys abans jugava un paper fonamental.

Recordant un antic contacte que havien tingut, el compositor va decidir trucar al professor Lledó per felicitar-lo pel seu article i, segons la filla del músic, va ser arran de la conversa entre ambdós que Homs va decidir el títol definitiu de l'obra, *Memoràlia*, que introduïa així en unes notes al programa:

“Todos somos conscientes del papel que juega la memoria en nuestras vidas y, a medida que éstas se prolongan, se incrementa la presencia y el sentido de la más remota con respecto a la más inmediata, al contemplar el pasado desde una perspectiva más amplia. De análoga forma es capital e imprescindible la intervención de la memoria para la plena fruición de la misma pues, sin ella, se reduciría a meras sensaciones inconexas carentes de sentido. No es de extrañar, pues, que en las últimas etapas de mi ya larga vida haya compuesto tres obras, dos sinfónicas y una de cámara en las que figuren citas de otras anteriores de fechas bastante distanciadas. La primera de ellas la titulé *Biofonia* (1982), la segunda *Rhumbs* (1988) y la que hoy se estrena *Memoràlia* (1990), palabra inexistente en el diccionario, que trata de sugerir su intención y contenido.”⁵³⁷

La seva desinhibida expressivitat, així com el tractament melòdic converteixen *Memoràlia* en gairebé un poema simfònic postromàntic, per més que el compositor mai no la definís com a tal. De fet, l'obra s'inscriu en un grup de composicions en les quals, afavorit per les possibilitats sonores i de desenvolupament melòdic que ofereix el format orquestral, el compositor va assolir uns límits de lirisme no explorats fins aquell moment. La disposició dels fragments de peces anteriors en la partitura no respon exclusivament a les exigències discursives, sinó que segueix un programa narratiu basat en les nombroses referències a obres paradigmàtiques del seu catàleg com *Nou apunts per a piano* (1925), *Ocells perduts* (1934-1940), *Entre dues línies* (1948), *Presències* (1967) i els *Dos Soliloquis per a piano* (1972):

“todas ellas [les cites] expresan sensaciones y sentimientos que se inician con las ilusiones juveniles, prosiguen con las interrogaciones de la adolescencia y períodos de plenitud seguidos por adversidades que

⁵³⁷ Notes al programa de l'estrena a l'Auditorio Manuel de Falla (Granada), el dia 19 de Juny del 1991, a càrrec de l'Orquesta Sinfónica de Tenerife, dirigida per Víctor Pablo Pérez.

culminan en los dos últimos, dando paso a una cierta serenidad final llena de recuerdos del pasado. Es de señalar que a pesar de la variedad de circunstancias que se reflejan en los distintos períodos de la obra, creo que siempre existe entre ellos una evidente unidad profunda que las relaciona íntimamente entre sí, por ser reflejos de una misma vida.”⁵³⁸

La necessitat de recuperar el passat venia, però, de molts anys enrere i, com ell mateix explica en la introducció de *Memoràlia*, havia donat ja fruits en el camp simfònic i cambrístic abans de poder-ho verbalitzar amb la precisió amb què ho fa en el seu comentari. Un antecedent d’aquest ús intensiu de l’autocitació en format orquestral el trobem en *Biofonia* (1982), en la qual, com en *Memoràlia*, apareixen citacions d’obres compostes durant tota una vida esdevenint, com remarca Llanas, “una biografia sonora de l’autor”⁵³⁹. L’obra va ser composta com a conseqüència d’un encàrrec de l’Ajuntament de Barcelona amb motiu del 75è aniversari del compositor i el títol explicita la voluntat de llençar una mirada retrospectiva sobre la música composta al llarg de la seva vida. Així trobem fragments de *Plou* (1925), *Ocells Perduts* (1940), *Entre dues línies* (1948), la *Sonata I per a piano* (1945), *Presències* (1967) o els *Soliloquis per a piano* (1972).

A diferència, però, de *Memoràlia*, *Biofonia* està regulada per una sèrie dodecatònica que actua com a plexe de relacions de tots els esdeveniments sonors. A partir d’aquesta sèrie (exposada al compàs setze en la seva forma original) afloren els temes i motius compostos al llarg de sis dècades. El mateix Homs comparava aquesta obra amb una formació arborescent en la qual la sèrie bàsica s’integra amb velles arrels donant lloc a nous brots i branques⁵⁴⁰. Aquest arriscat plantejament, que podria caure en un muntatge de reaprofitament, és tractat amb tal habilitat que l’obra no acaba esdevenint tan sols una unitat coherent, sinó també intensament emotiva. No totes les cites resulten, però, igual d’explícites i, comparant els seus escrits amb l’anàlisi de la partitura i els comentaris de diversos estudiosos com Masó o Llanas, resulta evident que

⁵³⁸ *Ibid.*

⁵³⁹ Casanovas, J., i Llanas, A., *Joaquim Homs...*, p. 71.

⁵⁴⁰ Comentaris autocrítics del compositor dipositats a l’arxiu familiar.

Homs no es va prendre la (innecessària) molèstia d'explicar totes les referències que havia usat en la composició de l'obra. Aquest fet provoca que cada nova mirada descobreixi noves referències com és el cas de Llanas qui esmenta una cita del *Nonet* (1979) no referenciada per Homs.

Pel que fa al clima general de la peça, el compositor remarcava que estava íntimament lligat a la memòria del tercer poema de Tagore usat a *Ocells perduts*: “Vénen els arbres a ma finestra, com la veu adelerada de la terra muda”, l'atmosfera del qual és, segons ell “semblant a la que provoquen en la nostra consciència els records de temps i éssers emmudits per sempre”⁵⁴¹. Potser per aquests records o potser per ser conscient que ell mateix anava fent camí cap a convertir-se també en un record, el final de l'obra és encara més obert del que ho havia estat el principi arribant a una nota en *pianíssim* que es desfà en el no res.

La següent obra que Homs cita entre les que va compondre reutilitzant material antic és *Rhumbs* –en memòria de Paul Valéry–. Dedicada a un dels seus grans referents, l'obra va ser composta l'any 1988 per a deu instrumentistes i està basada en els escrits agrupats sota aquest títol a *Tel quel*⁵⁴². L'any 1953, Gerhard havia referit a Homs el seu projecte d'escriure obres orquestrals atemàtiques sobre un sol moviment polimòrfic que precisament sota el títol *Rhumbs*, es basarien en la fluència i contrast d'esdeveniments sonors. El músic de Valls explicava l'any 1956 a la revista *The Score* el paral·lelisme entre les decisions que pren el pilot d'una aeronau i les que pren el compositor:

“[...] l'art de compondre és comparable a l'experiència de volar. Imagineu-vos que sou pilot d'un gran avió. El vostre primer problema és emprendre el vol; enlairar-vos. El segon, mantenir-vos enlaire, saber treure partit de les condicions de l'aire, els corrents i contracorrents, bosses d'aire i altres incidències; com heu de fer navegar la vostra nau i mantenir el seu rumb. El tercer problema, quan ja sou a les envistes del lloc de destinació, és veure la millor manera d'aterrar-hi. En fi, heu d'anar adoptant una cadena de decisions com el compositor amb la seva obra.”⁵⁴³

⁵⁴¹ *Ibíd.*

⁵⁴² Valéry, P., *Tel quel*, Saint-Amand: Folio, 2008.

⁵⁴³ Gerhard, R., citat i traduït a Homs, J., *Robert Gerhard...*, pp. 81-82.

Quan Homs va reprendre aquesta idea, probablement com un doble homenatge a Valéry i al seu mestre i amic, va utilitzar la idea del rumb com una metàfora a escala vital i va incloure en la composició diverses cites d'obres de referencials com *Plou* (1925), *Ocells Perduts* (1940), *Presències* (1967), la *Simfonia breu* (1972) i molt especialment dels *Soliloquis per a piano* (1972). Així, el concepte de rumb serveix per establir un paral·lelisme amb els processos de composició, però és també aplicable a tota la seva producció:

”Així com l’agulla del compàs que marca el rumb d’una nau es manté constant malgrat les variacions de la ruta, de manera similar es poden concebre les fluctuacions del nostre pensament i atenció, els incidents de la vida mental, les diversions de la memòria, la diversitat dels nostres desigs i emocions com a desviacions definides per contrast respecte a certa constància en la intenció profunda i essencial de l’esperit.”⁵⁴⁴

Malgrat que el compositor reti homenatge al poeta amb la dedicatòria, no es pot afirmar que l’obra sigui un intent de reflectir d’alguna manera algun aspecte de l’univers de Valéry. De fet, Casanovas considera *Rhumbs* com “una metàfora de la fermesa de la trajectòria seguida per Homs amb la seva creació tan atenta a les mutacions dels signes del temps com immutable en el curs de la seva llarga singladura”⁵⁴⁵.

L’obra respira el mateix aire llunyanament impressionista que el *Díptic per a orquestra* compost quinze anys abans i es vertebrava a partir de dos elements bàsics: una sèrie dodecatònica que no es fa explícita fins al compàs cinquanta-un i el motiu temàtic de “la pena del meu cor” que, apareixent per primera vegada al compàs trenta-nou, és sotmès a una sèrie de transformacions (en mostrem algunes a les imatges núm. 260a, 260b i 260c).

Tècnicament, el fet de tractar segments melòdics de la sèrie de manera independent durant el desenvolupament discursiu permet a Homs integrar de manera lògica en una sola composició diverses sonoritats incloent de manera convincent les cites d’obres anteriors. I, malgrat que la sèrie es comporti com un simple marc referencial regulador, la seva aparició al compàs cinquanta-un resulta no solament lògica, sinó necessària ja que, en haver estat tractat tot el

⁵⁴⁴ Comentaris autocrítics, a Casanovas, J., i Llanas, A., *Joaquim Homs...*, p. 48.

⁵⁴⁵ *Ibid.*

XV. El laberint de la memòria

desenvolupament temàtic anterior sobre traços de la seqüència, l'aparició del total cromàtic es percep com un gest temàtic en si mateix (vegeu imatge núm. 260d).

Imatge 260a. *Rhumbs* (1988). Compassos 115-123.

Imatge 260b. *Rhumbs*. Compassos 167-171.

XV. El laberint de la memòria

A page of a musical score for 'Rhumbs' (Compassos 214-222). The score includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fa.), Percussion (Perc.), Piano (Pno.), Violin (VI.), Viola (Vla.), Cello (Vc.), and Double Bass (Cb.). The music is written in 2/4 time and features a complex rhythmic pattern. Several passages are circled in black: a large oval around the woodwind staves (Fl., Ob., Cl., Fa.), an oval around the Piano part, an oval around the Violin part, and an oval around the Cello part. The dynamic marking *pp* is visible throughout the score.

Imatge 260c. *Rhumbs*. Compassos 214-222.

A page of a musical score for 'Rhumbs' (Compassos 48-57). The score includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fa.), Percussion (Perc.), Piano (Pno.), Violin (VI.), Viola (Vla.), Cello (Vc.), and Double Bass (Cb.). The music is written in 2/4 time and features a complex rhythmic pattern. The tempo is marked *Animato* with a metronome marking of 135-144. The dynamic marking *crescendo poco a poco* is present. The word *ombra* is written above the Violin part. Several passages are circled in black: two ovals around the Cello part, and one oval around the Piano part. A diagram below the score shows a sequence of notes with arrows pointing to the circled passages in the score. The diagram is a single staff with notes and rests, and an arrow labeled 'R' points to the second circled passage in the score.

Imatge 260d. *Rhumbs*. Compassos 48-57.

Seguint aquesta mateixa línia, en la seva darrera obra simfònica, *Derivacions* (1990), Homs utilitza músiques compostes en períodes anteriors de la seva vida. Les músiques antigues, com els *Nou Apunts*, *Entre dues línies* o *Presències*, estan inserides aquí en un sol moviment polimòrfic vertebrat per seccions contrastants. L'atmosfera general està dominada per un ampli desenvolupament melòdic d'un lirisme gairebé postromàntic. Com podem veure a la imatge núm. 261a, l'obra comença amb una cita literal de "Convalescència", el darrer dels *Nou apunts* compostos el 1925⁵⁴⁶.

Més enllà del poder evocador del fragment, aquesta melodia resulta especialment adequada als mètodes usats per Homs en aquests anys en reunir en pocs compassos onze tons diferents distribuïts de tal manera que aporten riquesa intervàlica. Així, a partir dels girs melòdics característics que conformen el tema inicial, es deriven nous traços que, com brots sorgint d'una branca, interactuen entre ells donant lloc a motius nous.

El desenvolupament d'aquests motius pren ocasionalment la forma d'una sèrie, però es desfà de nou per tornar al record d'algun traç del tema inicial del qual algun brot s'ha convertit, primer en una cèl·lula, i després en un motiu derivat del primer moviment de *Presències*. Similarment a com hem vist a *Rhumbs*, la sèrie dodecatònica eclosiona amb l'obra ja començada, en aquest cas al compàs vint-i-nou quan és exposada de manera melòdica (vegeu imatge núm. 261b).

Aquest grup d'obres de gran format compostes en el darrer període productiu del compositor representen, com veiem, la part més visible d'una actitud vital, que venia de dècades abans, en reunir cites explícites d'obres anteriors amb altres elements recurrents que responen a ressorts més subtils, com la cèl·lula de "la pena del meu cor".

⁵⁴⁶ El text de Sánchez-Juan que està en l'origen de la peça, porta Casanovas a apreciar en l'elecció d'aquest fragment una evocació de la seva esposa per més que en aquelles dates Homs encara no hagués conegut Pietat Fornesa: *La primavera ho encén tot; com brillen els miralls de la memòria, els vergers prohibits, els ulls d'aquella noia!*. Vegeu, Casanovas, J., i Llanas, A., *Joaquim Homs...*, p. 49. El poema es pot trobar a Sánchez-Juan, S., *Convalescència, Poesia completa I: 1924-1933*, Barcelona: Columna, 1995, p. 41.

XV. El laberint de la memòria

Calmo 1896

The image shows a handwritten musical score for a piece titled "Calmo 1896". The score is written on multiple staves, each labeled with an instrument. The instruments listed are Flauta, Oboè, Clarinet (do), Fagot, Saxo (fa), Trompeta, Trombó, Percussió (with triangle, tam-tam, and cymbals), Timpani, Piano, Violini I, Violini II, Viola, Violoncel·la, and Contrabaix. The score includes various musical notations such as notes, rests, dynamics (p, mp, mf, f), and articulation marks. A black oval is drawn around the Violini I and II staves in the lower section of the page, highlighting a specific passage of music.

Imatge 261a. Derivacions (1990). Inici.

XV. El laberint de la memòria

The image displays a page of a musical score for the piece "El laberint de la memòria". The score is arranged in two systems of staves. The instruments listed on the left are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Horn (Cor.), Trumpet (Tpt.), Trombone (Tbn.), Percussion (Perc.), Violin (Vcl.), Viola (Vcl.), and Cello/Double Bass (Cb.). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics. Handwritten annotations in black ink are present, including three large circles on the first system (around measures 23-25) and one large circle on the second system (around measure 37). The score also features performance instructions like "rall." and "Animab".

Imatge 261b. Derivacions. Compassos 23-37.

Aquesta insistència a passar una vegada i una altra pel mateix camí només pot entendre's com a conseqüència d'una necessitat d'omplir els espais que han anat quedant buits amb els anys; i, considerant la seva admiració per Lledó, probablement Homs se sentiria concernit per l'opinió d'aquest sobre aquesta necessitat de recurrència: “El hecho de volver siempre sobre los mismos pasos de lo pensado manifiesta una implícita necesidad. Nadie recorrería las sendas del pasado si no subyaciese a ese recorrido el irrefrenable deseo de reconocer, en él, todas aquellas semejanzas que nos llevan a entender nuestra situación y a aprender de otras experiencias.”⁵⁴⁷

15.1.2. *In memoriam*

Tot i que no existeix un cicle *in memoriam* com a tal en l'obra d'Homs, en aquest apartat hem agrupat cinc obres compostes en record de destacades personalitats musicals. Totes van ser fruit d'encàrrecs i tres d'elles –les dedicades a Turina, Mompou i Rubinstein– van ser publicades l'any 2000 amb el títol *Tres evocacions*.

La primera de les obres considerades aquí, *In memoriam Pau Casals*⁵⁴⁸, data de l'any 1976 i pivota sobre tres elements: la sèrie generadora, una cita directa de la “Sarabanda” de la *Suite per a violoncel* núm. 5 BWV 1011 de Bach⁵⁴⁹ (encerclada a la imatge núm. 262a) i el tema de caràcter popular que ja coneixem de les *Sis peces per a dos violins* i que Homs havia usat també en el *Quartet de corda núm. 8* compost un any abans (marcat i relacionat a les imatges núm. 262a, 262b i 262c).

⁵⁴⁷ Lledó, E., *El silencio de la escritura*, Madrid: Austral, 1991, p. 37.

⁵⁴⁸ L'obra, encàrrec del Ministerio de Educación y Ciencia, va quedar fora de l'edició de *Tres evocacions* a causa que havia estat ja editada amb anterioritat com *Homenaje a Pablo Casals* dins la col·lecció d'obres editades pel propi Ministerio de Educación y Ciencia / Comissaria Nacional de la Música (P-1977) i al fet que la col·lecció estava concebuda per a piano sol.

⁵⁴⁹ Homs coneixia molt bé aquesta sarabanda des de la seva època com a violoncel·lista i, si creiem els testimonis que ens n'han arribat, devia fer-ne una versió remarcable durant la seva joventut. Com explicava ell mateix a Romaní, solia tocar les suites de Bach per als amics d'Eugènia Domènech qui opinava que la seva versió d'aquesta sarabanda en concret era com “El sermó de la muntanya”. Vegeu, Romaní, O., *Trobades amb Joaquim Homs...*, p. 62.

Disposem de l'esbós (reproduït a la imatge 262a) on Homs deixà reflectida la tasca de muntatge que va realitzar a partir d'aquests tres elements, als quals, segons podem veure a la part inferior del full, va afegir un procés codal:

A- To exclamatiu. Arrel popular es va desenvolupant a través de 5 aparicions de les quals la final és la més explícita.

B- Sarabanda de Bach, 3 aparicions. La 1a. original i les altres dues variades.

D- 4 derivacions diferents de la sèrie bàsica de l'obra.

C- Coda de caràcter elegíac.

Existeix un escrit autocrític del compositor destinat a l'edició que en va fer el Ministerio de Educación y Ciencia, del qual es desprèn que aquest esbós no va ser planificat amb anterioritat, sinó que va anar prenent cos durant la composició de l'obra⁵⁵⁰. La pretensió inicial d'Homs era reflectir l'actitud del cèlebre violoncel·lista davant la música i especialment la seva preferència per les èpoques clàssica i romàntica, així com la seva sensibilitat envers la música popular catalana. Com solia fer, va compondre lliurement els primers compassos de l'obra pensant a donar continuïtat amb posterioritat a aquest impuls inicial. Tanmateix, una vegada iniciada l'obra, va observar una relació entre les agrupacions de notes usades i les relacions intervàliques presents a la *Sarabanda* BWV 1011 per a violoncel sol que havia escoltat interpretar a Casals dècades enrere. Va ser així com Homs va prendre la decisió –una raresa en la seva producció– d'integrar música d'un altre compositor i d'una altra època en una obra seva.

A part del tema de caràcter popular mostrat a les imatges núm. 262 i encerclat a la imatge núm. 263, no falten en l'obra els motius recurrents com els clústers (vegeu imatge núm. 156) o el motiu de “la pena del meu cor...” situat a l'enllaç amb la coda (enquadrat a la imatge núm. 263).

⁵⁵⁰ Vegeu la imatge núm. AD4 a l'Apartat documental.

XV. El laberint de la memòria



Imatge 262a. *In memoriam Pau Casals* (1976). Pla de treball i inici.



Imatge 262b. *Sis peces per a dos violins* (1950) Inici.



Imatge 262c. *Quartet de corda núm. 8* (1974). Compassos 201-209.

The image shows a handwritten musical score for guitar, spanning measures 89 to 105. The score is written on six staves. The first staff features a melodic line circled in black. The second staff is marked "molto legato e tenace". The third staff is boxed and contains the instruction "vibrato" and "molto espressivo". The fourth and fifth staves are also boxed. The sixth staff contains various dynamics like "sfz ped." and "mf".

Imatge 263. *In memoriam Pau Casals*. Compassos 89-105.

Tres anys més tard, el 1979, per encàrrec del Festival Internacional de Música de Barcelona, escriu el *Nonet –a la memòria de Manuel de Falla–*, una obra intensa inscrita en la tendència de retrobament amb un concepte tradicional de tematisme, reflectit aquí en unes llargues línies melòdiques impensables de trobar dues dècades abans en la seva música. Compost entre *monòlegs* i *soliloquis*, aquest homenatge evoca l'esperit vital de la música del mestre andalús en un sol moviment polimòrfic basat en el motllo estructural per seccions contrastants tan apreciat per Homs. Pel que fa als mètodes compositius, trobem un tractament mixt entre dodecatonisme i seccions d'escriptura lliure. Les harmonies tonals, tríades perfectes i acords alterats conviuen en un discurs molt cromàtic, rítmicament més vigorós del que és habitual en la música del nostre compositor (vegeu imatge núm. 264).

entre l'un i l'altre ja que mentre Homs complia amb el càstig del seu trasllat a València i s'anava allunyant més i més del folklorisme, Turina esdevenia el 1941 Comisario de música d'un règim que havia forçat a l'exili a una part de la intel·lectualitat del país. No podem saber amb certesa quins eren els sentiments d'Homs respecte a la música de Turina el 1982, però es fa difícil pensar que —a diferència de les obres dedicades a Gerhard, Falla o Casals, les quals, tot i ser encàrrecs, s'haguessin pogut produir de manera tan espontània com els homenatges a Debussy, Pedrell, Ravel o el propi Falla compostos a la dècada dels quaranta— aquesta dedicatòria hagués existit si no hi hagués hagut un encàrrec del Ministerio de Cultura. És un fet objectiu que, de totes les obres que tractem en aquestes planes, aquesta és la més abstracta, la que conté menys referències extramusicals i la que més deu a l'ofici del compositor.



Imatge 265. *In memoriam Turina* (1982). Inici.

La peça, dominada per les notes llargues i els silencis, porta encara més lluny l'atmosfera meditativa dels soliloquis i en línia amb els seus interessos del moment, Homs explicava que es tractava en realitat d'una reflexió sobre la vida i la mort que pretenia reflectir alguns aspectes del pas del temps⁵⁵¹. Sent la més llarga de les tres obres del quadern sembla, més aviat, una peça escrita sense cap propòsit concret a la qual, com podem comprovar a la imatge núm.

⁵⁵¹ Comentaris autocrítics dipositats a l'arxiu familiar. Vegeu la imatge AD5 a l'Apartat documental.

265, Homs hagi afegit alguns girs evocadors del característic melodisme turinià per justificar-ne la dedicatòria:

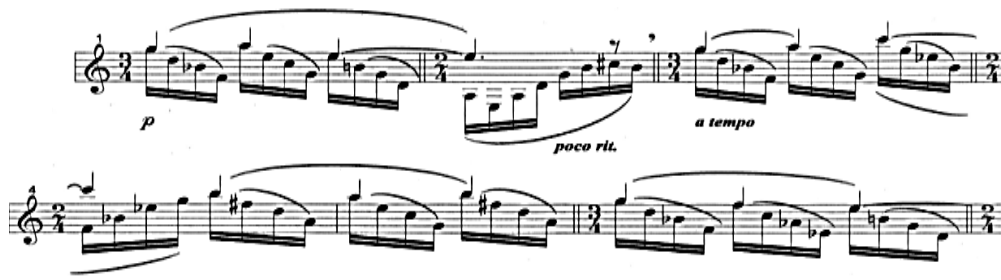
“En los compases iniciales de esta pieza [...] se expone una breve idea musical de carácter arábigo-andaluz evocadora de la figura de dicho compositor, de la cual se deriva la serie de 12 tonos cuya rotación constante rige las relaciones entre los sonidos que forman la trama de la composición. Y a lo largo de las distintas secuencias que van moldeando su forma y su sentido a la manera de los versos que integran un poema, se van sucediendo nuevas derivaciones de la idea inicial hasta desembocar en su explícita reaparición en el clímax que precede el desenlace de la pieza y al término de la misma.”⁵⁵²

Més coherència amb la resta de peces en record de persones desaparegudes mostra, en canvi, el *Díptic per a Frederic Mompou* compost un any més tard per encàrrec de l'Associació Catalana de Compositors. Per començar, la pròpia estructuració de l'obra en dos moviments, “preludi” i “cançó”, ja suposa un homenatge en si mateix. El “preludi” està concebut segons l'ampli concepte dodecatònic d'Homs en alternar exposicions serials estrictes amb moments extremadament cromàtics sense respecte a l'ordre serial. Com podem comprovar a les imatges núm. 266a, 266b, i 266c, la “cançó” consisteix, en canvi, en un arranament tonal de la melodia popular catalana que Homs havia usat en les seves *Variacions sobre una melodia popular catalana* de l'any 1943 i en l'“Homenatge a Pedrell” de 1941.

Si bé alguns coneixedors de l'obra d'Homs, com Masó, troben desconcertant el fet que els dos moviments estiguin escrits en llenguatges tan diferents, una vegada més hem de remarcar el fet que a aquestes alçades Homs havia assumit totalment les seves motivacions interiors per compondre i no semblava estar gens preocupat per un contrast del qual ell n'era evidentment conscient. Més aviat sembla que tractant-se d'una obra dedicada a Mompou, Homs hagués compost el “preludi” en el seu propi llenguatge mentre que en la “cançó” hagués pretès acostar-se en la mesura del possible als característics girs de Mompou en un gest de deferència i respecte, a la manera d'un gentil homenatge.

⁵⁵² *Ibid.*

XV. El laberint de la memòria



Imatge 266a. *Suite d'homenatges* (1941). "Homenatge a Pedrell". Inici.



Imatge 266b. *Variacions sobre una melodia popular catalana* (1943). Inici.



Imatge 266c. *Díptic per a Frederic Mompou* (1983). "Cançó".

L'any 1987, per encàrrec de la Fundació Albéniz, Homs va compondre *In memoriam A. Rubinstein*, una de les peces centrals del període pel que fa a la percepció del pas del temps. Homs cita aquí dues peces completes del seu quadern *Nou apunts* compost l'any 1925 encadenant sense solució de

continuïtat *Madrigal* i *Pròdiga*. Resulta colpidor apreciar el to vital que aporten al discurs aquestes dues peces compostes en la seva primera joventut quan el primer comentari sonor, un cop completada aquesta doble exposició, al compàs disset de l'obra, consisteix en una successió de brodadures inferiors evocadores del motiu de “la pena del meu cor”. Aquest motiu basat en una segona major que, oscil·lant, no acaba de descansar en la nota superior ni en la inferior –i que tant significat ha anat acumulant en les darreres dècades, quan les pèrdues i la mirada enrere han estat una constant– es converteix aquí en referencial, apareixent de manera recurrent com un retorn a la calma després dels moments agitats. Com podem observar a la imatge núm. 267, el motiu apareix finalment en la seva forma original al final de l'obra.

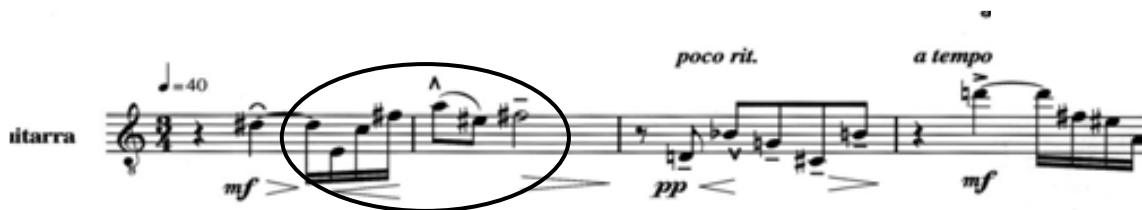
Imatge 267. *In memoriam A. Rubinstein* (1987). Final.

15.1.3. Remembrances

L'any 2000, sota el títol *Remembrances*, es van publicar de manera conjunta un grup d'obres compostes entre 1984 i 1995 amb l'eloqüent subtítol de *Sis records íntims*. A diferència de les peces tractades a l'apartat anterior –totes elles dedicades a personalitats musicals com a conseqüència de demandes externes– les peces agrupades a *Remembrances* constitueixen un recull de

cants elegíacs dedicats a familiars i amics desapareguts que Homs va compondre mogut per una necessitat interior.

La primera obra del quadern, *In memoriam P.F.A.* (en record de la germana de la seva esposa, Pilar Fornesa Alvinyà) està datada el dotze d'octubre de 1984. Tècnicament, aquest homenatge constitueix una bona mostra de l'ús que feia el compositor del dodecatonisme en aquests anys, quan la sèrie era tan sols un dipòsit referencial a partir del qual desplegava un discurs lliure. La intensa atmosfera de l'obra recorda l'ambient de *Presències*, de la qual aprofita alguns elements com els cops sota el piano o la cèl·lula de "la pena del meu cor". No falten altres elements reaprofitats com el gest melòdic usat entre els compassos 7 i 15 (marcat a les imatges núm. 268a i 268b) que, de la mateixa manera que hem vist en d'altres motius ja estudiats, reapareix amb freqüència durant aquests anys sota diferents patrons intervàlics i rítmics.



Imatge 268a. *Soliloqui IV per a guitarra* (1980). Inici.



Imatge 268b. *In memoriam P.F.A.* (1984). Compassos 6-15.

In memoriam R.S. (1988), dedicada a Ramon Sastre, s'inicia amb un coral tonal extraordinàriament bell que dona pas al que, com assenyala Masó, és una de les millors plasmacions de la desolació en l'obra pianística d'Homs. El passatge

consisteix en la repetició d'una sola nota, com la campana llunyana que coneixem de *Presències*, a la qual es van afegint sons fins pràcticament cobrir el total cromàtic (vegeu imatge núm. 173). Aquest moment ombrívol dóna pas a una reexposició, seguida de la cadència final on, com no podia ser d'altra manera, apareix el motiu de “la pena del meu cor” (marcat a la imatge núm. 269).



Imatge 269. *In memoriam R.S.* (1988). Final.

Una de les obres més colpidores del quadern *Remembrances* és *In memoriam C.H.O.* composta l'any 1990 en record de la seva germana Carme. L'obra, escrita en llenguatge tonal, està estructurada en tres parts. La primera secció segueix l'atmosfera general de les seves obres del període, on les notes llargues i repetides (la “campana llunyana” de *Presències*) evocuen el silenci interior que sentia el compositor en absència de les persones que l'havien acompanyat al llarg de la seva existència. La segona part mostra el diàleg entre uns ritmes regulars a la mà esquerra i unes figuracions ràpides i irregulars a la mà dreta a les quals Masó atribueix un suposat simbolisme referit als cants dels ocells⁵⁵³. I com en d'altres obres, el compositor aprofita gests melòdics ja usats en obres anteriors per teixir un discurs que assoleix el seu punt àlgid amb

⁵⁵³ També és, però, possible que el compositor estigués aquí rememorant la infantesa i joventut compartides amb la seva germana en forma de joc sonor sobre el teclat. Aquesta hipòtesi, tan impossible de provar com la de Masó podria venir avalada per la similitud d'aquestes figuracions amb les usades en obres de joventut, com en alguns números dels *Nou Apunts* de 1925, i pel context de reutilització i evocació de tot el cicle.

XV. El laberint de la memòria

l'aparició d'una melodia tonal a la tercera part de l'obra durant l'execució de la qual l'autor demana al pianista que resi el *Pare nostre* (vegeu imatge núm. 270). Aquesta melodia que per un costat referma la tonalitat de fa menor, dóna lloc tanmateix a un final obert. La línia melòdica, aturant-se de mica en mica fins arribar a un clúster inestable ens ofereix un moment colpidor que transmet vívidament a l'oient la sensació de desconcert davant la pèrdua.

41 *calmo*
rall. *p* recitant el Pare nostre

45 *poco rit.* *a tempo*

50 *sf* *pp*

56 *mp* *p* *mp*

[Durada aprox.: 4 min.]
20. 7. 1990

Imatge 270. *In memoriam C.H.O* (1990). Final.

El llenguatge triat per Homs a *In memoriam I. i J. Amat*, compost el 1991, no és ni el tonal, ni el dodecatònic, sinó que reprèn el desenvolupament motívic en un context d'atonalisme lliure. Aquesta obra, dedicada al pintor Josep Amat i la seva esposa Isabel, basa el seu desenvolupament en un pausat diàleg a dues veus de més de tres minuts. Masó observa en aquesta circumstància una voluntat de l'autor de reflectir sonorament la doble dedicatòria de l'obra, visió que ve avalada pel fet que la peça també pugui ser interpretada amb violí i violoncel. L'atmosfera general de la composició no mostra la desolació d'algunes altres obres del cicle sinó que es mou en una atmosfera tranquil·la on el silenci hi juga un paper important.

Molt més obscur és *In memoriam E.C.I.* compost el cinc de maig de 1995 i dedicat a un dels seus amics més estimats, Eusebi Casanelles. L'obra, una curta invenció de trenta-set compassos a dues veus, respira una severitat que es veu accentuada per la gravetat del registre en què es mou gairebé durant tota la seva extensió. Aquesta uniformitat de registre tan sols es trenca en uns compassos a la vora del final, quan apareixen uns fragments melòdics, de caràcter menys obscur, que s'enfilen fins a un registre habitual de la clau de sol, abans de passar a la cadència on trobem els omnipresents motius de "la pena del meu cor" i de "les campanes".

L'obra que tanca el quadern *Remembrances* composta el deu de juliol de 1995 resulta ser la més enigmàtica de totes, tant pel significat com pel caràcter. El nom de la peça és *Record*, però, com senyala Masó, Homs mai no va aclarir a què feia referència aquest títol, tot i que l'obra va ser inclosa en l'àlbum dedicat a persones estimades. La peça, de tan sols trenta compassos, està estructurada en tres seccions que en principi no guarden cap més relació entre elles que el tempo general que les unifica. Com podem comprovar a la imatge núm. 271, cada una d'aquestes seccions, separada de les altres per llargs calderons, és un brevíssim apunt de caràcter aforístic. La primera secció, de caràcter interrogant, la segona més assertiva i la tercera, de caràcter cadencial, donen lloc més a l'extinció de la peça que al seu final ja que, per comptes de resoldre d'alguna manera el discurs, Homs el deixa obert cap al no res.

XV. El laberint de la memòria

RECORD 10-XII-95 *mm 2* 8-XII-95

Imatge 271. *Record* (1995).

Des de *Presències* fins a la darrera d'aquestes obres, es fa evident una evolució en la mirada del compositor. El dolor encara farcit d'energia dels anys seixanta, passant pel record serè pels seus amics i familiars desapareguts als setanta i vuitanta, va donar lloc a l'acceptació de la pèrdua i la inexorabilitat del pas el temps en el darrer tram de la seva vida. En aquests darrers anys la memòria es va convertir en la seva principal aliada per mantenir vius en el record els éssers que l'havien acompanyat i als quals havia estimat. Com veurem en el proper apartat, a la vista d'aquesta ingent quantitat d'obres que tendeixen a evocar el passat i a recordar els éssers estimats, sembla pertinent

preguntar-se fins a quin punt l'obra d'Homs no deu la seva morfologia final al sentiment de pèrdua.

15.2. Retrobar el temps en el record

En certa manera seria possible donar la feina per acabada després del darrer apartat. Els motius emblemàtics han estat localitzats, explicats i, fins a cert punt, interpretats en el capítol dedicat a la recurrència i el simbolisme. També ha estat referenciat l'interès que va sentir Homs per l'article de Lledó i s'han establert les relacions pertinents amb les obres que va compondre en el darrer tram de la seva vida reutilitzant material temàtic de molts anys enrere.

Tanmateix no es pot passar per alt que, lluny de ser interpretable únicament des d'uns condicionants individuals o personals, el pensament d'Homs mostra evidents punts de contacte amb uns corrents de pensament que, de manera explícita o implícita, van contribuir a modelar la seva actitud creativa. Deixar, per tant, la feina en el punt on som ara seria tant com mostrar un fruit sense relació amb l'arbre del qual ha obtingut la seva forma individual.

Tot i que Homs mai no va escriure un llibre, ni va dedicar una conferència sencera a reflexionar obertament sobre la seva percepció del pas del temps, s'hi va referir en tantes declaracions, escrits i comentaris autocrítics, que avui dia disposem d'un considerable volum d'informació sobre la relació entre el seu pensament i la seva obra. Com remarca Lledó citant a Johann Jakob Rambach, la parla és l'expressió del nostre discurs i és a través del nostre discurs que donem a entendre als altres, no tant el nostre pensament, sinó també els afectes que porta associats: "[...] es imposible entender y explicar las palabras de un escritor, si se desconoce cuáles son los afectos que andan por su ánimo... cuando las escribía."⁵⁵⁴

Intentant resseguir els pensaments i afectes del nostre compositor, en el capítol dedicat al vessant romàntic del seu ideari hem fet un recorregut per l'evolució del seu discurs i la seva idea d'expressivitat. I en els darrers apartats, recuperant el fil allà on l'havíem deixat en el capítol dedicat a la recurrència i el

⁵⁵⁴ Rambach, J.-J. , citat a Lledó, E., *El silencio de la escritura*, Madrid: Austral, 1991, p. 40.

simbolisme, ens hem ocupat de la memòria i la reutilització de músiques compostes durant la seva joventut. Amb tota aquesta informació a la vista, resulta impossible no apreciar en l'interès del compositor pel paper de la memòria les ressonàncies de l'univers dibuixat per Proust a *À la recherche du temps perdu*. La correspondència i abundants escrits d'Homs revelen que reconeixia en Proust un dels seus referents principals, del qual es confessava un apassionat lector⁵⁵⁵. Ell mateix explicava que en deixava llibres a Pietat Fornesa –que ella devorava– durant els primers mesos de la seva relació⁵⁵⁶. I a l'arxiu familiar encara es conserva una edició francesa de la novel·la que va fer enquadrar i que rellegia amb freqüència.

Significativament, la música, representada de manera genèrica o tractada des de l'efecte que produeix en l'oient, actua en la novel·la de Proust com a element de connexió entre el món interior dels personatges i una realitat espiritual intangible. Aquesta perspectiva, que es desplega en diversos fronts narratius, porta el narrador a fer afirmacions com la següent:

“Mais il n'est pas possible qu'une sculpture, une musique qui donne une émotion qu'on sent plus élevée, plus pure, plus vraie, ne corresponde pas à une certaine réalité spirituelle, ou la vie n'aurait aucun sens.”⁵⁵⁷

Com fa notar Nattiez, aquesta visió de la música com a reflex afectiu d'una realitat espiritual presenta significatius punts de contacte amb el pensament de Schopenhauer, autor al qual ja ens hem referit en diversos apartats d'aquest treball⁵⁵⁸. I atenent als punts de contacte entre el pensament d'Homs i el romanticisme, podem identificar derivacions d'aquest univers compartit per

⁵⁵⁵ Vegeu, Homs, J., *Robert Gerhard...*, p 38-40.

⁵⁵⁶ Vegeu, Romaní, O., *Trobades amb Joaquim Homs...*, p. 17.

⁵⁵⁷ Proust, M., “La prisonnière”, *À la recherche du temps perdu*, vol. III, Paris: Gallimard, 1954, p. 374.

⁵⁵⁸ Vegeu Nattiez, J.-J., *Proust as Musician*. New York: Cambridge University Press, 1989. En aquest assaig l'autor francès analitza les relacions entre *À la recherche du temps perdu*, el pensament Schopenhauer i els processos de creació i percepció de la música. Resulta interessant comprovar que les analogies entre l'obra de Proust i el pensament del filòsof alemany posades de manifest en aquest estudi són també extrapolables en bona mesura a l'univers estètic i l'obra d'Homs.

Proust i Schopenhauer en l'univers estètic i l'obra d'Homs qui, com ja hem vist, posava en el centre de l'acte creatiu un concepte d'expressivitat força complex: "[...] lo que realmente cuenta es el resultado sonoro, lo que no puede expresarse con palabras, el mágico poder de la música para penetrar y desvelar sugerencias en el espíritu y la sensibilidad del oyente."⁵⁵⁹

Fixem-nos que aquesta estimació del poder de la música a la qual ja ens hem referit amb anterioritat per la seva proximitat amb Wackenroder integra en la seva formulació tant la "realitat espiritual" que esmenta Proust com l'infinít noümic de Schopenhauer, autor en el qual es recolza Proust per analitzar i disseccionar els processos de creació i percepció de la música narrats en la seva novel·la.

Ara bé, el compositor no arriba, però, tan lluny com el filòsof alemany pel que fa a la realitat darrera reflectida per la música. Tot i les evidents ressonàncies romàntiques dels seu discurs, quan va haver de fer l'esforç per definir la música, va afirmar que aquesta era "el arte de suscitar, mediante la combinación de sonidos y silencios en el tiempo, vivencias que reflejan una percepción de la realidad que nos habita y circunda, con toda su carga de complejidad e indeterminación"⁵⁶⁰, situant-se així a mig camí entre una concepció realista i idealista.

Crida l'atenció que Homs relacionés en aquesta definició els conceptes de *realitat* (exterior al subjecte) i el de *vivències* (experimentades de forma subjectiva i individual) col·locant al centre del raonament el concepte de *percepció*, acceptant implícitament que les vivències esdevenen conseqüència d'una sensació que les condiona, i per tant, les modifica. Aquesta és una idea propera a allò que Henri Bergson anomena *imatge*: "por imagen entendemos una cierta existencia que es más que lo que el idealista llama una representación, pero menos que lo que el realista llama una cosa, una

⁵⁵⁹ Comentaris autocrítics del compositor, a Homs, P., Joaquim Homs. Trayectoria..., p. 249.

⁵⁶⁰ Temprano, A., "Panorama actual de la música religiosa española VI. Joaquín Homs Oller" (1971), pp. 80-85, a Homs, P., *Joaquim Homs...*, p. 264.

existència situada a medio camino entre la cosa y la representació.”⁵⁶¹ És a dir que, segons el filòsof, resulta tan fals reduir la matèria a la representació que d’ella ens en fem, com considerar-la una mera realitat externa de naturalesa diferent a les representacions⁵⁶². Tanmateix, aquesta imatge, aquesta *percepció* (terme compartit per Bergson i Homs), a través de la qual el subjecte es relaciona amb la realitat externa, està, per definició, impregnada de records: “A los datos inmediatos y presentes de nuestros sentidos les mezclamos miles de detalles de nuestra experiencia pasada. Lo más frecuente es que esos recuerdos desplacen nuestras percepciones reales de las que no retenemos entonces más que algunas indicaciones, simples ‘signos’ destinados a recordarnos antiguas imágenes.”⁵⁶³

Reprement el fil inicial de la nostra argumentació, veiem que Bergson havia situat, ja abans de Proust, la qüestió tal i com la trobem en Homs; és a dir que, tot i percebre l’objecte de manera subjectiva, som conscients que aquest pot tenir una existència objectiva; assumim així que la nostra percepció/imatge manté una relació amb una realitat externa de la qual nosaltres guardem tan sols una representació simbòlica. Com que aquesta representació, de per si subjectiva, queda registrada al nostre interior en un procés que involucra molts altres condicionants, el que queda al final, no és el reflex fidel de l’estímul original sinó un indicador que va posant en marxa un record en contínua evolució. Els records es converteixen així en agents configuradors de la nostra relació amb la realitat esdevenint segons Bergson “el punt d’intersecció entre l’esperit i la matèria”⁵⁶⁴.

Sobre aquest aspecte dinàmic del record com a repetició evolutiva, Jonah Lehrer descriu un experiment realitzat l’any 2000 per Karim Nader, Glenn Shafe i

⁵⁶¹ Bergson, H., *Materia y memoria, Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*, Buenos Aires: Cactus, 2010, p. 28.

⁵⁶² “Así pues, para el sentido común, el objeto existe en sí mismo y, por otra parte, el objeto es en sí tan pintoresco como lo percibimos: es una imagen, pero una imagen que existe en sí”. *Ibid.*

⁵⁶³ *Ibid.*, p. 51.

⁵⁶⁴ *Ibid.*, p. 31.

Joseph LeDoux, en el qual va quedar provat, precisament, que l'acte de recordar ens canvia a nosaltres mateixos. Segons aquest autor l'experiment en qüestió ha obligat la ciència a reformular les seves teories en descriure la memòria com un procés dinàmic per comptes de considerar-la com un dipòsit d'informació inerta:

“la memoria se modifica en ausencia del estímulo original, fijándose menos en lo que recordamos y más en nosotros mismos. Así la memoria puramente objetiva, la que es ‘fiel’ al sabor original de la madalena, es una memoria que nunca conoceremos. El momento en que recordamos el sabor del bollito es el momento en que nos olvidamos de cómo éste sabe realmente.”⁵⁶⁵

Les analogies amb Homs es van fent evidents tota manera que, com hem observat, certs gestos i motius van tenir un llarg recorregut durant els anys setanta –quan els trobem sota diferents formes, relacionant-se entre ells i patint mutacions– abans que el compositor decidís, ja en els vuitanta, reutilitzar conscientment i desacomplexada temes sencers de manera explícita.

Per apassionant que resulti, però, la qüestió de les relacions, similituds i diferències entre l'obra de Bergson i la de Proust –qui, per cert, havia assistit a les classes magistrals impartides pel primer a la Sorbona entre 1891 i 1893 i va llegir *Matèria i memòria* el 1909 just quan començava a escriure *Du côté de chez Swann*– no és realment el tema del nostre treball i per continuar endavant ens serà suficient recordar que, com remarca Lehrer, Proust va ser un dels primers artistes a interioritzar la filosofia de Bergson i convertir-la en material literari⁵⁶⁶. Aquest tractament literari/intuïtiu sobre l'experiència vital és el que ha propiciat que l'obra de Proust sigui més identificable en les vides i obres d'altres artistes que l'obra de Bergson, de base més teòrica i molt més precisa, tant en llenguatge com en continguts.

⁵⁶⁵ Lehrer, J., *Proust y la neurociencia*, Madrid: Paidós, 2010, p. 113.

⁵⁶⁶ “Su literatura se convirtió en una auténtica celebración de la intuición, de todas las verdades que se nos revelan echados simplemente en la cama o pensando tranquilamente. Y si bien el influjo de Bergson le creó a Proust cierta ansiedad –‘Tengo demasiado que hacer- escribió en una carta- para tratar de convertir la filosofía del señor Bergson en una novela’-, no pudo resistirse a los temas bergsonianos.” *Ibid.*, p. 106.

En el cas d'Homs, els paral·lelismes amb Proust resulten sorprenents tota vegada que, sobrepassant les qüestions artístiques, abracen qüestions biogràfiques suficientment significatives com per explicar aspectes essencials de les seves obres. La primera evidència de l'admiració del compositor per l'obra de Proust la trobem en el *Quartet núm. 3* compost el 1950⁵⁶⁷, que va ser presentat tres anys més tard al Concurs de Lieja sota l'epígraf *Le temps retrouvé*⁵⁶⁸ (vegeu imatge núm. 272).



Imatge núm. 272. *Quartet núm. 3* (1950). Compassos 59-65.

Si obrim el focus, però, trobem que els mecanismes que van generar la novel·la de Proust, les circumstàncies personals de l'autor i les seves reflexions sobre la transitorietat, proporcionen un angle de visió sorprenentment operatiu per tractar la qüestió de la memòria involuntària en l'obra d'Homs. A aquestes alçades ja sabem que, en la seva obra, la reutilització de materials es va fer extensiva a múltiples cèl·lules i girs que posaven en marxa processos interiors de recuperació de vivències anteriors, de la mateixa manera a com ho fan en el narrador de la novel·la, la magdalena, les torres de Martinville o les lloses venecianes. Lehrer ens n'ofereix la següent explicació des del punt de vista neurològic:

“El resultado final es que cuando Proust prueba una madalena, bajan neuronas del sabor al bollito y se encienden las que codifican ‘Combray’ y la ‘tía Léonie’. Las células se han entrelazado de manera inextricable, y el resultado es un recuerdo. Aunque los neurocientíficos no saben cómo ocurre esto, sí saben que el proceso de producción de recuerdos necesita nuevas proteínas. Lo cual tiene pleno sentido: las proteínas son los

⁵⁶⁷ Recordem que, molt significativament, aquest quartet es deriva en la seva totalitat de la cançó “la pena del meu cor ha esdevingut pau” (1931).

⁵⁶⁸ Vegeu la imatge AD6 a l'Apartat documental.

ladrillos y la argamasa de la vida, y un recuerdo exige cierta construcción celular. El momento en el tiempo es incorporado a la arquitectura del cerebro.”⁵⁶⁹

Homs ho explicava en una terminologia diferent: “la música propicia aquestes misterioses connexions entre temps passats i presents a causa de la seva naturalesa essencialment temporal i de la varietat de reaccions que pot desvetllar a través del temps i de l'estat d'esperit dels receptors.”⁵⁷⁰ Els girs melòdics o enllaços harmònics ja coneguts que reapareixen sistemàticament en la música d'Homs evidencien que reutilitzava el material de forma conscient:

“Finalment com a circumstàncies curioses relacionables amb la concepció del temps [...] remarcaré que una de les melodies principals que intervenen en el *Sanctus* i l'*Agnus Dei* de la *Missa* les havia utilitzat tres anys abans en dues de les cançons del cicle *Ocell perduts*, basat en recull de 'sentiments' de R. Tagore. La primera diu: 'Vénen els arbres a ma finestra com la veu adelerada de la terra muda'; i la segona; 'la pena del meu cor ha esdevingut pau'. Aquesta darrera procedeix d'una melodia que havia escrit l'any 1934, en uns moments particularment esperançats, i l'he utilitzada també posteriorment en dues obres més: l'any 1949, en l'*Adagio* del meu *Quartet de corda núm.3* [...] i l'any 1978, en els *Càntics a la creació*.”⁵⁷¹

A través de textos com aquest és quan es fa especialment evident que el seu tractament del pas del temps i la persistència de la memòria té molt en comú amb l'univers d'*À la recherche du temps perdu*, una narració que, el compositor valorava de la següent manera:

“[...] registra amb la més profunda atenció i minuciositat cada moment de la vida íntima dels personatges implicats en el relat, amb la intenció de recrear la pròpia fluència dels seus pensaments, instints, vivències i records, i la finalitat última d'aconseguir així una veritable recuperació del temps perdut que infongui el màxim sentit transcendent a la vida.”⁵⁷²

⁵⁶⁹ Lehrer, J., *Proust y la neurociencia*, Madrid: Paidós, 2010, p.112.

⁵⁷⁰ Homs, J., “Història d'una estrena tardana”, 1985, pp. 36-37, a Homs, P., *Joaquim Homs. Trayectoria...*, pp. 50-51.

⁵⁷¹ *Ibid.*

⁵⁷² Homs, J., *Robert Gerhard...*, p. 40.

Ara bé, com apuntàvem més amunt, des del punt de vista hermenèutic la coincidència més rellevant entre ambdós artistes la trobem en el pla biogràfic ja que en tots dos casos s'aprecia la incidència de la pèrdua com a factor decisiu en moments claus del procés creatiu. Proust va iniciar l'escriptura de la seva obra més important quan havia passat poc més d'un any des de la mort de la seva mare. La nodrida correspondència entre mare i fill, els quals van viure plegats fins al final de la vida d'aquesta, evidencia un lligam especialment estret. La carta de Proust al seu amic Robert de Montesquieu a propòsit d'aquesta pèrdua dóna fe dels trasbals que li va suposar: "Ma vie a désormais perdu son seul but, sa seule douceur, son seul amour, sa seule consolation. J'ai perdu celle dont la vigilance incessante m'apportait en paix, en tendresse le seul miel de ma vie [...]"⁵⁷³

De fet, Suzanne Nalbantian opina que la descripció del dolor del narrador en referència a la pèrdua de la seva àvia en *Le Côté de Guermantes* encobreix en realitat l'inconsolable desconhort de Proust per la pèrdua de la seva mare⁵⁷⁴ i segons Ronald Hayman, la recerca del temps perdut era parcialment un intent de retrobar la mare desapareguda⁵⁷⁵. Jordi Llovet posa l'accent sobre una dada significativa: "Aquesta adoració de Proust per la seva mare –que en el llibre es barreja i es confon amb la que sent per l'àvia– és una de les poques coses que de Proust va entendre la minyona que ell va tenir els tretze o catorze últims anys de la seva vida. La bona Céleste Albaret, en confessions recollides per Georges Belmont, no va tenir cap dubte a considerar la passió filial de Proust com la causa eficient de tota la seva obra."⁵⁷⁶

Si bé Homs no va perdre la seva mare, sinó la seva esposa, el cert és que ambdós van perdre la persona que en aquell moment ocupava el centre de les

⁵⁷³ Proust, M., carta a Robert de Montesquieu datada el setembre de 1905. A Proust, M., *Correspondance*, vol. V, Paris: Plon, 1979, p. 348-349.

⁵⁷⁴ Nalbantian, S., *Aesthetic Autobiography. From life to art in Marcel Proust, James Joyce, Virginia Woolf and Anaïs Nin*. London: Macmillan, 1994, p. 66.

⁵⁷⁵ Hayman, R., *Proust*, pp. 258-289, citat a Nalbantian, S., *Aesthetic Autobiography...*, p. 66.

⁵⁷⁶ Llovet, J., "La recerca de Proust", *Quaderns*, núm. 1331, p. 5., *El País*, 24 de desembre de 2009.

seves vides i, pel que fa a Homs, existeix un consens generalitzat a considerar que la pèrdua marcà la morfologia de la part més important i densa de la seva producció⁵⁷⁷. Ja hem vist que la composició de *Presències* va anar seguida, a partir de 1972, d'una sèrie de *Soliloquis* per a diferents instruments i formacions que ell mateix definia com "intents de diàleg sense resposta"⁵⁷⁸. No és, per tant, aventurat afirmar, parafrasejant Hayman, que la recurrència d'Homs sobre certs motius i melodies respon en realitat a un desesperat intent de recuperar els moments viscuts, particularment a la vora de Pietat Fornesa qui va esdevenir un símbol del passat perdut. I de fet ja hem vist en el capítol dedicat al simbolisme que el propi Homs reconeixia que en la majoria d'obres posteriors a la mort de la seva esposa va incloure referències més o menys explícites a aquesta circumstància.

Es podria objectar que la pèrdua de Proust es va produir just a l'inici de la seva obra mentre que la d'Homs es va produir quan aquest ja portava gairebé cinquanta anys component. Essent això cert, encara fa més palès el paral·lelisme entre músic i literat ja que la reutilització de material tal i com ens n'estem ocupant aquí comença precisament a partir de la mort de Pietat Fornesa i de la composició de la suite *Presències*. De fet quan l'any 1990, Romaní li va preguntar, referint-se al seu *Soliloqui per a clarinet* (1972), com era que li sortia una música tan intensa des del primer fins al darrer so, el compositor "va rumiar una mica, va dir que potser era perquè l'havia fet poc després de la mort de la seva dona... i es va posar a parlar d'ella"⁵⁷⁹.

No resulta, per tant, agosarat suposar que l'interès d'Homs pel pas del temps i la persistència de la memòria com a estratègia per recuperar unes vivències idealitzades i irrecuperables tindria el seu detonador, com en el cas de Proust, en l'experiència de la pèrdua. Resulta colpidor llegir alguns dels apunts íntims

⁵⁷⁷ Encara avui dia, les parets del pis de Sant Gervasi on el compositor va passar els darrers anys de la seva vida estan cobertes pels quadres de Pietat Fornesa. I Romaní explica com el compositor l'esmentava contínuament i la introduïa a les converses fins al punt que les consuetudinàries trucades de felicitació nadalenques esdevenien, any rere any, un dolorós record. Vegeu, Romaní, O., *Trobades amb Joaquim Homs...*, p. 28.

⁵⁷⁸ Casanovas, J., i Llanas, A., *Joaquim Homs...*, p. 43.

⁵⁷⁹ Vegeu, Romaní, O., *Trobades amb Joaquim Homs...*, p. 7.

del compositor escrits durant els primers anys sense la seva esposa pel desesperat anhel que reflecteixen de reviure unes vivències que ja no tornaran:

*“Estic veient el mar des de la Fosca, on l’havíem mirat tantes vegades junts. Acaba de tronar i ploure i es veu l’arc de Sant Martí damunt l’horitzó, l’aigua i mil reflexos de colors més clars que el gris plom del cel, com tu l’havies pintat tantes vegades i em desespero de no tenir-te al costat i sentir ... de les coses més belles el dolor d’immensa frustració de separació [...] A cada moment estic veient les coses que hem estimat junts [...] Vivim com si hi fossis o haguessis de tornar qualsevol moment [...] Seguim vivint sense esperança de veure’t sentint un buit immens que res no pot omplir.”*⁵⁸⁰

*“T’escric des dels porxos de la petita església de La Molina on ens solíem aixoplugar quan plovia, llegint o mirant-te a tu, la pluja i els arbres [...] Torno una i altra vegada als mateixos llocs on vàrem passar junts tantes hores inoblidables mogut per una força i folla esperança de retrobar-t’hi [...] Tot això interrompent en el meu record de tu en els records que vas deixar-me [...] No és estrany que pensi amb tu nit i dia i que em desesperi pensant que el que jo sento ja no ho pugui compartir.”*⁵⁸¹

Hem de recordar que, a part de la pèrdua de la seva esposa, Homs havia afrontat pocs mesos abans –el desembre de 1966– la pèrdua de la seva mare i en pocs anys, el 1970, perdria els seus dos grans referents intel·lectuals i afectius, Gerhard i Prats. Totes aquestes pèrdues unides a la seva extraordinària longevitat explicarien la freqüent reutilització dels materials sonors a partir dels anys setanta com a estratègia per reviure un temps i unes vivències que no havien de tornar.

La memòria –tant l’explícita, en obres com *Memoràlia* o *Biofonia*, com la simbòlica, a través de la recurrència de motius significants– és un element tan present en la música d’Homs com ho és en la literatura de Proust i actua com a element cohesionador del conjunt de la seva producció. En aquest sentit la reflexió que fa Nattiez sobre la novel·la és vàlida punt per punt per al conjunt de l’obra d’Homs:

“[...] the resemblances between similar musical phrases in different works and the similarities between different phrases in one and the

⁵⁸⁰ Apunts íntims del compositor datats el 23 de juny de 1968. Dipositats a l’arxiu familiar.

⁵⁸¹ Apunts íntims del compositor datats el 26 de juliol de 1969. Dipositats a l’arxiu familiar.

same work constitute, as I have already stressed, a musical metaphor for the working of involuntary memory. Now, these workings are at the root of the recurrence of the themes that lend unity not only to a particular work but also to the entire output of a composer or writer. This is also the essential theme of *À la recherche*, since it is involuntary memory that, at the very end, allows lost time to be regained.”⁵⁸²

I cal remarcar com afirma Deleuze, que els motius referencials com la magdalena o les torres funcionen com a símbols, i que, bergsonianament, el contingut final d'aquests símbols no és el record de la sensació tal i com va ser sinó una idealització d'aquell moment:

“[...] y el contenido no es una cadena asociada a este sabor [la magdalena], la cadena de las cosas y las gentes conocidas en Combray, sino Combray como esencia, Combray como mero punto de vista, superior a todo lo que ha sido vivido *desde* este propio punto de vista, apareciendo por fin para sí y en su esplendor, en una relación de ruptura con la cadena asociativa que no realizaba más que una mitad del camino.”⁵⁸³

Similarment, hem d'entendre les constants reaparicions del motiu de “la pena del meu cor” o “les campanes” com a objectes transicionals en els quals el compositor ha dipositat parcel·les de temps cristal·litzades, dotades d'un sentit emocional profund per a ell; unes parcel·les que funcionen psicològicament en l'autor de forma anàloga a com ho fan els moments perduts que el narrador francès ha guardat dins seu durant anys i que utilitza per il·lustrar la persistència del temps: “the original world of childhood sensations is not lost but hidden for a long time within the narrator, who re-extracts the ‘lost’ time from the taste of the madeleine dipped in tea. Spirit is enclosed in matter, but conversely matter can be spiritualized through the consciousness of the observer”⁵⁸⁴.

Existeix una ingent bibliografia sobre la simbologia i el pas del temps en la novel·la de Proust i molt poca sobre aquest aspecte de l'obra d'Homst. Això no significa, tanmateix, que l'obra del nostre compositor no comparteixi amb l'univers de Proust una percepció de la realitat que, per raó de la universalitat de

⁵⁸² Nattiez, J.-J., *Proust as Musician*, New York: Cambridge University Press, 1989, p. 73.

⁵⁸³ Deleuze, G., *Proust y los signos*, Barcelona: Anagrama, 1972, pp. 123-124.

⁵⁸⁴ Johnson, L., *The Metaphor of Painting. Essays on Baudelaire, Ruskin, Proust and Pater*. Michigan: UMI, Research Press, 1980, p. 156.

les preguntes que planteja, va molt més enllà de la pròpia figura del narrador parisenc. No resulta, per tant, escabellat entendre que l'univers d'À *la recherche du temps perdu* dóna forma i respostes a una vivència de la realitat que Homs, com molts altres artistes dels darrers cent anys, comprenia de forma intuïtiva i reflectia en la seva música, probablement sense haver-s'ho proposat de manera conscient.

XVI. El darrer tram del camí (1989-2003)

16.1. La implosió formal

A partir de l'any 1991, la pèrdua de visió i el deteriorament de la salut del compositor van esdevenir factors condicionants en la seva tasca compositiva. Després de *Derivacions* no trobem ja cap obra simfònica i la seva producció està formada fonamentalment per cançons i peces curtes destinades a instruments solistes. De fet les úniques obres cambrístiques que trobem en la dècada dels noranta són *L'absència*, per a guitarra i cordes (1992), i el *Tríptic en memòria de J.M.W. Turner* (1993), ambdues allunyades del tractament dodecatònic, malgrat contenir passatges extremadament cromàtics. El tractament harmònic i melòdic on els gestos horitzontals es desenvolupen principalment per graus conjunts, acaben atorgant a aquestes melodies aquella sonoritat vagament modal inserida en un mar atonal que ja hem estudiat en altres espais d'aquesta tesi (vegeu imatge núm. 273).



Imatge 273. *L'absència* (1992). Compassos 89-94.

La part més substancial del que va ser la seva producció en aquests darrers anys està formada per esbossos d'una sola pàgina on el tractament del material defuig qualsevol mena d'especulació i, tot i que el compositor va retrobar en aquest període l'extremada concisió de les seves primeres composicions, el llenguatge havia canviat totalment. Es fa difícil saber fins a quin punt el gust que

mostrava el compositor pels moviments lents, les notes llargues i l'absència de so respon a la consciència del pas del temps en uns moments en què els silencis estaven tan carregats de significats pels records d'un temps passat. En certa ocasió, ell mateix ho explicitava en una conversa amb Romaní: "De seguida miro enrere. Ja he viscut molt, he fet un camí molt llarg, i sembla que això de mirar enrere és el que em surt de manera natural".⁵⁸⁵

Malgrat que trobem en aquest darrer període alguna peça vinculada al mètode dodecatònic, la tendència general és la de mostrar una sèrie inicial sense sotmetre-la a desenvolupament ni continuació. És com si el compositor conservés l'hàbit de pensar en termes dodecatònics, però renunciés a qualsevol tensió intel·lectual que interferís en la seva quietud. Pel que fa a les cançons i a les peces basades en textos, sí que s'aprecia, en canvi, un esforç manifest per il·lustrar-ne musicalment els continguts.

La solitud i la pèrdua ja no són el centre del seu pensament i el seu lloc l'ocupa una mirada serena cap endavant. Els títols de les obres, sovint inspirats en poemes o textos, com *Matí*, *Arbres al vent*, *Capvespre vora el mar* o *La nena*, ja no tracten sobre la mort sinó sobre la natura i la lluminositat d'una existència que se li escolava entre els dits.

En aquests anys, Homs havia assolit ja l'estatus de degà dels compositors catalans i era convidat a participar sovint en actes públics. Va ser en una taula rodona celebrada l'any 1990 al Conservatori Superior de Barcelona que el clarinetista Albert Romaní (a qui ens hem referit nombroses vegades en aquesta tesi en qualitat d'autor del llibre *Trobades amb Joaquim Homs*), va quedar impressionat per les intervencions del compositor i decidí estudiar la seva música per a clarinet, que en aquell moment es reduïa a dues obres. Aquest fet va generar un contacte que es va convertir en una amistat sincera de la qual van acabar sortint diverses obres per a clarinet sol. Així el 1991, inspirant-se en els capítols "Rhumbs" i "Autres Rhumbs" continguts en *Tel quel* de Valéry, Homs va compondre *Tres Rhumbs* per a clarinet sol –"El silenci", "Els ocells" i "Cascades"– els quals van trobar continuació el 1992 amb *El vol de l'ocell* i *Dos*

⁵⁸⁵ Vegeu Romaní, O., *Trobades amb Joaquim Homs...*, p. 33.

Rhumbs –"Matí" i "Arbre"– compostos el 1994. Les sis peces, basades en escrits del poeta, són breus comentaris musicals als pensaments continguts en els textos, impressions que Valéry escrivia al matí quan es llevava. Homs en va conservar el caràcter aforístic component unes obres on els llargs silencis són tan eloqüents i vibrants com els sons. Les sis peces tenen en comú el reaprofitament de material antic en forma de motius referencials o de cites més o menys explícites d'obres com *Presències* (1967), *Ocells perduts* (1940) i *Libra* de Gerhard, totes elles usades a "Els ocells".

La metodologia compositiva varia en cada una de les obres i el dodecatonisme és en aquest període tan sols una possibilitat. Així, malgrat que en diverses obres trobem el total cromàtic usat de forma sistematitzada, l'única de les sis clarament basada en una sèrie és "Matí". Tot i que el significat d'alguns textos resulta massa abstracte com per sintetitzar-lo a través de sons, es fa palès un esforç descriptiu en peces com "Els ocells" o "Cascades" on Homs evoca el cant dels ocells i la fluència del riu respectivament (vegeu imatge núm. 274).



Imatge 274. *Tres Rhumbs* (1991). "Els ocells". Inici.

Resulta destacable l'experiment que Homs va fer a "Cascades" on, com podem veure a la imatge núm. 275, per reflectir la sensació dels salts d'aigua, alterna en un moviment ràpid i de manera sistemàtica intervals de segona menor i de tercera menor al llarg de tota l'obra.

XVI. El darrer tram del camí (1989-2003)



Imatge 275. *Tres Rhumbs.* "Cascades". Inici.

Romaní va ser testimoni en alguna ocasió de l'obstinació del compositor per portar a la pràctica aquestes il·lustracions musicals. Per la seva relació amb el tema que estem tractant –tot i que n'hem referit ja una part en una cita a l'apartat 14.2– reproduïm aquí un text prou llarg de Romaní on explica el temps que es va prendre el compositor per decidir com es podia il·lustrar musicalment la idea de verticalitat a l'inici d'"Arbre", una peça inspirada en tan sols dos versos: "*L'arbre chante comme l'oiseau. L'arbre rêve d'être ruisseau*"⁵⁸⁶:

"11 d'octubre del 94. Treballem la seva peça *Arbre*. No sap si afegir-li un principi que doni idea de la presència de l'arbre i la seva verticalitat, abans no es comenci a sentir el vent que el mou en un sentit més horitzontal. Per telèfon ja m'havia comentat fa uns dies la possibilitat d'afegir uns compassos que donessin idea de verticalitat [...]. Avui entenc més què volia dir, li sento cantar el què imagina i veig com acompanya amb gest de les mans el seu cantusseig i, davant la seva aparent indecisió, el convido a escriure aquest nou principi. S'hi posa. De seguida en té clares les notes –les escriu i ja no les canvia– però corregeix i torna a corregir moltíssimes vegades la seva llargada, la llargada dels silencis i la disposició dels ritmes i els compassos [...]"⁵⁸⁷

⁵⁸⁶ *L'arbre canta con els ocells/ L'arbre somnia ser riu*. Traducció del propi compositor.

⁵⁸⁷ Romaní, O., *Converses amb Joaquim Homs...*, p. 84.

A més d'adaptar algunes obres antigues per a clarinet sol, com *Ocells Perduts* i *Trànsit*⁵⁸⁸, Homs va compondre dues obres més per a l'instrument: *En record de Joan Miró* (1992) i *El son de l'infant* (1993). La primera de les dues està escrita "com qui fa un poema" en homenatge a la manera de pintar de Miró⁵⁸⁹ i la segona la va escriure d'un sol traç per al fill d'Oriol Romaní. Com explica el clarinetista, l'obra que en un principi s'havia d'anomenar *Nit de vetlla*, més que el son de l'infant, pretén reflectir la impressió, sentiments i pensaments que el descans del nen provoca en l'adult que el vetlla⁵⁹⁰.

En *Arbres al vent* (1992) i *Capvespre vora el mar* (1994) per a violoncel sol, el compositor evoca el moviment de les copes dels arbres i l'onatge suau del Mediterrani. En la primera s'endevina l'existència d'una sèrie que apareix fugaçment de manera incompleta en un parell de moments aïllats assumint un paper més colorístic que constructiu. A *Capvespre vora el mar* en canvi apareix el total cromàtic com a preàmbul d'un curt discurs basat en la derivació motívica. Tanmateix, la peça per a violoncel més rellevant d'aquests anys és el *Soliloqui IV* (1994) on el compositor fa ús d'unes línies melòdiques que suggereixen interrogacions sense resposta. Aquest efecte, que analitzarem en l'obra següent, l'aconsegueix usant girs melòdics que s'interrompen abans de concloure donant lloc a llargues pauses que l'oient percep amb el desconcert de sentir una pregunta no contestada.

En aquests anys, Homs ha assolit un grau de domini que li permet articular amb naturalitat tots els elements que ha anat usant al llarg de la seva vida. Les seves melodies posseeixen un equilibri i una naturalitat que, a més de fer-les extremadament eloqüents, escapen a l'estudi sistemàtic. A la imatge núm. 276 queden reflectits gràficament alguns aspectes dels diversos nivells d'articulació que utilitza el compositor a *Retorn* per a flauta sola (1995) per desenvolupar un discurs aparentment improvisat.

⁵⁸⁸ *Trànsit* és una adaptació per a clarinet de "Traspàs" inclòs en els *Nou Apunts* per a piano (1925).

⁵⁸⁹ Vegeu, Romaní, O., *Trobades amb Joaquim Homs...*, p. 115.

⁵⁹⁰ *Ibid.*, p. 118.

XVI. El darrer tram del camí (1989-2003)

Imatge 276. *Retorn* (1995). Inici.

Com podem veure, el motiu A, format per tres semicorxeres ascendents (encerclat en línies intermitents), actua com un nucli vertebrador del desenvolupament discursiu. D'altra banda, hem marcat amb rectangles una sèrie de traços melòdics amb diferents nivells de desenvolupament que es mouen en diverses zones de tensió tonal. Cada un d'aquests traços està format per un grup determinat de notes que actuen com una zona tonal delimitada que al seu torn entra en tensió amb les zones acotades dins dels altres rectangles. A nivell estructural, els traços continguts dins d'aquestes zones es comporten de manera anàloga a com ho fan els diferents graus d'una escala dins un sistema tonal. Cada una d'aquestes zones acotades es recolza al seu torn en una o més notes de referència al voltant de les quals s'organitza rítmicament i agògica el segment. A la imatge estan marcades amb cercles negres algunes d'aquestes notes, tot i que resulta obvi que, en casos com aquest, el criteri de l'interpret resulta decisiu per establir sobre quins centres i amb quin criteri s'organitza melòdicament el passatge. Finalment existeix un element de segona menor descendent (marcat amb quadrats intermitents) que assumeix una funció de vertebració melòdica. Tanmateix, el cas concret marcat a la imatge il·lustra la manera amb la qual el compositor resolva tècnicament el que ell anomenava "preguntes" quan plantejava les seves obres com a diàlegs. Fixem-nos en la influència que suposa per al *re#* dels compassos núm. 8 i 9 el fet que la primera nota del gest ascendent del compàs núm. 10 sigui també un *re#*, ja que deixa la "pregunta" (o la suspensió si ho preferim) inconclusa i fa avançar el nou punt de tensió fins al

re natural del compàs dotze. Així, retornant momentàniament sobre les qüestions que ens han ocupat en el capítol en què ens hem ocupat de la interpretació de la seva música, veiem de nou en aquest exemple que, en les obres d'Homs, la tasca de l'interpret resulta definitiva per articular un discurs que està molt lluny de ser unívoc, i que dóna lloc a moltes possibles lectures.

Si anem a la producció per a piano, entre les peces del cicle *Remembrances*, del qual ens hem ocupat en el capítol anterior, Homs va compondre dues obres més per a l'instrument: el *Díptic per a piano* i *Record del mar*. El *Díptic*, compost el 1995 per encàrrec del X Concurs de piano "Ciutat de Berga", llença una mirada enrere recuperant dos poemes de Tagore ja usats en el cicle *Ocells perduts*: "El vent no té repòs" i "Plany". En el primer –inusualment virtuós considerant el caràcter de les peces que estava component en aquells anys– Homs reutilitza material temàtic de la cançó del mateix nom que havia compost més de seixanta anys enrere. Tant la proximitat a un règim tonal com la marcada factura neoclàssica de la peça, evocuen les obres pianístiques de la segona meitat dels anys quaranta. El "Plany", molt més obscur i introvertit, recupera com remarca Masó⁵⁹¹, girs melòdics inspirats en la cançó "Deixeu-me creure", també basada en un poema de Tagore.

Probablement pel seu caràcter pedagògic, *Record del mar* (1995) fa un ús despreocupat de la tonalitat en un context lluminós i evocador que estableix un nexa d'unió amb aquella llunyana *Suite per a piano* op.1 escrita l'any 1921, tancant així el cicle vital del compositor a través de les seves composicions per a piano. També amb vocació pedagògica, en aquest cas per a guitarra, Homs va compondre l'any 1996 *El color de les flors* per a guitarra sobre un poema d'Ono No Komachi (827-858), una peça de caràcter aforístic on els esdeveniments es van succeint de manera fluïda seguint una lògica més intuïtiva que planificada⁵⁹². Les relacions de caràcter sintàctic que hem anat posant de relleu al llarg

⁵⁹¹ Vegeu Masó, J., "Una aproximación al piano de Joaquim Homs", 2006, a Homs, P., *Joaquim Homs. Trayectoria...*, pp. 285-318.

⁵⁹² Tant aquesta peça, com l'anterior van ser concebudes amb voluntat pedagògica. Ambdues van ser publicades als llibres titulats *Àlbum de Colien* per a piano i per a guitarra respectivament, on es recollien obres de diversos autors contemporanis. Vegeu *Àlbum de Colien – Música española y portuguesa del siglo XX*. Ed. Cecília Colien Honegger, (1995) i *Àlbum de Colien para guitarra*. Ed. Cecília Colien Honegger (1998).

d'aquesta tesi es veuen en aquest cas reduïdes a la mínima expressió. L'ús del silenci i molt especialment la utilització de notes llargues proporcionen una atmosfera pausada a l'obra; i com podem veure a la imatge núm. 277, el motiu de "la pena del meu cor" apareix aquí sense harmonia que l'acompanyi.

Com el color de les flors Joaquim Homs

Imatge 277. *El color de les flors* (1996). Final.

16.2. Les últimes cançons

El reflex més fidel de l'univers emocional del compositor en els darrers anys de la seva vida el trobem de nou en les seves cançons i molt específicament en els textos triats. De nou apareix la solitud, tractada en la seva versió per a veu i piano de *Sol i de Dol* (1992). El tema, però, dominant és ara la imminència de la mort observada des d'un profund amor per la vida que, a aquestes alçades, el compositor sentia escapar-se-li entre els dits. Ja l'any 1990 havia compost *En el*

capvespre sobre un poema de Sala-Cornadó que, de manera el·líptica, aborda el tema de la transitorietat i l'amor a la vida⁵⁹³.

Trobem també la cerca d'una mirada transcendent desproveïda de dramatisme en el seu retorn a les literatures orientals. N'és un bon exemple el text de *La nena*, una versió de Tagore sobre un poema del bengalí Dwyendralal Roy a la qual Homs va posar música l'any 1994 en una versió per a veu i clarinet.

*Vine, lluna, vine; besa la meva estimada, crida la mare que bressa la nena damunt dels genolls, mentre la lluna somriu, com si somniés. La suau fragància de l'estiu i les cançons de l'ocell de nit ens arriben, esmunyint-se entre la foscor, des de l'ombra carregada de soledat del bosquet de mangle*⁵⁹⁴.

De l'any següent és la cançó *Cel i Riu* sobre un poema de Tan-Jo-Su en versió de Carner, on el compositor es fixa de nou en la metàfora del riu i el navegant, com a símbol del pas del temps i la soledat⁵⁹⁵. Encara el mateix any 1995 Homs va posar música a *Tres antics poemes xinesos* de Li-Po en versió de Josep Carner⁵⁹⁶ i a *l'Estança núm. 6* de Carles Riba, en una versió per a veu i piano, un text que amb tota seguretat coincideix amb les seves reflexions del moment:

⁵⁹³ *Vindrà la mort
i tornaran les neus.
Sóc en el món dels rius,
de les albes que fugen.
Vinc d'un país
on els homes no lluiten
i estimen solament.*

Sala-Cornadó, A., *En el capvespre, a l finalment el silenci* (1950-1986), Barcelona: Edicions 62, 1988, p. 11.

⁵⁹⁴ *Dwyendralal Roy, La nena*, traduït del bengalí per Rabindranath Tagore, trad. cat. Maria de Quadras, a Tagore, R., *Obra selecta*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1992, p. 139.

⁵⁹⁵ *En tot el cel hi ha un núvol només, que a penes vola.
En tot el riu no passa sinó una barca sola.
I veus ací la lluna que en el seu curs fidel
es lleva, i es lleva dalt del cel.*

I jo menys sol a dins la barca solitària.
Capvespre, a Carner, J., *Lluna i llanterna*, Sabadell: Proa, La Mirada (1935), p. 158.

⁵⁹⁶ *Tota sola, Una flauta*, i *En despertant de sobte*. *Ibid.*, pp. 94, 176 i 161.

XVI. El darrer tram del camí (1989-2003)

*Feliç qui ha viscut dessota un cel estrany
i la seva pau no es mudava;
i qui d'uns ulls d'amor sotjant la gorga brava
no hi ha vist terrejar l'engany.*

....

*Qui tampoc, endavant el seu desig no mena:
Que deixa els remes i, ajagut
Dins la frèvola barca, de cara als núvols, mut,
S'abandona a una aigua serena*⁵⁹⁷

L'any 1996, amb noranta anys, Homs va compondre *El jardiner* per a veu i guitarra (mostrat íntegrament a la imatge núm. 278) basant-se en un text de Tagore. El llenguatge recorda molt el dels seus *Ocells perduts*, en el qual les melodies es despleguen seguint patrons modals cromatitzats que passen per diferents notes referencials al llarg de la cançó.

The image shows a handwritten musical score for the song 'El Jardiner' by R. Tagore. The score is written on multiple staves, including a vocal line and guitar accompaniment. The lyrics are written in Catalan. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics. The title 'El Jardiner - Raj. 10-5 - R. Tagore.' is written at the top. The lyrics include: 'Inquiet i desficiós t'adejo per coses llunyanes', 'llinda de la con-fusa llunya', 'Oh gran maldat! Oh la maldat', 'guada del vostre oblid', 'O-llido, oblidat sem-pre qu'heu oblidat', and 'Vilas VIII-1996'. The score is marked with circled numbers 7, 10, 16, and 22. The name 'Vilas VIII-1996' is written at the bottom right of the score.

Imatge 278. *El Jardiner* (1996). Manuscrit.

⁵⁹⁷ Riba, C, *Estances*, Llibre segon, Sabadell: La mirada, 1930, p. 86.

Finalment, el poema de Javier Alfaya triat per a la seva darrera cançó evidencia, una vegada més, de manera inequívoca, fins a quin punt la música era per a ell una disciplina que l'ajudava a mirar dins de sí mateix i a posar de manifest la seva realitat emocional:

*Sabes que ahora lucho con mi Muerte
y ella no ceja, sigilosa amante
que se desliza entre mis párpados
y me canta, agorera,
una canción de cuna.*

*Reina en la noche y cada día,
quiero pasear con ella hasta la orilla
del mar o mi memoria
y allí dejarme estar, mientras las olas
laten sin pausa, corazón del tiempo.⁵⁹⁸*

16.3. El cercle tancat

Es diria que, com si hagués estat fet a propòsit, en les darreres dècades –i molt especialment en els darrers cinc anys de la seva vida– Homs tancava un cercle perfecte a través de la seva obra. En un progressiu retorn que s'havia iniciat durant la dècada dels anys setanta, havia anat recuperant progressivament els valors i objectius que havien bategat en la seva música des de les seves primeres composicions d'adolescència. La simplicitat, la concisió, el lirisme contingut o l'espiritualitat són valors que, després de tota una vida, es mostren destil·lats en les seves darreres composicions talment com si la seva longevitat li hagués donat l'oportunitat d'acabar d'explicar amb paraules més ben triades allò que havia volgut dir des d'un primer moment.

Molt significativament, tenint en compte que es va iniciar en la música fregant un arquet de violoncel sobre unes cordes, Homs componia la seva darrera obra, *Fi d'any* per a violoncel sol, el 31 de desembre de 1996. Les darreres notes que va escriure són el motiu de "la pena del meu cor" (marcat a la imatge núm. 279).

Pocs dies després de compondre aquesta peça, el gener de 1997, va patir una fractura de fèmur que li va comportar haver de sotmetre's a tres intervencions

⁵⁹⁸ Alfaya, J., "Tres Poemas", *La Montaña Mágica*, núm. 1, Arte Tripharia, febrer-març de 1996, p. 7.

quirúrgiques en poc temps. Arran del desgast que li va provocar aquesta circumstància, va deixar de compondre i va haver de limitar la seva presència pública. Tot i això, en els darrers sis anys de la seva vida, encara va assistir a diversos concerts i estrenes de les seves obres així com a alguns dels actes d'homenatge que l'any 2001 li van dedicar diverses institucions amb motiu del seu noranta-cinquè aniversari.



Imatge 279. *Fi d'any* (1996).

La seva esposa Pietat, desapareguda tres dècades enrere, seguia ocupant el centre del seu món interior. Aquest record i la música van ser els seus dos punts de referència quan la seva energia s'afeblia tant que li costava mantenir l'atenció de manera sostinguda. L'amistat que mantenia Romaní amb el compositor li va permetre constatar en primera persona la serenitat amb què aquest va encarar els darrers anys de la seva llarga singladura: “la mort, encara que ell no en parlés massa, era una realitat molt present i significativa en el seu viure quotidià. Quan fèiem petar la xerrada no era gens estrany que en qualsevol moment, enmig d'un breu silenci, en notéssim a prop la presència, com si es tractés d'una companya fidel i inseparable –tan fidel i inseparable com la dona estimada que ja havia passat a l'altre món–. Allà devien retrobar-se el 9 de setembre de 2003, dia en què Joaquim Homs va morir a Barcelona, a casa seva, envoltat, cuidat i estimat pels seus.”⁵⁹⁹

⁵⁹⁹ Romaní, O., *Trobades amb Joaquim Homs...*, p. 39.

XVII. Conclusions

El context i la circumstància

Si alguna cosa ha posat de manifest la recerca que ha donat lloc a aquesta tesi és que Homs va ser un personatge força més complex del que una primera aproximació pot suggerir. Considerant que va néixer en una societat noucentista i va morir en una Barcelona postmoderna, la seva obra és comprensible com una possibilitat, d'entre infinites, d'interpretació i adaptació a uns contextos canviants.

L'estímul intel·lectual que representaven els apassionants reptes tècnics i estètics que van configurar la creació artística al llarg del segle XX estan representats en la seva música a partir del filtratge personal que en va fer el compositor, qui s'havia format en contacte amb persones de tant pes intel·lectual com Sastre, Roig o Gerhard. El problema va ser que, sent Homs un clar producte del model sociocultural dels anys vint i trenta, ni a ell ni a cap dels seus referents no se'ls va preparar per viure en la societat espanyola dels anys quaranta i cinquanta. Hem de recordar que quan el compositor va arribar a la seva maduresa personal, les possibilitats d'associació estaven regulades policialment. Aquest context explica que, paradoxalment, l'individualisme sigui l'element que va atorgar l'empremta de grup a una sèrie de compositors que estaven iniciant la seva singladura l'any 1936.

A diferència de la generació anterior, aquests músics, entre els quals hem de comptar Josep Maria Ruera (1900-1988), Rafel Ferrer (1911-1988), Joan Pich Santasusana (1911-1999), Montsalvatge (1912-2002), Miquel Querol (1912-2002) i el mateix Homs, no passen de ser un grup heterogeni sense interessos compartits⁶⁰⁰. Així, cada un d'aquests músics va acabar esdevenint, en certa manera, un cas aïllat, circumstància que, en el cas d'Homs, es va veure accentuada pel fet que la música no fos la seva ocupació professional.

⁶⁰⁰ A aquest grup encara podríem afegir els noms de Carles Surifach (1915-1997) i Joaquim Nin-Culmell (1908-2004) els quals, malgrat la proximitat generacional, van desenvolupar gairebé tota la seva carrera a l'estranger.

XVII. Conclusions

Si a la desubicació generacional afegim la seva condició d'enginyer i la consegüent absència dels cercles acadèmics, podem intuir l'origen del tòpic sobre el seu aïllament, sovint associat a la seva timidesa. Observant, però, els fets amb una perspectiva més àmplia, no sembla consistent considerar la discreció del compositor com un factor condicionant quan estem parlant d'una figura que al llarg de la seva vida va mantenir una relació propera amb personatges com Sastre, Maristany, Prats o el propi Gerhard, que va esdevenir el primer president de la Associació Catalana de Compositors i que, en el darrer tram de la seva vida, va gaudir del reconeixement oficial en forma de nombrosos guardons institucionals.

Tampoc no resulta coherent amb el relat de l'aïllament i la timidesa, l'empenta que va demostrar el compositor durant els anys cinquanta en unir-se a una iniciativa tan coratjosa com les conferències del Club 49, destinades a la difusió de la música contemporània en una societat culturalment ofegada. Tenint en compte que, a causa de la seva feina com a enginyer, Homs havia d'esgarrapar temps a la vida diària per compondre, s'ha de considerar la seva tasca divulgativa com un acte de responsabilitat social que, seguint l'exemple del seu pare, el doctor Joaquim Homs i Parellada, el va portar a assumir responsabilitats en l'educació i elevació dels ideals estètics dels seus conciutadans quan ho va estimar necessari. Així, la falta de connexió amb el seu entorn, que també es donà, per extensió, amb el públic de l'època, va ser el preu que Homs, com tants altres compositors compromesos amb l'art contemporani, va haver de pagar per defensar unes posicions estètiques en un context sociocultural refractari.

El seu llenguatge mai no va tenir, però, la pretensió de fer-se accessible a costa de fer un pas enrere i, lluny de cercar cap brillantor instrumental, la seva producció respira una certa indiferència pel format per al qual està escrita. Es diria que, amb l'excepció de la seva música per a cordes, Homs tracta l'adaptació de la música a l'instrument que l'ha de fer sonar més com un tràmit ineludible que com un intent de simbiosi entre discurs i sonoritat. Des d'aquest punt de vista es fa difícil aventurar judicis sobre la rellevància social de la seva música en funció del ressò (encara que seria millor parlar de falta de ressò) que va obtenir durant els anys quaranta i cinquanta ja que, a jutjar per la seva

manera d'actuar, Homs no reconeixia en aquells moments la societat que l'envoltava com a referent, sinó que, com tants d'altres, la considerava una situació passatgera.

Per tant, si en determinats moments va existir una distància amb els centres musicals oficials, aquesta no fou a causa de la seva condició d'enginyer ni, en cap cas, de la seva discreció personal, que, com hem vist, no li impedia mantenir una vida social plena i intensa. Les raons del seu posicionament a la Barcelona de la postguerra les hauríem més aviat de cercar en la pobresa intel·lectual de l'ambient i, sobretot, en les afinitats electives. Hem de recordar que, més enllà dels seus estudis de violoncel, el seu punt de partida era més proper al món de la cultura general que als cercles de la música professional. Així, resulta difícil entendre la seva trajectòria sense tenir en compte les figures de Roig i Sastre, els quals van tenir, de ben segur, molt a veure en el fet que pogués copsar immediatament la dimensió artística de Gerhard l'any 1929, quan la cultura musical local no acabava de trobar una perspectiva des de la qual assimilar una personalitat artística tan poderosa.

La relació amb Gerhard

Com es sabut, la innegable influència de Gerhard en l'obra d'Homs es deixa sentir principalment a través de les decisions tècniques que aquest darrer va anar prenent al llarg de la seva trajectòria, com el tractament imitatiu de la música popular, l'adopció del dodecatonisme o l'experimentació amb sistemes d'extensió de l'ordre intervàlic a l'escala temporal. Hem vist també que el pes d'aquest vincle es manifestà en aspectes com la coexistència de modalitat i atonalitat en una sola peça, que Gerhard ja havia usat l'any 1932 en la seva cantata *L'alta naixença del Rei en Jaume* i que Homs va usar en diverses obres, la més destacada de les quals és la *Missa per a cor mixt* de 1941. D'altra banda, la tria d'uns determinats formats que el seu mestre havia explorat amb anterioritat -com els *Tres Impromptus* per a piano (1955) i els dos *Quintets de vent* (1940 i 1971)-, el fet de privilegiar el motllo d'un sol moviment polimòrfic en les seves composicions a partir dels anys seixanta, la composició de diverses obres amb noms de signes zodiacals i, fins i tot, l'interès per certs gèneres

literaris com l'haiku, són aspectes que confirmen fins a quin punt Gerhard era un referent estètic i intel·lectual per a Homs.

Sent tot això cert, resulta sorprenent la distància estètica que separa l'obra d'ambdós músics. Així, mentre que la documentació secundària sembla apuntar a una subordinació ideològica d'Homs respecte al seu mestre, tancant el focus sobre la pròpia música, constatem dues realitats estètiques radicalment diferents. Si ambdues personalitats mostraven òbvies afinitats intel·lectuals, les seves respectives produccions evidencien sensibilitats i aproximacions gairebé divergents a l'obra d'art. La força, assertivitat i sofisticació del llenguatge de Gerhard estan pràcticament absents de la música d'Homs, de caire més especulatiu i contemplatiu. Les partitures treballades amb interrelacions complexíssimes de l'un, són, en el cas de l'altre, processos discursius basats, en moltes ocasions, principalment en la intuïció.

Considerant que el llenguatge d'Homs va acabar de sedimentar després de la mort del seu amic, no resulta escabellat pensar que la imponent presència intel·lectual de Gerhard pogués haver significat una guia i un estímul, però, a partir d'un cert moment, també un condicionant.

Una visió global de la producció d'Homs demostra que els anys més definitoris de la seva activitat creativa –aquelles darreres dècades no reflectides a l'entrevista que va concedir a Barce l'any 1972– coincideixen en bona mesura amb el seu periple en solitari, quan Gerhard ja no hi era per obrir camí. Així, és un fet tan poc qüestionable que l'obra d'Homs hagués estat una altra sense la guia de Gerhard, com que el nostre compositor va escriure la part més substancial de la seva producció quan el seu mestre i amic ja no hi era.

El relat sobre les metodologies

A causa de l'endarreriment amb què arribaven els corrents artístics a la península, Homs va ser erròniament considerat un avantguardista en l'Espanya dels cinquanta quan, com hem vist, la seva relació amb les avantguardes no va superar l'estadi de l'atenta distància. El fet és, però, que en aquells anys el compositor es va trobar tan allunyat dels seus companys de generació reals com

dels interessos del Grup dels cinc, format –a part de per ell mateix– per Benguerel, Guinjoan, Mestres-Quadreny i Soler, tots molt més joves, amb universos referencials molt allunyats del seu, però amb els quals va quedar relacionat a causa de la tasca que compartien a favor de la música contemporània.

Tot i que alguns d'aquests compositors van realitzar diferents temptatives en el camp del dodecatonisme, existeix un consens generalitzat a destacar la figura d'Homs com un referent de la Segona Escola de Viena a Catalunya en base a dos factors. En primer lloc, en ser l'únic deixeble de Gerhard, va conèixer de primera mà les bases del mètode abans de la guerra, fet que, com hem vist, li va facilitar una assimilació progressiva dels fonaments teòrics del dodecatonisme. En segon lloc, una vegada presa la decisió, va mantenir-s'hi fidel fins el final dels seus dies.

Així, el seu posicionament és explicable per la perspectiva adquirida durant els anys de formació, la protecció que li oferia el fet de no dependre de la música i, sobretot, per la seva relació amb Gerhard. Malgrat, però, que tots dos –Gerhard i Homs– afirmessin que en les seves lliçons van limitar-se a estudiar els principis bàsics de la composició, el cert és que ho van fer des d'una òptica que encaminava les seves passes cap a l'adopció futura del mètode⁶⁰¹. Assumint, per tant, que Homs coneixia els fonaments tècnics del dodecatonisme des dels anys trenta, un dels objectius d'aquesta tesi ha estat resseguir acuradament la seva trajectòria per entendre per què van passar més de vint anys fins que es va decidir a usar-lo de manera sistematitzada en les seves composicions.

Més enllà de les raons contextuais, com la guerra, l'aïllament i la falta de referències, un primer factor a tenir en compte són els *tempi* individuals de cada creador per assumir els seus propis reptes. En aquest sentit, el mateix Gerhard –qui en termes relatius va ser encara més reticent que Homs a adoptar el

⁶⁰¹ No és endebades que la primera conseqüència de les seves trobades sigui l'aparició del tractament canònic en la música d'Homs quan el de Valls remarcava precisament que el mètode dodecatònic reposava, per un costat, en la capacitat de l'estructura canònica per generar el seu propi acompanyament i, per un altre, en el caràcter unitari que posseeix una sèrie determinada d'interval·ls.

mètode— explicava que sempre havia tingut present un consell que li va sentir a Schönberg: "No em seguiu fins que no hàgiu descobert que els vostres propis hàbits tècnics ja no us serveixen."⁶⁰²

Malgrat que el mestre vienès s'expressés en aquests termes, resulta lògic que fonamentés les seves argumentacions en base a uns principis que l'havien portat a ell mateix a la formulació del mètode dodecatònic i que, consegüentment, transmetés de manera implícita en les seves lliçons una línia de pensament que apuntava en aquesta direcció. Així, el coneixement necessàriament fragmentari que Homs va tenir del mètode —a través de Gerhard en primer terme i d'altres fonts més tard—, explica que el nostre compositor hagués anat omplint buits seguint una lògica que, en continuïtat amb la tradició romàntica, Schönberg havia orientat en una direcció determinada.

En relació amb aquesta qüestió, ens preguntàvem també a la introducció de la tesi sobre el tòpic de l'adaptació personal del dodecatonisme que va fer el compositor per evitar que la rigidesa del mètode limités la seva capacitat expressiva. Com que fins i tot algunes declaracions del propi Homs arriben a apuntar en aquesta direcció, no han faltat les interpretacions que contemplen un suposat binomi rigidesa/dodecatonisme enfrontat a un altre format per flexibilitat/tonalitat. Una lectura d'aquest tipus pressuposa, però, que la tonalitat o la modalitat no són també sistemes altament restrictius, passant per alt que, quan el propi Homs es referia a la necessitat de posar límits a la fluència del pensament, ho feia contraposant el dodecatonisme a l'atonalisme lliure, no als sistemes gravitacionals tradicionals. Per tant, la resposta a l'aparent paradoxa que significaria l'adopció i posterior transgressió del mètode, no l'hem de cercar en el fet en si, sinó en la naturalesa de l'adaptació que en va fer el compositor i en el grau de coherència que mostra amb la seva trajectòria.

Hem de recordar que, lluny de significar una constitució acabada i inamovible, la formulació de les bases de mètode havia funcionat des del primer moment com un marc referencial que els seus defensors consideraven fonamentat en unes

⁶⁰² Es pot sentir a Gerhard referint aquestes paraules del seu mestre en un documental que li va dedicar la BBC l'any 1971. Vegeu, Gavin, B. *The Explorer*, trad. cat. Ramon Ribé, programa núm. 114431/120825, 1971.

XVII. Conclusions

lleis naturals que s'havien de descobrir. El problema era que aquestes lleis concebudes "com en somnis", a les quals Schönberg havia arribat seguint un procés intuïtiu/deductiu, havien de ser necessàriament formulades segons un plantejament racional/inductiu. Per tant, paradoxalment, el període en el qual es podria parlar amb més propietat d'alteració del mètode en la música d'Homs, és durant els primers anys d'adopció del dodecatonisme (quan més proper estava el compositor a les seves formulacions estrictes) ja que, en un tractament escolàstic, qualsevol digressió és susceptible d'esdevenir una transgressió.

A partir, però, dels anys seixanta, Homs va passar a considerar la sèrie com un camp de forces en evolució. Aquesta era una possibilitat continguda en la pròpia lògica del mètode que molts altres compositors van també explorar en diverses direccions. Així, va començar per renunciar a la norma que recomanava evitar la repetició de notes abans de reiniciar l'exposició serial, decisió que obria la porta a l'emfatització sobre certs sons, donant lloc a possibles relacions de caire tonal. En aquesta mateixa direcció, la introducció d'agrupacions intervàliques d'evidents ressonàncies tonals en la sèrie generadora (com tríades perfectes i seqüències d'interval consonants), així com les insercions de relacions tonalment significatives en el discurs (com enllaços de quarta i cinquena), aconseguïen compatibilitzar el dinamisme del llenguatge dodecatònic amb una falsa sensació gravitacional. Recordem en aquest sentit les anàlisis de *l'Impromptu VI per a piano* (1960) i de la *Música per a cinc (o sis)* (1962) al capítol IX d'aquesta tesi.

El següent pas d'Homs va ser considerar la sèrie com un plexe general de relacions del qual es desprenien certs grups intervàlics que, en interactuar entre ells, donaven peu a múltiples espais de relacions intervàliques. Aquesta extensió del mètode cap al concepte de camp de forces en evolució va ser usada en obres com la *Música per a vuit* (1964) o la *Música per a set* (1966). A partir però dels setanta, la sèrie passa a ser una possibilitat que el compositor usa i aplica amb diferents graus de concreció. En aquests anys, i sobretot a partir dels vuitanta, Homs va arribar a pensar amb molta comoditat en termes dodecatònics. Havia interioritzat de tal manera els processos de composició amb els dotze tons que aconseguia integrar amb naturalitat les cites d'obres compostes feia sis

dècades en un discurs basat en una sèrie de referència. Van ser els anys de les seves grans obres simfòniques com *Biofonia* (1982), *Rhumbs* (1988) o *Derivacions* (1990).

La realitat a la qual va donar lloc aquest procés tècnic és, però, difícilment comprensible si no es té en compte que Homs havia compost un nombre considerable d'obres basant-se en diversos graus de concreció d'un centre referencial dins de sistemes gravitacionals, fossin tonals o modals. Durant els anys trenta havia escrit diverses cançons basades en centres tonals, com *La pena del meu cor ha esdevingut pau* o *Divendres Sant*, de molt pes en la seva producció i, ja en la dècada dels quaranta, trobem obres com *Entre dues línies*, basada en un sistema modal, o una composició de l'envergadura de la *Missa per a cor mixt* de 1941, fonamentada en melodies de caire modal en contextos poc definits tonalment.

Hem de recordar també que, coexistent amb les seves obres més allunyades de cap centre de referència, com el *Duo per a flauta i clarinet* (1936) o el cicle *Mrs. Death* per a veu, flauta i guitarra (1961), Homs va compondre també altres obres, com *l'Impromptu VI per a piano* (1960), en les quals l'absència d'una tonalitat definida no amaga una estructuració fonamentada en les tensions entre diferents graus de l'escala, per més que la jerarquitització que se'n deriva no estigui basada en les relacions de cinquena que vertebraven els sistemes tonals clàssics.

És, per tant, una circumstància inobjectable que, a més d'haver compost un bon nombre d'obres tonals/modals abans d'adoptar el mètode dodecatònic, una vegada donat aquest pas, Homs va seguir utilitzant l'eufonia de la música tonal –i molt especialment la d'arrel popular, que tant havia treballat durant els anys trenta i quaranta– com a referència per bastir un constructe sonor al marge d'un centre de referència.

Paradoxalment, però, la coherència que mostra la seva producció queda en certa manera desenfocada si atenem al relat que ens n'ha arribat. Així, hem vist que l'estudi d'alguns aspectes de la seva producció oferiria una certa complexitat a causa de les pistes falses que va deixar el compositor en alguns moments de la seva vida. Les seves declaracions (posteriorment reinterpretades i amplificades

XVII. Conclusions

en forma d'articles, entrevistes i fonts secundàries diverses) han acabat esdevenint, en alguns aspectes, un laberint de mitges veritats poc coherent amb les evidències que es desprenen de l'observació de la seva música. En són bons exemples la seva equívoca relació amb la tonalitat, les avantguardes i el serialisme integral, del qual adopta parcialment el discurs en un primer moment per negar-lo categòricament després, mentre en manlleva alguns elements, com els clústers o els efectes de sonoritat indeterminada.

Un factor que explica (si més no, parcialment) aquestes ambivalències, és la manifesta incomoditat que va mostrar el compositor en certs moments per defensar la seva posició estètica, fet que el va portar sovint a aixoplugar-se sota un llenguatge estrictament tècnic. El to tècnic/estructural de la majoria dels seus comentaris autocrítics constitueix un manual del que s'ha d'escriure si es vol confondre i intimidar un lector no especialitzat sense aportar-li una informació estèticament rellevant sobre l'obra que escoltarà. Sembla com si amb les seves declaracions dels anys cinquanta –i, sobretot, amb els àrids comentaris tècnics a les obres que componia– Homs pretengués fer-se perdonar el fet de posar l'expressivitat en el centre de l'acte creatiu, sumant-se a una tendència que, com remarca Dahlhaus, va haver-hi en un moment donat de negligir els resultats en favor del procés de creació⁶⁰³. Aquest extrem es fa encara més evident si considerem que, simultàniament amb totes aquestes críptiques lectures de la seva pròpia música, el seu discurs anava derivant progressivament cap a l'emocionalitat, fet que el situava al marge del corrent històric internacional en un moment en el qual les avantguardes havien assolit un punt de màxima activitat.

Sembla que aquest anar a contracorrent respecte als diversos contextos en què es va trobar ha de ser considerat com un fet diferencial d'un compositor que havia experimentat amb diversos estils, incloent el neoclassicisme, durant els anys en què el dodecatonisme semblava oferir una sortida lògica a l'atzucac que havia suposat el canvi de segle; que va decidir adoptar el dodecatonisme just en el moment en què aquesta metodologia era posada en escac per les avantguardes; i que va, tanmateix, defensar amb vehemència aquest mètode en

⁶⁰³ Vegeu Dahlhaus, C., "Form", *Schoenberg and the new music*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999, pp. 248-264.

un país i un context que no havia donat els passos imprescindibles per sostenir una discussió fonamentada sobre el tema. Un compositor que va fer tot això portant més lluny el concepte d'expressivitat del que molts compositors romàntics haurien pretès, just en el moment en què les avantguardes estaven sent assimilades.

L'emoció i la memòria

No és realista pensar que Homs no era conscient de la problemàtica que suposava sentir com un romàntic, però pensar en uns termes tècnics i estètics estrictament moderns. De fet, algunes de les seves declaracions durant els anys cinquanta i seixanta revelen, com hem vist, una evident irritació davant la incomprensió que detectava en certs entorns. A partir, però, de la mort de la seva esposa i de l'arribada a una certa edat, resulta evident que el compositor va abandonar la necessitat de convèncer ningú. Amb aquesta pèrdua, que va anar seguida de la dels seus amics més estimats i de la seva jubilació com a enginyer, Homs va haver d'afrontar una situació totalment nova que el va forçar a un replantejament general.

Simultàniament a aquesta circumstància personal, es consumava a nivell social un desglaç que anava fent camí des d'uns anys abans de la mort del dictador. Aquest desvetllament cultural, coincident amb la transició política, permetia una valoració més objectiva de les propostes artístiques, propiciant que una nova generació de creadors assumissin el paper d'experimentadors mentre ell feia un pas enrere i se centrava a explicar la música tal i com la sentia, lliure de condicionants ideològics o intel·lectuals.

En aquest sentit, la confrontació dels seus escrits amb la seva obra posa de manifest la connexió que va existir entre el seu món afectiu i la seva música en el darrer terç de la seva vida. Així, l'aparició d'una iconografia sonora, els motius referencials, l'allargament dels *tempi*, el silenci com a valor expressiu o els títols evocant la pèrdua, la soledat i el record són empremtes que denoten el canvi inequívoc que es va operar en la seva obra a partir de la mort de Pietat Fornesa.

XVII. Conclusions

Si Homs hagués deixat de compondre l'any 1966, just abans que això passés, hauria deixat un catàleg de més d'un centenar d'obres que, tanmateix, tindria poc a veure amb el llegat que coneixem avui dia. Així, la quasi rebel·lia immediatament posterior al traspàs de la seva esposa (quan la seva música es va tornar intensa i ombrívola) va donar pas, a partir dels anys setanta, al període dels soliloquis, on el sentiment de pèrdua va ser substituït pel de soledat. No hem de passar per alt el matís semàntic entre els *soliloquis*, compostos a partir de 1972 –que el compositor qualificava d'intents de diàleg sense resposta– i els *monòlegs*, compostos a partir de 1979, on la resposta ja no forma ni tan sols part de l'horitzó de possibilitats. Aquest sentiment de soledat que va dominar la dècada dels setanta es va convertir, a partir dels vuitanta, en un esforç per recuperar, a través de la memòria, els essers emmudits per sempre.

Tot i que iniciar una especulació sobre com hagués estat la seva producció si Pietat Fornesa no hagués mort el set de maig de 1967 ens situaria en el terreny de la ucronia, sí que podem suposar raonablement que, d'haver sobreviscut ella al seu marit, els *soliloquis* i els *monòlegs* dels anys setanta haguessin tingut molt poques opcions d'haver estat compostos. També sembla pertinent preguntar-se si les pèrdues d'amics i familiars haguessin donat lloc al cicle *Remembrances* en cas que la seva vida hagués continuat amb la plenitud que li proporcionava el seu entorn familiar fins aquell moment, o si, en aquest mateix cas, la imperiosa presència de la memòria hagués estat tan poderosa com per donar lloc a obres com *Biofonia* i *Memoràlia*.

Resulta impossible argumentar una resposta sobre el que no va ser, però, des de la nostra perspectiva actual, sí que sabem que la part més essencial de l'obra d'Homs no resulta comprensible si no es coneix la força inicial que la va configurar. Com remarca Lledò, la paraula –la música, en aquest cas, com a forma de reflexió conscient– pot esdevenir una eina per lluitar contra l'oblit i assolir una mena d'immortalitat en la memòria: “[...] si era imposible detener el tiempo, porque la vida está hecha de él, sí cabía al menos buscar fuera de ese destino que impera sobre la naturaleza una forma de sostener el latido del

corazón, de volverlo a sentir, no en la luz instantánea de los ojos, en el oscuro palpitar del cuerpo, sino en el cristalino espacio de la mente.”⁶⁰⁴

El compositor no va acceptar mai del tot la mort de la seva esposa i, similarment a com passa en l'obra de Proust, a partir dels anys setanta, va usar a recurrència, com una estratègia de la memòria, per reparar el buit que havia deixat la pèrdua. Així, la recuperació de músiques pertanyents a diferents moments d'una mateixa vida van permetre a Homs retornar sobre un temps ja viscut, establint un diàleg entre dos instants perfectament tangibles del seu món interior. D'aquesta forma, la seva lluita contra l'oblit va ser l'element que va acabar conferint una empremta de singularitat a la seva producció. Perquè, precisament, integrant les músiques de tota una vida en la seva obra de maduresa, va aconseguir tancar un cercle que assolía una completesa a diferents nivells. En primer lloc, a nivell estilístic, a causa de la coherència que atorgava al conjunt de la seva producció el fet d'unir principi i final, però sobretot perquè amb aquest retorn sobre les seves passes unificava els diversos períodes de la seva vida, convertint tota la seva obra en una reflexió sobre la persistència de la memòria.

Probablement sense haver-s'ho proposat, Homs, un romàntic en un món modern, ens va acabar deixant una obra que transcendia el fet purament musical i esdevenia un emotiu homenatge a la memòria de Pietat Fornesa. La paradoxa és que, per tal com van anar les coses, algunes parts d'aquest homenatge van ser compostes quan encara s'havien de trobar.

⁶⁰⁴ Lledó, E., “El despertar de la memoria”, “Temas de nuestra época”, núm. 112, pp. 7-8, *El País*, 4 de gener de 1990.

Bibliografia

ADORNO, Th.W., *Alban Berg. El maestro de la transición ínfima*, trad. cast. Helena Cortés i Arturo Leite. Madrid: Alianza Editorial, 1990.

ADORNO, Th.W., *Filosofía de la nueva música*, trad. cast. Alfredo Brotons. Madrid: Akal, 2009.

ADORNO, Th.W., "Música, lenguaje y su relación en la composición actual", *Sobre la Música*, trad. cast. Manuel Tafalla. Barcelona: Ed. Paidós i I.C.E./U.A.B, 2000.

ADORNO, Th.W., *Teoría estética*, trad.cast. Jorge Navarro. Madrid: Akal, 2004.

ALFAYA, J., "Tres Poemas", *La Montaña Mágica*, núm. 1, Arte Tripharia, febrer-març de 1996, p. 7.

ANDRÉS, R., *El mundo en el oído: el nacimiento de la música en la cultura*, Barcelona: Acantilado, 2008.

ANTOKOLETZ, E., *La música de Béla Bartók*, trad. cast. José Àngel García. Cornellà de Llobregat: Idea Books, 2006.

AUSÍN HERVELLA, J. L., "El model progressista de la sanitat pública. En Joaquim Homs i Parellada (1858-1932)", *Gimbernat*, núm. 51, 2009, pp.187-199, versió en línia consultada el 26 de febrer de 2015 a <http://www.raco.cat/index.php/Gimbernat/article/view/186907/242705>

AVIÑOÀ, X., *Història de la música catalana, valenciana i balear*, 9 vol., Barcelona: Ed. 62, 2002.

BAILEY, K., *Composing with tones*, London: Royal Music Association, 2001.

BENQUEREL, X., *Memòries 1905-1940*, Madrid-Barcelona: Alfaguara, 1971.

BENOIST-MÉCHIN, J., *La musique et l'immortalité dans l'œuvre de Marcel Proust*, Paris: Kra, 1926.

BERGSON, H., *Materia y memoria, Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*, trad. cast. Pablo Ires, Buenos Aires: Cactus, 2010.

BERGSON, H., *Memoria y vida*, trad. cast. Mauro Armiño. Madrid: Alianza Editorial, 2012.

BONASTRE, F. i CORTÈS, F., *Història crítica de la música catalana*, Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 2009.

BONET, P. i PERAN, M., *Club 49, reobrir el joc, 1949-1971*, Barcelona: Generalitat de Catalunya, 2000.

BORGES, J. L., *Poesía completa*, Barcelona: Penguin Random House, 2011.

Bibliografia

- BOULEZ, P., *Pensar la música hoy*, trad. cast. Eva Lainsa. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de la Región de Murcia. Colección de Arquitectura, 2009.
- BOULEZ, P., *Puntos de Referencia*, Barcelona: Gedisa, 1984.
- BOULEZ, P., "Schönberg is dead", *The Score*, núm. 6, 1952, pp. 18-22.
- BOWEN, M. (Ed.), *Gerhard on music. Selected writings*, Aldershot: Ashgate, 2000.
- BRINDLE, R. S., *Serial Composition*, London: Oxford University Press, 1966.
- BROSSA, J., *Poemes de seny i cabell*, Esplugues de Llobregat: Ariel, 1977.
- BÜRGER, P., *Crítica de la estética idealista*, trad. cast. Ricardo Sánchez. Madrid: La balsa de la medusa, 1996.
- CARNER, J., *Lluna i llanterna*, Sabadell: Proa, La Mirada, 1935.
- CARTER, T., "Word-painting", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 27, pp. 563-564, Oxford University Press, 2001.
- CASABLANCAS, B., "Recepció a Catalunya de l'Escola de Viena, i la seva influència sobre els compositors catalans", *Recerca Musicològica*, núm. 4, 1984, pp. 243-283, versió en línia consultada el 26 de febrer de 2015 a <http://raco.cat/index.php/RecercaMusicologica/article/view/42719/51545>
- CASANOVAS, J., "El darrer taller de compositors catalans", *Avui*, 11 d'abril de 1979, p. 23.
- CASANOVAS, J., "Els 75 anys de Joaquim Homs", *Avui*, 22 de setembre de 1981, p. 30.
- CASANOVAS, J. i LLANAS, A., *Joaquim Homs*, Barcelona: Proa, Generalitat de Catalunya, 1996.
- CASARES, E., FERNÁNDEZ de la CUESTA, I., i LÓPEZ-CALÓ, J. (Eds.), *España en la música de Occidente*. Actas del Congreso Internacional celebrat a Salamanca, del 29 d'octubre al 5 de novembre de 1985, vol. II, pp. 413-432, Madrid: INAEM.
- CATALAN, T. i FERNANDEZ VIDAL, C., *Música no tonal. Las propuestas de Julien Falk y Ernst Krenek*, València: Universitat de València, 2012.
- CAVIA NAYA, V.(Ed.), *Arnold Schönberg (1874-1951), Europa y España*, Valladolid: Centro Buendía, Universidad de Valladolid, 2003.
- CHARLES, A., *Dodecafonismo y serialismo en España*, Valencia: Rivera, 2005.
- CIRLOT, J. E., *Significación de la pintura de Tàpies*, Barcelona: Seix Barral, 1962.
- COCKING, J. M., "Proust and Music", *Essays in French Literature*, núm. 4, novembre de 1967, pp.13-29.

Bibliografia

COHEN, D., "Anton Webern and the Magic Square", *Perspectives of New Music*, vol. 13, núm. 1, tardor-hivern de 1974, pp. 213-215, versió en línia consultada el 26 de febrer de 2015 a <http://www.jstor.org/stable/832375>

COMELLAS, "Joaquim Homs: seixanta anys d'avantguarda musical", *Avui*, 10 de desembre de 1981, p. 11.

CORTÈS, F., *Història de la música a Catalunya*, Barcelona: Base, 2011.

COSTIL, P., "La construction musicale de la *Recherche du temps perdu*", *Bulletin de la Société des Amis de Marcel Proust et des Amis de Combray*, núm. 8, 1958, pp. 469-489; núm. 9, 1959, pp. 83-110.

DAHLHAUS, C., *Estética de la música*, trad. cast. Juan L. Milan. Berlin: Reichenberger, 1996.

DAHLHAUS, C., *Schoenberg and the new music*, trad. ang. Derrick Puffet i Alfred Clayton. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

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

DD. AA., *Aproximación al estructuralismo*, Buenos Aires: Galerna, 1967.

DD. AA., *Música d'Ara*, núm. 7., Opuscle d'Homenatge a Joaquim Homs. Barcelona: Associació Catalana de Compositors, 2004.

DELEUZE, G., *Proust y los signos*, trad. cast. Francisco Monge. Barcelona: Anagrama, 1972.

DE PABLO, L., *Una historia de la música contemporánea*, Bilbao: Fundación BBVA, 2009.

DICKINSON, E., *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 Bartleby.com, 2000. www.bartleby.com/113/.

ESPRIU, S., *Poesia*, Barcelona: La butxaca, 2013.

FEBRÉS, X., *Diàlegs a Barcelona, Joan Guinjoan, J. M. Mestres Quadreny*. Ed. Ajuntament de Barcelona, 1988.

FOUCAULT, M., BOULEZ, P., i RAHN, J., "Contemporary Music and the Public", *Perspectives of New Music*, vol. 24, núm. 1, 1985, pp. 6-12, versió en línia, consultada el 26 de febrer de 2015 a <http://www.jstor.org/stable/832749>

FUBINI, E., *El siglo XX. Entre música y filosofía*, trad. cast. M. Josep Cuenca. València: Publicacions de la Universitat de València, 2004.

Bibliografia

FUBINI, E., *El Romanticismo: entre música y filosofía*, trad. cast. M. Josep Cuenca. València: Publicacions de la Universitat de València, 2007.

FUBINI, E., *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*, trad. cast. Guillermo Perez de Aranda. Madrid: Alianza Música, 2001.

FUBINI, E., *Música y lenguaje en la estética contemporánea*, trad. cast. Guillermo Pérez de Aranda. Madrid: Alianza Editorial, 2006.

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.

GARCÍA LABORDA, J. M^a. (Ed.), *La música moderna y contemporánea a través de los escritos de sus protagonistas*, Sevilla: Doble J, 2004.

GIVONE, S., *Historia de la estética*, trad. cast. Mar García. Madrid: Ed. Tecnos, 2009.

GRABNER, H., *Teoría general de la música*, trad. cast. Joaquín Chamorro. Madrid: Akal, 2001.

GRANT, M. J., *Serial Music, Serial Aesthetics*, New York: Cambridge University Press, 2001.

GRIFFITHS, P., "Serialism", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 23, pp. 116-123. Oxford University Press, 2001.

GRIMALT, J., *Música i sentits. Introducció a la significació musical*, Barcelona: Dux, 2014.

HANSLICK, E., *Sobre la belleza musical*, trad. cat. Ariadna Soler. Girona: Accent Editorial, 2010.

HARNONCOURT, N., *El diálogo musical*, trad. cast. Laura Manero. Barcelona: Paídos, 2003.

HATTEN, R.S., *Interpreting musical gestures, topics, and tropes*, Bloomington: Indiana University Press, 2004.

HOMS, J., *Antología de la música contemporánea del 1900 al 1950*, Barcelona: Pòrtic, 2001.

HOMS, J., *Gerhard*, Barcelona: Labor, 1992.

HOMS, J., "La crisi de la melodia dins la música contemporània", *Serra d'Or*, vol 1, núm. 1, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, gener de 1966, pp. 35-36.

HOMS, J., "Notas sobre el estreno de 'Libra' de Gerhard", *Diario de Barcelona*, 8 d'abril de 1970, p. 31.

Bibliografia

HOMS, J., *Reflexions sobre la creativitat*, Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, XV, 2001.

HOMS, J., *Robert Gerhard and his Music*, Sheffield: The Anglo-Catalan Society Occasional Publications, 2000.

HOMS, J., *Robert Gerhard i la seva obra*, Barcelona: Biblioteca de Catalunya, 1991.

HOMS, P., *Joaquim Homs. Trayectoria, pensamiento y reflexiones*, Madrid: Autor, 2007.

INGARDEN, R., *Ontology of the work of art: the musical work, the picture, the architectural work, the film*, trad. angl. Raymond Meyer i John T. Goldtwait. Athens: Ohio University Press, 1989.

JANKÉLÉVITCH, V., *La música y lo inefable*, trad. cast. Rosa Rius i Ramón Andrés. Barcelona: Alpha Decay, 2005.

JOHNSON, L., *The Metaphor of Painting. Essays on Baudelaire, Ruskin, Proust and Pater*, Ann Arbor: UMI, Research Press, 1980.

KAIERO, A., *Creación musical e ideologías: la estética de la postmodernidad frente a la estética moderna*, Tesi doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, Facultat de Filosofia i Lletres, Departament d'Art i Musicologia, 2007.

KANDINSKY, V., *De lo espiritual en el arte*, trad. cast. Genoveva Dieterich. Barcelona: Paídos, 2005.

KIVY, P., *Introduction to a Philosophy of music*, New York: Oxford University Press, 2002.

KIVY, P., *New Essays on Musical Understanding*, New York: Oxford University Press, 2001.

KRAMER, L., *Classical Music and Postmodern Knowledge*, London: University of California Press, 1995.

KRENEK, E., "A composer's influences", *Perspectives of new music*, vol. 3, núm.1, 1964, pp. 36-41, versió en línia, consultada el 26 de febrer de 2015 a <http://www.jstor.org/stable/832235>

KRENEK, E., *Autobiografía y estudios*, trad. cast. José Casanovas. Madrid: Rialp, 1965.

KRENEK, E., "Extents and Limits of Serial Techniques", *The Musical Quarterly*, vol. 46, núm. 2, Oxford University Press, 1960, pp. 210-232, versió en línia, consultada el 26 de febrer de 2015 a <http://www.jstor.org/stable/740372>

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>

Bibliografia

- 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>
- LANGER, S., *Philosophy in a new Key. A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art*, Cambridge: Harvard University Press, 1942.
- LARUE, J., *Análisis del estilo musical*, trad. cast. Pedro Purroy. Barcelona: Ed. Labor, 1989.
- LEHRER, J., *Proust y la neurociencia*, trad. cast. Bernardo Moreno. Madrid: Paidós, 2010.
- LEIBOWITZ, R., *Introduction à la musique de douze sons: les Variations pour orchestre op. 31, d'Arnold Schoenberg*, Paris: L'Arche, 1949.
- LEIBOWITZ, R., *Qu'est-ce que la musique de douze sons?: le concerto pour neuf instruments, op. 24, d'Anton Webern*, Liège: Editions Dynamo, 1948.
- LENDVAI, E., *Béla Bartók, análisis de su música*, trad. cast. Enric Canals. Barcelona: Idea Books, 2003.
- LERDAHL, F., i JACKENDOFF, R., *Teoría generativa de la música tonal*, trad. cast. Juan González-Castelao. Madrid: Akal, 2003.
- LÉVI-STRAUSS, C., *Lo crudo y lo cocido*, trad. cast. J. Almela. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1968.
- LISCIANI-PETRINI, E., *Tierra en blanco. Música y pensamiento a inicios del siglo XX*, trad. cast. Carolina del Olmo i Cesar Rendueles. Madrid: Akal, 1999.
- LLATES, R., Llates, R., "La Orquesta Municipal de Barcelona dirigida por Ros Marbà", "El Correo Musical", *El Correo Catalán*, 8 d'octubre de 1965, p. 35.
- LLEDÓ, E., "El despertar de la memoria", a "Temas de nuestra época", any IV, núm. 112, pp. 7-8, *El País*, 4 de gener de 1990.
- LLEDÓ, E., *El silencio de la escritura*. Madrid: Austral, 1991.
- LLOVET, J., "La recerca de Proust", a Quaderns, núm.1331, p. 5, *El País*, 24 de desembre de 2009.
- LÓPEZ CANO, R., *Música y retórica en el barroco*, México: UNAM, 2000, versió en línia consultada el 26 de febrer de 2015 de www.lopezcano.net
- 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 de www.lopezcano.net
- MARAGALL, J., *Obres completes*, Barcelona: Editorial Selecta, 1970.

Bibliografia

- MARCO, T., *Historia de la música española, siglo XX*, Madrid: Alianza Editorial, 1989.
- MARCO, T., *Música española de vanguardia*, Madrid: Guadarrama, 1970.
- MARCO, T., *Pensamiento musical y siglo XX*, Madrid: Autor, 2002.
- MARTORELL, O., "Stravinsky a Barcelona: sis visites i dotze concerts", *D'Art*, núm. 8-9, Universitat de Barcelona, 1983, pp. 99-129.
- MARTORELL, O., i VALLS, M., *Síntesi històrica de la música catalana*, Barcelona: Els llibres de la frontera, 1985.
- MAS LÓPEZ J. i ORTÍN, M., "La primera recepció de l'haiku en la literatura catalana", *Els Marges*, núm. 88, primavera de 2009, pp. 57-82.
- MAS LÓPEZ, J., "L'haiku, forma clau en la poesia de Joan Salvat-Papasseit", *Quaderns: Revista de traducció*, núm. 11, 2004, pp. 175-185.
- MEYER, L.B., *El estilo en la música. Teoría musical, historia e ideología*, trad. cast. Michael Angstadt. Madrid: Pirámide, 2000.
- MIRANDA, S., *Tàpies*, Barcelona: Ciro Ediciones, 2006.
- MOLDENHAUER, H., "Webern's Projected op.32", *The Musical Times*, vol. 111, núm. 1530, agost de 1970, pp. 789-792. Musical Times Publications. Ltd., versió en línia consultada el 26 de febrer de 2015 a <http://www.jstor.org/stable/955300>
- MORGADES, L., "Joaquim Homs història de la música avantgardista catalana", *Revista Musical Catalana*, 12 de desembre de 1986, pp. 39-43.
- NALBANTIAN, S., *Aesthetic Autobiography. From life to art in Marcel Proust, James Joyce, Virginia Woolf and Anaïs Nin*, London: Macmillan, 1994.
- NATTIEZ, J.-J., i DALE, C., "The Concepts of Plot and Seriation Process in Music Analysis", *Music Analysis*, vol. 4, núm. 1/2, Blackwell Publishing, març-juliol de 1985, pp. 107-118, versió en línia consultada el 26 de febrer de 2015 a <http://www.jstor.org/stable/854238>
- NATTIEZ, J.-J., "Linguistics: A New Approach for Musical Analysis?", *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, vol. 4, núm. 1, Croatian Musicological Society, juny de 1973, pp. 51-68, versió en línia consultada el 26 de febrer de 2015 a <http://www.jstor.org/stable/836426>
- NATTIEZ, J.-J., *Music and discourse: toward a semiology of music*, trad. angl. Carolyn Abbate. Princeton: Princeton University Press, 1990.
- NATTIEZ, J.-J., *Proust as Musician*, trad. ang. Derrick Puffet. New York: Cambridge University Press, 1989.
- PANOFSKY, E., *Meaning in the visual arts*, Middlesex: Penguin Books, 1970.

Bibliografía

- PEDRELL, F., "El canto popular en la vida doméstica. Sección primera: canciones de cuna", *Cancionero Musical Popular Español*, vol. 1, Valls: Eduardo Castells (Ed.), 1922.
- PÉREZ ZALDUONDO, G., "De la tradición a la vanguardia: música, discursos e instituciones desde la Guerra Civil hasta 1956", a González Lapuente, A., (Ed), *Historia de la Música en España e Hispanoamérica*, vol. 7: *La música en España en el Siglo XX*, Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2012, pp. 100-172.
- PERSICHETTI, V., *Armonía del siglo XX*, trad. cast. Alicia Santos. Madrid: Real Musical, 1995.
- PLA, A., *Frederic Mompou. L'etern recomençar*, Sabadell: La mà de Guido, 2012.
- PROUST, M., *À la recherche du temps perdu*, Paris: Gallimard, 1954.
- PROUST, M., *Correspondance*, vol. V, Paris: Plon, 1979.
- REINER, T., *Semiotics of musical time*, New York: Peter Lang Publishing, 2000.
- RETI, R., *Tonalidad, atonalidad y pantonalidad*, trad. cast. i introducció de Joaquim Homs. Madrid: Rialp, 1965.
- RIBA, C., *Estances, Llibre segon*, Sabadell: La mirada, 1930.
- ROMANÍ, O., *Trobades amb Joaquim Homs*, Berga: Amalgama, 2004.
- ROSEN, Ch., *The Romantic generation*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1995.
- RUWET, N., *Introducción a la gramática generativa*, trad. cast. Elena Bombin i Marcos Martínez. Madrid: Gredos, 1974.
- SALA-CORNADÓ, A., *I finalment el silenci (1950-1986)*, Barcelona: Edicions 62, 1988.
- SALAZAR, A., *Música y sociedad en el siglo XX*, Sevilla: Doble J, 2007.
- SALVAT-PAPASSEIT, J., *Obra completa. Poesia i prosa*, Barcelona: Cercle de lectors/Galàxia Gutenberg, 2006.
- SÁNCHEZ de ANDRÉS, L., *Pasión, desarraigo y literatura: el compositor Robert Gerhard*, Madrid: Musicalia Scherzo, 2013.
- SÁNCHEZ-JUAN, S., *Poesia completa I: 1924-1933*, Barcelona: Columna, 1995.
- SASTRE, R., *Gnom, crònica d'uns moments viscuts, 1937/1938*, Barcelona: Ed. Teresa Sastre, 2013.
- SAUSSURE, F., *Curso de lingüística general*, Buenos Aires: Losada, 1945.
- SCHÖNBERG, A., *El estilo y la idea*, Madrid: Mundimúsica Ediciones, 2008.

Bibliografia

- SCHÖNBERG, A., *Tratado de armonía*, trad. cast. Ramón Barce. Madrid: Real Musical, 1979.
- SCHOPENHAUER, A., *El mundo como voluntad y representación*, trad. cast. Eduardo Ovejero. Buenos Aires: Aguilar, 1960.
- SINOBLE, A., "Dau al set i les avantguardes anteriors a la guerra civil". *Nadala 2011. Dau al Set. La segona avantguarda*, Barcelona: Fundació Lluís Carulla, 2011, pp. 10-21.
- SOLARE, J. M., "El trio serial de La Monte Young". *Doce notas preliminares*, núm. 17, pp. 112-142. Madrid: Ed. Gloria Collado Guevara, estiu-tardor de 2006.
- SOLER, V., "Elements d'avantguarda a 'Joia', revista noucentista", *Serra d'Or*, núm. 351, febrer de 1989, pp. 58-60.
- STRAVINSKY, I., *Crónicas de mi vida*, trad. cast. Jesús García Pérez. Barcelona: Nuevo Arte Thor, 1985.
- STRAVINSKY, I., *Poètica musical*, trad. cat. Oriol Ponsatí-Murlà. Girona: Accent Editorial, 2008.
- STRAVINSKY, T., *El mensaje de Igor Stravinsky*, trad. cast. Joan Godo. Barcelona: Parsifal, 1989.
- SUBIRÀS, M., "Ramon Sastre, arquitecte o Ramon de Curell poeta", *Revista de Catalunya*, nova etapa, núm. 226, març de 2007, pp. 102-112, versió en línia consultada el 26 de febrer de 2015 a <http://traces.uab.cat/record/62506?ln=en>
- TAGORE, R., *Obra selecta*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1992.
- TÀPIES, A., *Tàpies en blanc i negre*, Galàxia Gutenberg – Cercle de lectors, 2009.
- TÀPIES, A., *Memòria personal. Fragments per a una autobiografia*, Barcelona: Fundació Antoni Tàpies, 2010.
- TARASTI, E., *Signs of Music*, Berlin – New York: Mouton de Gruyter, 2002.
- TATARKIEWICZ, W., *Historia de seis ideas*, trad. cast. Francisco Rodríguez. Madrid: Tecnos/Alianza, 2002.
- TAVERNA-BECH, F., *Joaquim Homs*, Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, 2006.
- TODD, R. L., "The Genesis of Webern's op. 32", *The Musical Quarterly*, vol. 66, núm. 4, Oxford University Press, octubre de 1980, pp. 581-591, versió en línia consultada el 26 de febrer de 2015 a <http://www.jstor.org/stable/741968>.
- TORRES, M., *Poesies*, Barcelona: Editorial Ariel, 1977.

Bibliografía

- VALDÉS, I., *Joaquim Homs y su obra (1906-2003)*, Tesis Doctoral, Universidad de Oviedo, Departamento de Hª del Arte y Musicología, 2006.
- VALÉRY, P., *Tel quel*, Saint-Amand: Folio, 2008.
- VALÉRY, P., *Teoría poética y estética*, trad. cast. Carmen Santos. Boadilla del Monte: La balsa de la Medusa, 2009.
- VERGÉS, LI., *El lenguaje de la armonía*, Barcelona: Boileau, 2007.
- VEGA, M., i VILLAR, C. (Eds.), *El tiempo en las músicas del siglo XX*, Valladolid: Universidad de Valladolid, 2001.
- VIDAL, P., *El convencionalisme de la vida*, Barcelona: Fundació Salvador Vives-Casajuana, 1972.
- VINYOLI, J., *Obra poètica completa*, Barcelona: Edicions 62, 2001.
- WEBERN, A., *El camí cap a la nova música*, trad. cat. Josep Casanovas. Barcelona: Antoni Bosch, 1982.
- WHITTALL, A., *The Cambridge introduction to Serialism*, New York: Cambridge University Press, 2008.
- WITTGENSTEIN, L., *Aforismos. Cultura i valor*, trad. cast. Elsa C. Frost. Madrid: Espasa, 1995.

Discografia

Álbum de Colien. Música Española y Portuguesa del siglo XX. Obras breves para Piano

“Record del mar” i obres d’altres compositors.

Ananda Sukarlan (piano).

Álbum de Colien, M-30062, 1995.

Álbum de Colien para guitarra

“El color de les flors” i obres d’altres compositors.

Marco Socías (guitarra).

Álbum de Colien, 02-01-1, 1998.

Antología de la Música Española para Trío, vol. II

“Impromptu 1986” i obres d’altres compositors.

Trio Mompou.

RTVE Música 65012, 1993.

CD Associació Catalana de Compositors, vol. IV.

“Dues Invencions per a clarinet i piano” i obres d’altres compositors.

Oriol Romaní (clarinet), Àngel Soler (piano).

Audiovisuals de Sarrià, 25.1484, 1991.

Avant-Garde Music from Spain, vol. I

“Octet de vent” i obres d’altres compositors.

Chamber Orchestra, dir.: Konstantin Simonovix.

Candide LP Vox CE 31047, 1969.

Avuimúsica Col·lecció de Música Catalana Contemporània, vol. III

“Trio per a violí, clarinet i piano” i obres d’altres compositors.

Santiago Juan (violí), Queralt Roca (clarinet), Emili Brugalla (piano).

Anacrusi s.l. AC21, 2001.

Cançons sefardites

“Cançó d’Ester” (melodia de Manuel Valls, acompanyament de flauta de Joaquim Homs) i obres d’altres compositors.

Anna Ricci (mezzosoprano), Bernat Castillejo (flauta).

Audiovisuals de Sarrià, 25.1490, 1991.

20th Century Spanish Composer Series. Joaquim Homs. Piano Music

“Set Impromptus per a piano”, “Dos Soliloquis” i “Variacions sobre una melodia popular Catalana”.

Jordi Masó (piano).

Marco Polo, 8.225099, 1999.

Discografia

20th Century Spanish Composer Series. Joaquim Homs. Piano Music, vol. II
"Sonata núm. 1 per a piano", "Tres invencions sobre un acord", "Vals de Carrusel",
"Entre dues línies", "Tres evocacions" i "Remembrances".
Jordi Masó (piano).
Marco Polo, 8.225236, 2002.

20th Century Spanish Composer Series. Joaquim Homs. Piano Music
"Sonata núm. 2 per a piano", "Presències", "Tres Sardanes", "Andante del Quintet de
vent núm. 1", "Nou Apunts", "Toccatà", "Díptic II", "Record del mar" i "Vals de suburbi".
Jordi Masó (piano), Miquel Villalba (piano).
Marco Polo, 8.225294, 2004.

Col·lecció Compositors Catalans del s. XX. Trios de vent, vol. III
"Trio per a oboè, clarinet i fagot", "trio per a flauta, clarinet i fagot" i obres d'altres
compositors.
Christian Farroni (flauta), Disa English (oboè), Larry Passin (Clarinet), Silvia Coricelli,
(fagot).
Columna Música, 1CM0174, 2007.

Col·lecció Compositors Catalans del segle XX. Quintets de vent, vol. IV
"Quintet de vent núm. 1" i obres d'altres compositors.
Christian Farroni (flauta), Disa English (oboè), Larry Passin (clarinet), David B.
Thompson (trompa), Silvia Coricelli (fagot).
Columna Música, 1CM0201, 2008.

Col·lecció Compositors Catalans del segle XX. Obra per a violí, vol. V
"Sonata per a violí sol" i obres d'altres compositors.
Katia Novell (violí).
Columna Música, 1CM0206, 2009.

Col·lecció Compositors Catalans del segle XX. Obra per a viola, vol. VI
"Seqüència", "Monòleg I", "Monòleg II" i obres d'altres compositors.
Ashan Pillai (viola).
Columna Música, 1CM0207, 2009.

3er. Concurs de Música de Cambra, Montserrat Alavedra
"Trio per a flauta, clarinet i fagot" i obres d'altres compositors.
Trio Cervantes.
PDI, 80.4387, 1997.

Els dos pianos al segle XX
"Dos Invencions per a dos pianos" i obres d'altres compositors.
M. Lourdes Pérez- Molina, Lluís Pérez-Molina (duet de pianos).
U.M./Unió Músics, LP A-11, 1990 i CD-4, 1991.

Discografia

Europa Cantat XV- Barcelona 2003

“Antífona” i obres d’altres compositors.
Cor Madrigal Barcelona, dir.: Mireia Barrera.
Live Recording, C12, 2003.

Homenatge a Foix. Fundació Música Contemporània, vol. VIII

“Sol i de dol” i obres d’altres compositors.
Joan Cabero (tenor), Manel Cabero (piano).
Audiovisuals de Sarrià, 29.522, 1999.

Homenatges a Mompou

“Díptic per a Frederic Mompou” i obres d’altres compositors.
Jordi Masó (piano).
Anscrusi s.l. fermata AC028, 2002.

Joan Pere Gil, clarinet

“Dos monòlegs per a clarinet” i obres d’altres compositors.
Audiovisuals de Sarrià, 5.1778, 2002.

Joaquim Homs

“Presències per a piano” (moviments IV, V, VI i VII), “Trio de corda”, “2 Soliloquis per a piano” i “Quartet de corda núm.7”.
Quatuor Parrenin, Perfecto García Chornet (piano).
EDA, LP 18 / D.L. B.38.233, 1978.

Joaquim Homs

“Tres impromptus per a piano”, “Impromptu per a guitarra i percussió” i “Quintet de vent núm. 2”.
Perfecto García-Chornet (piano), Siegfried Behrend (guitarra), Siegfried Fink (percussió), Quinteto Koan.
Edigsa LP, AZ 70/12, 1978.

Joaquim Homs. Integral de Clarinet

“Soliloqui”, “Tres Rhumbs”, “Dos Rhumbs”, “El vol de l’ocell”, “En record de Joan Miró”, “Monòleg I”, “Monòleg II”, “Ocells perduts”, “Tres cants per a clarinet” i “El son de l’infant”.
Oriol Romaní (clarinet).
Columna Música, 1CM0064, 2000.

Joaquim Homs. Música de Càmara

“Rhumbs”, “Dos Soliloquis per a trio de cordes i piano”, “Trio per a flauta, oboè i fagot”, “Quartet de corda núm. 1” i “Duo per a flauta i clarinet”.
Grupo Círculo, dir.: José Luis Temes. Grupo Manón, Grupo Pomorski.
DECCA / AUTOR, 466079-2, 1998.

Discografia

Joaquim Homs. Lieder

“Cementiri de Sinera”, “Ocells perduts”, “Set poemes de Josep Carner”, “Nadal” i , “El caminant i el mur”.

Elena Gragera (mezzosoprano), Jordi Masó (piano).

Columna Música, 1CM0065, 2000.

Joaquim Homs. Música simfònica

“Presències”, “Biofonia”, “Dos Soliloquis per a orquestra” i “ Variacions sobre una melodia popular catalana”.

Orquestra Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya, dir.: Juan José Olives.

Columna Música, 1CM0169, 2006.

Joaquim Homs. Música simfònica

“Derivacions”, “Invenció per a orquestra”, “Simfonia breu”, i “Díptic per a orquestra”.

Orquestra Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya, dir.: Franz Paul Decker, Antoni Ros Marbà, Eiji Oue, Sian Edwards.

Columna Música, 1CM0168, 2006.

Joaquim Homs. Música Religiosa

“Via Crucis per a recitador, quartet de corda i amb tambor”, “Divendres Sant”, “Aquesta pau és meva”, “El viatge” i “Salms 22 i 27”.

Quartet de corda de Barcelona, Carles Alexandre (recitador), Jonathan Coll (percussió).

Mireia Pintó (mezzosoprano), Vladislav Bronevetsky (piano).

Anacrusi s.l. fermata / contemporània, ACO27, 2002.

Joaquim Homs. Música para coro mixto a cappella

“Missa per a cor mixt a cappella”, “Antifona”, “Sis Responsoris”, “En la meva mort”, “Lluna i llanterna”, “Dos antics poemes xinesos”, “El poder del cant” i “Sis nadales tradicionals catalanes”.

Cor Madrigal, dir.: Mireia Barrera.

Autor, SA01247, 2007.

Joaquim Homs. Música para voz y acompañamiento de cámara. Música para conjunto instrumental

“Heptandre”, “Les Hores”, “Impromptu per a 10”, “Ocells perduts”, “Música per a 11 –a la memòria de Joan Prats–”, “Non-non”, “Prec de Nadal” i “Música per a arpa, flauta, oboè i clarinet baix”.

Montserrat Torruella, mezzosoprano, Grupo Enigma, Orquesta de Cámara del Auditorio de Zaragoza, dir.: Juan José Olives.

Autor, 864, 2002.

Joaquim Homs. Música per a cor mixt a cappella

“Missa per a cor mixt a cappella”, “Antifona”, “Responsoris”, “Nadales” i “Dos antics poemes xinesos”.

Cor Madrigal, dir.: Mireia Barrera.

Autor, 2006.

Discografia

Joaquim Homs: Un retrat. Música de cambra

“Ocells perduts”, “Variacions sobre una melodia popular catalana”, “Cinc Sonets de Josep Carner”, “Dues invencions per a clarinet i piano”, “L’elegia d’una rosa”, “Evocació”, “Dos valsos”, “Tres poesies d’Apel.les Mestres”, “El son de l’infant”, “La nena”, “Excelsior” i “En el silenci obscur”.

Júlia Arnó (soprano), Oriol Romaní (clarinet), Emili Brugalla (piano).

Anacrusi s.l. fermata / contemporània, AC 041, 2003.

La guitarra del segle XX a Catalunya

“Suite d’homenatges” i obres d’altres compositors.

David Sanz (guitarra).

Anacrusi s.l. fermata / contemporània, AC021, 2001.

Música catalana per a flauta i piano

“Duet de Villac” i obres d’altres compositors.

Xavier Relats (flauta), Jordi Masó (piano).

PICAP, 90 0078-03, 1995.

Música contemporània de cambra. Antologia històrica de la música catalana. “Últimes tendències”

“Octet de vent” i obres d’altres compositors.

Conjunt de cambra, dir: Konstantin Simonovix.

Edigsa LP ahmc 10/103, 1969.

Joaquim Homs. Música de cámara con guitarra

“Entre dues línies”, “Impromptu per a dues guitarres”, “Gèminis I”, “Dos moviments per a dues guitarres”, “Nocturn per a dues guitarres i percussió”, “Impromptu per a guitarra i percussió”, “Duet per a flauta i guitarra”, “Sagitari” i “L’Absència”.

Dúo de guitarres +que2, Ensemble de Salamanca.

Verso, VRS 2037, 2006.

Música de cambra. Antologia Històrica de la Música Catalana

“Octet de vent” i obres d’altres compositors.

Conjunt instrumental, dir.: Konstantin Simonovix.

PDI LP E-30.1068, 1986.

Música de Catalunya

“Trio de corda” i obres d’altres compositors.

Jacques Parrenin (violí), Gérard Causse (viola), Pierre Penassou (violoncel).

PDI 80.2545/, 1991.

Música Mediterránea para violín y piano

“Impromptu per a violí i piano” i obres d’altres compositors.

Margherita Marseglia (violí), Jesús María Gómez (piano).

Producciones Lorca MU-1751/98, 1998.

Discografia

Música española actual (Lied catalán), vol. I

“El caminant i el mur” i obres d’altres compositors.

Anna Ricci (mezzosoprano), Jordi Giró (piano).

BELTER 17.077, 1964.

Música española contemporánea para 4 guitarras

“Quadriga” i obres d’altres compositors.

Quartet de guitarres Tarragó.

BASF LP 37-53.901, 1976.

Música per a violí. Antologia històrica de la música catalana. “Música Instrumental”

“Sonata per a violí sol” i obres d’altres compositors.

Xavier Turull (violí).

Edigsa LP ahmc 10/32, 1968.

Música per a violí. Antologia Històrica de la Música Catalana

“Sonata per a violí sol” i obres d’altres compositors.

Xavier Turull (violí).

PDI LP E-30.1048, 1986.

Percussions de Barcelona, vol. II

“Tres cants per a flauta i percussió” i obres d’altres compositors.

Patricia Mazo (flauta), Robert Armengol (percussió).

Anacrusi s.l. fermata / contemporània AC030, 2002.

Recital

“Duet per a flauta i guitarra” i obres d’altres compositors.

Montserrat Gascón (flauta), Xavier Coll (guitarra).

Audiovisuals de Sarrià, 25.1478, 1991.

Recordant Joaquim Homs

“Sonata per a violí”, “Octet de vent”, “Quartet de corda núm. 7”, “Trio de cordes”, “Impromptu per a guitarra i percussió” i “Quintet de vent –in memoriam Robert Gerhard-”.

Henri Desclin, (violí), Conjunt Català de Música Contemporània., dir.: Konstantin Simonovitch, Quatuor Parrenin, Siegfried Behrend (guitarra), Siegfried Fink (percussió), Quinteto Koan.

Ars Harmònica, AH 158, 2006.

Robert Gerhard, Joaquim Homs

“Ocells perduts” i obres d’altres compositors.

Isabel Aragón (soprano), Àngel Soler (piano).

La Mà de Guido, LMG2022, 1997.

Robert Gerhard, Piano Music (Complete), Joaquim Homs, Second Piano Sonata

“Sonata núm. 2 per a piano” i obres d’altres compositors.

Jordi Masó (piano).

Marco Polo, 8.223867, 1996.

Discografia

Quartet de bec Frullato. Peces

“Scherzo” i obres d’altres compositors.

Quartet de bec Frullato.

Desert Produccions, DP 002, 1992.

Quintet de vent Solistes de Barcelona

“Quintet de vent núm.1” i obres d’altres compositors.

Dolors Serra (flauta), Montserrat López (oboè), Josep Carbonell (clarinet), Frantisek Supin (trompa), Josep M. Franquet (fagot).

Audiovisuals de Sarrià, 25.1533, 1993.

Schönberg i Barcelona

“Dos impromptus” i obres d’altres compositors.

Trio Kandinsky.

Columna Música, 1CM0185, 2007.

Una paraula al vent (compositors catalans S.XX)

“Divendres Sant”, “El viatge” i obres d’altres compositors.

Àngels Busquets (mezzosoprano), Àngel Soler (piano).

Edicions Albert Moraleda s.l., 0190, 2007.