

# *In memoriam* Turina (1982) para piano, de Joaquim Homs: análisis, interpretación e inferencias estéticas

Miguel Ángel Fernández Vega  
(Universidad de Valladolid)

## 1. CONTEXTUALIZACIÓN

En torno a 1950 existía un cierto consenso en cuanto a la prohibición de lenguajes tonales y modales por parte de una amplia representación de compositores de vanguardia (Auner, 2013:257; Griffiths 2010:167; Marco 2002:443). Estos postulados comienzan a abandonarse en la década de 1960 a través de la reconsideración de músicas de épocas previas. Las asociaciones o puentes entre pasado y presente pueden ser tan variadas como las formas de homenaje, pero todas ellas suponen una forma de intertextualidad, siendo esta una práctica postmoderna habitual (Kostka, de Castro y Everett, 2021).

En el año 1982, con motivo del I Centenario del nacimiento de Joaquín Turina, la Dirección General de Música y Teatro, dependiente del Ministerio de Cultura, encargó a diecinueve compositores la composición de una obra para piano solo. Cuatro pianistas, en dos sesiones, fueron los encargados de los estrenos el 19 y 20 de Enero de 1983 en el Salón de Actos del Conservatorio Superior de Música de Sevilla: Manuel Castillo, José Manuel de Diego (quien estrenará la obra de Homs), Elena Barrientos y Perfecto García Chornet.

El nivel cultural de la familia de Joaquim Homs, la curiosidad y los círculos artísticos que frecuenta éste en la Barcelona de entre guerras le hacen conocer gran parte de los lenguajes de vanguardia.<sup>1</sup> Escucha en 1929 (sólo un año después de su composición), la primera obra española que utilizó una técnica serial: el *Quinteto de viento* de Gerhard,<sup>2</sup> quien se convertirá en su profesor entre 1931 y 1936 y, posteriormente, en su amigo (Homs Fornesa, 1988: 12). Aceptando la vía de influencia Schönberg-Gerhard-Homs que traza Agustí Charles,

---

<sup>1</sup> Homs, hijo y nieto de médicos, recibe de su padre la afición por la música desde niño, obteniendo el título de profesor de violoncello a los 16 años. Sin desarrollar la carrera como instrumentista o docente, no dejará de componer desde los 15 años, siendo su op. 1 su *Suite per a piano*, de carácter romántico y alusiones modales, mirando a la música francesa y a la popular (Garrobé Marquí, 2015: 39-46). Para otras influencias formativas y culturales, seguir la obra citada.

<sup>2</sup> Primera obra de autor español que emplea el método dodecafónico, obra que conoce Homs en un monográfico dedicado a Gerhard en Barcelona en 1929. Esta obra utiliza una serie de 7 sonidos, tal como dice Agustí Charles «a la manera de Schönberg, es decir, sin la rigidez weberniana», y utilizando con ellos «una serie de giros melódicos de marcado acento popular» (Charles Soler, 2005: 76 y 90).

es pertinente apuntar lo que Garrobé Marqui considera como una influencia más técnica e intelectual que estética, así como una huida por parte de Homs de la imitación de su maestro en varios frentes: las formulaciones técnicas, la inspiración creativa, la complejidad o la asunción de un serialismo integral (Garrobé Marqui, 2015, 66).

Los acontecimientos personales derivados de la Guerra Civil española (1936-39) serán determinantes en la vida del compositor. Dos de sus obras fueron seleccionadas por los jurados de los Festivales de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea (SIMC) de París (1937) y Varsovia (1939). La primera de ellas supondría el primer estreno internacional del autor, al que acudió en su viaje de novios. La licencia de viaje a París, obtenida por el bando republicano para representar a España, no agradó al bando nacional dos años después, avanzada la contienda civil, y motivó la denegación del permiso para el posterior estreno polaco. Además, una sentencia del Tribunal de Responsabilidades Políticas condenaba a Homs a una baja de empleo y sueldo en la empresa estatal CAMPSA, a la que Homs pertenecería desde 1930 hasta su jubilación en 1971 como ingeniero industrial. E incluso, más allá, provocó posteriormente un traslado forzoso a Valencia, ciudad a la que se mudó con su familia durante poco más de tres años (entre 1939-1943). En esas circunstancias, también perdía el contacto con su maestro y amigo Gerhard, exiliado al igual que numerosos miembros activos de la vida cultural española. A pesar de regresar a Barcelona, el ostracismo artístico al que se vio sometido Homs no será superado hasta, en parte, una década después. De hecho, sus siguientes estrenos internacionales se producirán en Londres, 1953 y Estocolmo, 1956 (Fernández-Cid, 1973: 115). En el contexto referido, no hay que dejar de mencionar que el modo de sustento de Homs como ingeniero supone un modo de conservar su total independencia estilística.

Sin poder realizar inferencias directas, o simplificaciones, tras el fin de la Guerra Civil, Joaquín Turina será Comisario de la Música (1940-49).<sup>3</sup> La única relación que se ha podido trazar de forma directa entre las figuras de Homs y Turina en vida se sitúa en la tarea de crítico musical que Homs realizó en el Festival SIMC de Barcelona en abril de 1936. Homs fue severo, especialmente con los compositores españoles. De *Por el río Guadalquivir* (segundo movimiento de la *Sinfonía sevillana*, op. 23 de Turina), junto a *La nochebuena del diablo* de Esplá, escribió: «Pertencen a una clase de música decorativa que hoy no satisface a nadie plenamente».<sup>4</sup>

En lo que se refiere a los aspectos armónicos, constructivos y expresivos presentes en *In Memoriam Turina* (1982), es interesante mencionar las palabras de Taverna-Bech respecto del estilo de Homs:

en el aspecto lírico se comprueba la constante fluctuación melódica dentro de un amplio registro, con lo cual consigue que el juego polifónico se manifieste con tensos y vigorosos contrastes dinámicos. La armonía [...] trasciende el ámbito exclusivamente dodecatónico y parece recuperar conceptos propios de la música modal o incluso tonal.

<sup>3</sup> Aunque llegó a presentar su dimisión en 1945, ésta no se llevó a efecto. La causa la cita Federico Sopena (secretario y colaborador de Turina cuando éste queda como comisario único en 1941) en su artículo para la revista *Ritmo* (Sopena 1982: 32) y está datada en la carta que Turina le remite a Eduardo López Chávarri el 25 de octubre de 1945 (Legado *Joaquín Turina*, Fundación Juan March, consultado en <https://digital.march.es/fedo/ra/objects/turina:26933/datas-treams/OBJ/content>, [consulta 4-10-2021]).

<sup>4</sup> «Pertanyen a una mena de música decorativa que avui no satisfà ningú del tot» [traducción propia], palabras de Joaquim Homs en las notas al segundo programa del *XIV Festival de la SIMC, Rosa dels vents*, mayo de 1936, 108-111 (Homs Fornesa, 2007: 190).

Casi todas sus composiciones de dicho período están concebidas en un solo movimiento polimórfico en el que la sucesión de secuencias contrastadas y relacionadas entre sí, todas ellas derivadas del contenido musical de los compases iniciales de las obras, se van encadenando como los versos de un poema [...] como una sucesión significativa de períodos de variada estructura y textura (Homs Fornesa, 1988: 12).

El planteamiento dodecafónico no es para Homs una fórmula inamovible, sino una herramienta para su profunda expresión poética. Aunque en los años treinta había experimentado con las posibilidades dodecafónicas, no es hasta la década de los cincuenta cuando instaura esta técnica en su corpus compositivo: «Las primeras obras con el método son sus *Cuartetos de cuerda núm. 2 y 3* y su *Antífona* para coro mixto. A partir de 1954 el lenguaje que emplea en sus obras es únicamente el dodecafónico, aunque con una realización ciertamente libre» (Charles Soler, 2005: 131). Así, con su *Polifonía per a instruments d'arc* y su *Trío de cuerda* (ambas de 1954), o su *Sonata para piano nº 2* (1955), se comienza a plasmar el orden serial en sus composiciones. En palabras de Taverna-Bech,

La normativa dodecatónica en su aspecto combinatorio representa para él uno de los medios para autodisciplinarse y contribuye eficazmente a mantener la unidad en el ámbito de la mayor variedad estructural. Hasta cierto punto el dodecatonismo interesa especialmente al compositor por lo que aporta de coherencia a su lenguaje y como estímulo para explorar nuevas rutas (Homs Fornesa, 1988: 11).

El hecho de que la aparición de los sonidos de la serie (completa o no), sea paulatina (con repeticiones de notas ya presentadas) es parte del progresivo uso personal de la misma por parte de Homs. Este planteamiento, en palabras de Barce, obedece a un propósito discursivo, pues «la serie [...] asume el papel de una gran reserva interválica que es utilizada eslabonadamente para dar coherencia al discurso sonoro» (Barce, 1972: 75). Por lo tanto, no podemos hablar en puridad de una obra dodecafónica, sino escrita según una organización de alturas que articulan el discurso.

## 2. IN MEMORIAM TURINA (1982) – ANÁLISIS DESCRIPTIVO

Las palabras del propio autor sobre su obra –presentes tanto en la primera edición colectiva (facsimilar del Ministerio de Cultura), como en la edición de Amalgama (AM1056), con cambios no relevantes entre ambas fuentes–, son las siguientes:

En los compases iniciales de esta pieza, escrita en conmemoración del nacimiento de Joaquín Turina, 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.

En cuanto al contenido expresivo de la obra, en el fondo, es una reflexión sobre la vida y la muerte, y en un plano puramente musical, el hecho de integrar dicha

idea inicial en un contexto de estructura serial, refleja algunos aspectos del paso del tiempo, en la acelerada evolución de la música, que ha tenido lugar durante la vida del compositor homenajeado.

Joaquim Homs estructura la obra en 122 compases. El compositor anota (en el manuscrito) determinados números de compás (en lo sucesivo c. o cc.) que responden a una división natural del discurso. Así, las 9 secciones, explicitadas según cc., son:

Sección A (1-21); Sección B (22-33); Sección C (34-50); Sección D (50-61); Sección E (62-72); Sección F (73-80); Sección G (81-99); Sección H (100-106); Sección I (107-122).

Estas 9 secciones han sido divididas en 28 subsecciones. Mientras que el propio compositor los denomina «secuencias» –y posteriormente «versos»–, para el propósito analítico-semiótico podrían categorizarse como «isotopías» (Tarasti, 1994),<sup>5</sup> caracterizadas todas ellas por una escritura concisa y detallada y, sin embargo, diferenciadas en sus importantes contrastes estructurales (cada uno de ellas posee unos marcados rasgos comunes). Todas están conformadas por el total cromático (TC en lo sucesivo), completo o defectivo –con la excepción de una o dos notas, que apuntaré–. Analizaré a continuación estas isotopías bajo un doble criterio:

- 1- Sentido descriptivo y paramétrico (melodía/ritmo, textura, diseño formal, matices, etc.), señalando los elementos que generan su marcación y las definen.
- 2- A través de las *Pitch Class-Set Theory*, con vistas a definir el valor formativo de la construcción dodecafónica.

Dado que la extensión del presente capítulo no permite el análisis de cada una de estas secciones y versos, me centraré en aquellos que considero, metodológicamente, más productivos: algunos versos iniciales (en A y B), la sección climática G y la sección final (H e I).

Sección A (cc. 1-21) *Tempo*, negra = 48

- Frase inicial: cc. 1-5 (TC menos Mi b / Re #)
- lírica arábigo-andaluza (2ª aumentada entre Re b y Mi)
- elemento expresivo de descenso cromático (Re - Do # y Si b – La)
- polifonía a 2
- íncipit rítmico reiterado
- matiz *p*, con fluctuaciones marcadas por reguladores

El análisis de la serie, defectiva o completa, no proporciona resultados en la búsqueda de los procedimientos de composición. Sin embargo, el fraccionamiento diacrónico de ésta (en secuencias melódicas de 4 a 6 sonidos), refleja coincidencias o similitudes en toda la pieza. Así, la frase inicial tiene dos elementos relevantes, señalados con rectángulos de trazo continuo, en el caso de secuencias de seis sonidos, o trazo discontinuo, secuencias de cinco sonidos. Las líneas de distinto trazo servirán para el seguimiento de la parte final de este texto:

<sup>5</sup> No es nuestro propósito en este artículo tratar el origen greimasiano del término. Sin embargo, entiendo útil el acercamiento de Eco a este: «diversos fenómenos semióticos genéricamente definibles como *coherencia de un trayecto de lectura*», cursivas en el original (Eco, 1993: 132). Resaltar, por su pragmatismo, los términos «trayecto» y «coherencia».

The image displays two staves of musical notation. The top staff is in treble clef, 3/4 time, with a tempo marking of  $\text{♩} \approx 48$ . It features a piano section (*p*) with a solid rectangular box around the first six notes, labeled '6-z19'. A second solid box labeled '6-z19' is positioned over the next six notes. A dashed box labeled '5-z38' encompasses the final six notes. The bottom staff is in bass clef, 3/4 time, with a mezzo-forte section (*mf*) starting with a triplet of notes. A solid box labeled '6-z19' covers the first six notes, and another solid box labeled '6-z44' covers the next six notes. A dashed box labeled '5-z37' covers the final six notes. Performance markings include *sf*, *p*, and *mf*. Above the staves are markings for *And.*, *\* And.*, and *And.*

Ejemplo 1. Joaquim Homs, *In memoriam Turina* (1982), AM1056, cc. iniciales

Bajo el análisis de la teoría de Forte, estos conjuntos de notas o *sets* (términos indistintos) serían:

Tabla 1. Comparación de los conjuntos de notas derivados del análisis del ejemplo 2

	Rectángulo	Rectángulo
Forma primaria	(013478)	(01258)
Vector interválico	313431	212221
Nombre según Forte (pareja z)	6-z19 6-z44	5-z38 5-z18

Para remitirnos a los distintos conjuntos, utilizaré el nombre según Forte (Forte, 1973 y Villar-Taboada, 2013: 176-177). La primera idea, que forma el conjunto 6-z19, aparecerá de manera recurrente a lo largo de la obra, tanto en su forma original como en la de su pareja interválica, 6-z44 (ambos hexacordos completan el total cromático). El *set* 6-z19, en un sentido melódico lineal y reducido al intervalo de 6ª menor, se caracteriza por la semitonía, adoptando a su vez un aire frigio-andaluz producto de su segunda aumentada. Además de la semitonía, y como se ve en el vector interválico, son mayoritarios los intervalos de 3ª menor, 3ª mayor y 4ª justa, lo que permite acercar el hexacordo al ámbito

de las tensiones estructurales del ámbito tonal.<sup>6</sup> Este conjunto, en su segunda aparición, varía el orden de sus intervalos sin cambiar su esencia interválica (de Fa en el c. 2 al Do # del c. 3). Así, se genera una secuencia retrógrada invertida, ejemplificada a continuación en sentido ascendente para su comparación:

Tabla 2. Comparación entre las dos primeras apariciones del hexacordo 6-z19

La	Si b	Do	Re b	Mi	Fa
	semitono	tono	semitono	2ª aum.	semitono
La	Si b	Do #	Re	Mi	Fa
	semitono	2ª aum	semitono	tono	semitono

El segundo conjunto, 5-z38, engloba las 5 últimas notas del casi-total cromático (de ahí la flecha de trazo discontinuo que incluye la nota Re). Las cuatro últimas notas (prescindiendo de Re), formarían el tetracordo 4-4, y las tres últimas el tricordo 3-1 (Sol, Fa #, Sol #). Estos conjuntos menores que, de algún modo, rompen la semitonía, tendrán una importancia generadora relevante cuando la construcción interválica no implique los semitonos o segundas aumentadas de 6-z19. Siguiendo el análisis de Forte, podemos deducir que igual que 5-z38 es un subconjunto de 6-z44, 5-z18 lo es de 6-z19, y que ambos pentacordos asociados comparten el mismo juego de intervalos internos como pareja z asociada. Si reuniésemos la serie total cromática –según su aparición y añadiendo al final de la misma la nota que falta–, sería la siguiente:

Tabla 3. J. Homs, *In memoriam Turina* (1982), AM1056, serie dodecafónica completada con la nota eludida

Notas	La	Si b	Do	Re b	Mi	Fa	Re	Si	Sol	Fa #	Sol # (Mi b)	
Serie en transposición 9	9	10	0	1	4	5	2	11	7	6	8	3
Serie en transposición 0	0	1	3	4	7	8	5	2	10	9	11	6

<sup>6</sup> Para nuestro propósito, este análisis obedece a que no se deben obviar en la citada organización interválica las características intensionales que se corresponden con la tradición cultural modal y tonal. En este sentido, sigo a Eco y sus «modelos de cultura»: «La percepción de un todo no es inmediata ni pasiva: es un hecho de organización que se *aprehende*, y se *aprehende* en un contexto socio cultural», cursiva en el original (Eco, 1970: 172). Dicho lo anterior, en ningún caso estimo que se deba escuchar este homenaje de Homs esperando un juego de negación/aceptación del lenguaje tonal.

- cc. 5-7 (TC menos La b / Sol #, última nota percutida de la frase previa)
- *incipit* arpegiado ascendente (de La #<sub>1</sub> a Fa #<sub>6</sub>) a través de tresillos de corchea como elemento dinamizador rítmico (que no lírico)
- disposición acordal/coral de 2 a 6 voces
- matiz: doble *cresc*, inicialmente de *mf* a *sf*; posteriormente de *p* a *mf*

Como se ve en el ejemplo musical 1, los cc. 5-7 condensan los dos vectores interválicos complementarios de la idea inicial por superposición sonora (con la ayuda del pedal de resonancia): 6-z19 –según el orden de la escala inicial: Re #, Mi, Fa #, Sol, La #, Si– se convierte, pivotando sobre Fa #, en 6-z44. Por otro lado, ya se aprecia la ruptura con el principio de continuidad de la serie en la colocación de la nota Sol, lo que anula la posibilidad de una escritura dodecafónica pura, pues las variantes de la serie total que empiezan con La # - Si, requerirían un Do # (en trasposición), es decir, un comienzo La # - Si - Do #, etc.

Sin embargo, más allá de este análisis, me gustaría destacar las desvinculaciones que se producen entre el material del primer ejemplo y el de este segundo: el sentido melódico y polifónico da paso a una estructura inicialmente arpegiada que deriva en un conglomerado acordal y resonante en el c. 6.

#### Sección B (cc. 22-33) *Animando*

- cc. 22-26 (TC)
- ritmo: tresillos (como dinamizador rítmico) + blanca (reposo); *stretto* rítmico en evolución continuada hasta *sff* en c. 27
- matiz *mf*; con la insistencia rítmica, extensión registral e implementación de notas se producirá un *cresc*.

El total cromático se va construyendo por acumulación de resonancias sucesivas (con una presencia máxima simultánea de 6 sonidos). Así, en el c. 22 se comienza con el tetracordo (Re, Do, Do #, La) 4-4 (el mismo *set* presente en las notas percutidas del c. 4: Si, Sol, Fa #, Sol #, con una interválica cancrizante). Cuando en el c. 24 se suman Mi # y Fa #, se forma el conocido 6-z44, añadiendo hasta el final del verso los seis sonidos que faltan del TC (mismas notas que en los cc. 9-11 y 19-21).

- cc. 27-30 (TC)
- acordal descendente (de Fa #<sub>5</sub> a Re b<sub>2</sub>)
- matiz: comienzo con *sff*, desarrollo entre *f* y *mp*
- silencios aumentados en valor: de semicorchea en c. 27, corchea en c. 28 y negra en c. 31

Este verso se completa con dos novedosos hexacordos complementarios, sin relación con el ordenamiento del material previo: el 6-z28, que comienza con la percusión de 3<sup>as</sup> mayores, y el 6-z49, que comienza con la percusión de intervalos de 3<sup>as</sup> mayores y menores sincrónicas.

- cc. 31-33 Vuelta al *Tempo I* (no regida por el TC)
- estabilidad y vuelta a *tempo primo*
- estertor de inquietud rítmica en la m.i. del c. 32 sobre Do<sub>1</sub>:



- matiz: de *p* a *pp* y finalmente silencio
- silencio prolongado al final del verso: corchea y blanca con puntillo

Sección G (cc. 81-99) *Animando poco a poco*

- cc. 81-86 (TC que se completa entre las 6 primeras corcheas de m.i. y de m.d., comenzando éstas últimas de modo canónico)

El elemento de descenso cromático cede su rol expresivo a una trama organizativa rítmica. Las parejas semitonales cobran relevancia directa: La # - Si, Sol # - Sol, Mi - Re #, Fa # - Mi # o Do # - Do (enarmónico del final del c. 86 Do # - Si #). Éstas pueden tener sentido descendente o ascendente, según permutación. Así, por ejemplo, en el c. 84 los semitonos cambian su direccionalidad anterior en la m.i.

- destacar que el ritmo de corcheas tan sólo se interrumpe en m.d. dos veces
- matiz: comienzo en *pp*, hacia *mf*

Aquí la continuación de la serie anterior, tal como ya ha sido expuesta, genera dos conjuntos –en m.i., 6-z19 y en m.d., 6-z44– que van dialogando de manera casi canónica.

Ejemplo 2. Joaquín Homs, *In memoriam Turina* (1982), AM1056, cc. 81-96

- cc. 87-90 (el TC se completa en el c. 87 entre las 12 corcheas de ambas manos)
  - nuevas parejas semitoniales configuran el espectro cromático
  - el ritmo de corcheas se detiene una vez el registro asciende y, a través de articulaciones pronunciadas, se llega al pasaje climático en el c. 91
  - matiz: comienzo en *mp*, desarrollo entre *mp* y *f*

En el c. 87 los conjuntos cambian de mano –m.i. 6-z44 y m.d. 6-z19–, salvo una excepción: la primera nota Si en la m.d. que, encontrándose claramente en el manuscrito y en la edición impresa, podría tratarse de una digresión o error (sólo se valoraría este último por la perfecta simetría y rigurosidad en la selección interválica sobre los conjuntos base del resto de la pieza).

- cc. 91-99 (TC)
  - elemento expresivo de descenso cromático (La b - Sol y Sol - Fa #)
  - matiz: desarrollo de *ff* a *mf*
  - conexión melódica a través de la nota Re entre los cc. 99-100

Las cinco primeras notas del acorde resonante de los cc. 91-94 en *ff* forman el pentacordo 5-21, que con la nota subsiguiente La b, completan 6-z44. Esa nota sirve igualmente para completar el hexacordo 6-z19 en los cc. 94-96. En los cc. 97-99 aparece alguna pequeña licencia: si bien la base es 6-z44 –conformado por la resonancia Do, Do #, Re, Fa, Fa # y La–, aparece la presencia del Mi b o el Sol, generando semitonos Mi b - Re o Sol - Fa #, (este último imitando el La b - Sol del c. 94)

#### Sección H (cc. 100-106) *A tempo*

- cc. 100-101 (TC menos Si)
  - lírica arábigo-andaluza (2ª aumentada entre Sol b - La)
  - Polifonía a 5, especialmente en el c. 101
  - Elemento expresivo de descenso cromático (Si b - La, Sol - Fa # y Mi - Re # en c. 100)
  - Matiz: comienzo en *mp*, desarrollo entre *mp* y *mf*

Las 6 primeras notas de la m.d. forman, al igual que el soporte armónico del c. 101, el conjunto 6-z19. De las 8 notas presentes en la m.d. del c. 101: Do, Re b, Mi b, Mi, Fa #, Sol, La, Si b, en cualquier combinatoria interválica –tanto de la melodía superior como de la polifonía a dos voces mostrada–, no se llega a obtener ningún subconjunto de 6-z19 o, lógicamente, del 6-z44 (la presencia de la nota Re en este compás se haría necesaria para llegar a tal posibilidad). Es, por lo tanto, una licencia expresiva que trasciende el estricto orden de la pieza (apuntar aquí otra posibilidad compositiva es estéril al propósito del análisis).

- cc. 102-106 (TC menos Re)
  - elemento expresivo de descensos cromáticos diferidos (Do #<sub>5</sub>-Do<sub>4</sub> en c. 102 y Si<sub>3</sub>-La #<sub>1</sub> en cc. 104-105)
  - aunque inicialmente semejante a subsección de cc. 73 y ss., difiere en métrica, dinámica y configuración.
  - matiz: comienzo en *mp*, desarrollo entre *mp* y *mf*
  - gran pausa sobre La #: doble blanca con puntillo y calderón

Las primeras cinco notas de los cc. 102-103 forman el pentacordo 5-22, subconjunto de 6-z19 ó 6-z44 (este último se formaría realizando una selección desde la nota Mi del c. 101). Las seis últimas notas previas al calderón forman 6-z19.

#### Sección I (cc. 107-122)

- cc. 107-112 (TC menos Si b)
  - esta subsección es comparable en su desarrollo, dinámica estática (en este caso en *p*) y uso del pedal, a la del c. 73 y ss.
  - matiz: *p*

El pentacordo inicial es 5-21, subconjunto de 6-z19 (este conjunto se llegaría a conformar junto a la última nota anterior, La #). El hexacordo siguiente (cc. 109-110) es el 6-z44.

- cc. 112-116 (TC menos La b / Sol # y Si)
  - dos secuencias rítmicas idénticas se repiten con sentido ascendente hacia la octava Fa #<sub>6-7</sub> del c. 117
  - matiz: comienzo en *pp*, desarrollo entre *pp* y *mp*

Los cc. 112-113 conforman 6-z44. Sin embargo, estimo de mayor interés el hexacordo 6-z39 que se forma con las notas de la línea melódica superior –tanto en los cc. 112-114, como desde el c. 115 hasta el Fa # del c. 116–. Ambos evolucionan por un cromatismo ascendente hacia el *mf* del c. 117.

- cc. 117-122 (TC menos Mi b / Re # y La)
  - lírica sin 2ª aumentada
  - primera aparición del compás de 4/4
  - reiteración del elemento expresivo de 2ª mayor ascendente (Mi – Fa #<sub>7</sub>), quedando a un semitono del Sol<sub>7</sub>, cumbre de registro de la pieza (cc. 71-72)
  - elemento expresivo de descenso cromático (Si - La #, Re - Do #)
  - matiz: comienzo en *mf*, desarrollo entre *mf* y extinción del sonido

El gesto cromático más reconocible en esta frase final es el 3-1 que forma el elemento melódico central entre los cc. 117-118: Do, Re, Do #. Ni la melodía ascendente y descendente en la voz intermedia, ni el elemento polifónico y acordal, han encontrado en el presente análisis una adscripción a conjuntos previos, salvo en el caso de las seis primeras notas del c. 119 que forman 6-z19.

Al igual que sucede en otros lugares, ligeros cambios podrían proporcionar una adscripción estricta a la serie o conjuntos estructurales previos. Así, en el gesto melódico inicial de la m.i. en el c. 117, la sustitución del Si b por el Si, generaría 6-z19. Por otro lado, obviando la nota Mi en el c. 118, también se obtiene 6-z19. Evitaré, por coherencia con el análisis previo, cualquier interpretación alusiva a tonificación de este momento final u otros previos.

Los totales cromáticos de la pieza no son tal en 14 de las subsecciones o versos del total de la obra, recayendo siempre en 6 notas la no completación de estos, a saber: Re, Mi b, La b, La, Si b y Si. Casualmente (o no), estas omisiones forman el conjunto 6-z19.

### 3. ELEMENTOS DE RECURRENCIA

Tanto los elementos percutidos –que suponen una desvinculación melódica–, los elementos de reiteración o los ritmos sincopados, pueden apreciarse en la producción dodecafónica de Homs desde la década de los 50.<sup>7</sup> Permean la partitura varios elementos que, confiriéndole unidad estructural, aportan también inteligibilidad a la obra. Así, querría fijarme en tres de ellos: uno rítmico y dos interválicos.

Denominaré al primero «sección rítmica», aludiendo al papel que adoptan la guitarra o la percusión en el diálogo de acompañamiento de las coplas flamencas. Con esto, no debe dejarse de considerar en esta fórmula la influencia de otro epígono en la juventud de Homs, Igor Stravinsky (Garrobé Marquí, 2015: 51-60). Este elemento rítmico (ver Ejemplo 3) se caracteriza por tres aspectos:

1. Aparece hasta, exactamente y tan solo, la mitad de la pieza (c. 61)
2. Se muestra siempre en registro inferior
3. Mientras se percute, en registros superiores siempre permanece la resonancia de una última nota u acorde proveniente de un gesto melódico previo.

En lo que respecta a los elementos interválicos, comenzaré por la utilización del semitono como elemento recurrente, que presenta las siguientes características:

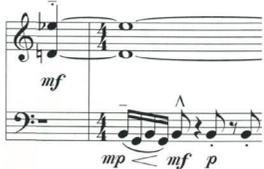
1. El semitono es un elemento de configuración esencial en la escala modal frigia, pues dos de sus grados fundamentales, el I y el V, están delimitados superiormente por el mismo. Homs configura los elementos de continuidad lírica sobre, según sus palabras «una breve idea musical de carácter arábigo-andaluz». Esta idea, que aparece en la apertura de la obra, posee, al igual que los semitonos descritos, el intervalo de 2<sup>a</sup> aumentada (resultante de elevar el III y/o VII grado de la escala en función de su «tonalización» a un modo menor armónico del sistema tonal). Consecuencia de ello, y como se puede seguir en el primer ejemplo musical, surgen más posibles semitonos (La - Si b, Do - Re b, Fa - Mi, La - Si b, Re - Do #, Sol - Fa #), tal y como se ve en el gesto inicial (entendamos una escala frigia sobre La, con la alteración Re b / Do #). Según consta, el uso del semitono descendente es más recurrente que el ascendente.
2. Normalmente, se producen de forma directa pero puede estar intermediado por un silencio o cambios de octava.

El otro elemento interválico recurrente se construye, tomando como ejemplo el c. 4, sobre el semitono descendente (Sol - Fa #), continuándose con un intervalo ascendente de segunda mayor (Fa # - Sol #) o, en ocasiones, de tercera menor/mayor. Este gesto musical se caracteriza por:

1. La citada interválica reducida y cruzada.
2. Numerosísimas apariciones en versión invertida (comenzando con un semitono ascendente), o cancrizante (empezando por el intervalo más amplio y finalizando con el semitono).
3. Una interválica continua (como en el ejemplo citado) o diferida en registro (sin correspondencia de octava, con intervalos de 7<sup>a</sup> ó 9<sup>a</sup> en lugar de 2<sup>as</sup>) o en métrica (con silencios intermedios).

Se pueden citar ejemplos de estas configuraciones, entre otros lugares, en los cc. 5, 8-9, 17, 39, 40-41, 43-44, 45, 46, 46-47, 48, 49-50, 50, 55-56, 57-59, etc.

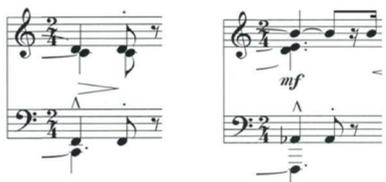
<sup>7</sup> Por ejemplo, sus dos *Tres impromptus per a piano* (1955) o sus *Dos moviments per a guitarra* (1959).

c. 15 

c.18 

cc. 20-21 

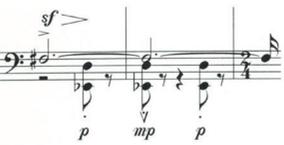
cc. 28, 30 y 32 

cc.35 y 37 

c.44 

c.51 

cc.55-56 

cc.60-61 

Ejemplo 3. Joaquim Homs, *In memoriam Turina* (1982), AM1056, elemento rítmico reiterado

#### 4. APLICACIÓN DE LA TEORÍA SEMIÓTICA DE TARASTI

Ya he hablado de las isotopías como medio de segmentación, pero considero necesario explicar la propuesta de Eero Tarasti a la hora de mirar a cada uno de esos segmentos. No lo haré aquí ni en su integridad ni por el orden de exposición de su teoría, sino por aquél que entiendo facilita su relato y comprensión. Los eventos musicales se articulan mediante *procesos de vinculación* (en caso de contigüidad sintagmática o paradigmática), o *desvinculación* (ruptura o contrastes). Cada evento musical se rige por una serie de *aspectos* que le confieren entidad y que articulan el discurso musical: *espacialidad* (articulación del espacio tonal o interválico), *temporalidad* (organización métrico-temporal) y *actoralidad* (células, motivos y temas y su orden). A cada uno de estos aspectos, Tarasti le asigna unas *propiedades de internalidad o externalidad*, las cuales yo aplico exclusivamente a la espacialidad: interna, refiriéndome a relaciones interválicas, y externa, en el caso de alturas o registro. Según las características de cada evento musical (los aspectos y propiedades presentes, así como la vinculación o desvinculación con los eventos anteriores o posteriores), Tarasti define dos *estados básicos* del segmento: *ser* si obedece a una estabilidad, descanso o consonancia, y *hacer*, si lo hace a la acción, dinamismo o disonancia. Entre el *ser* y el *hacer*, se sitúa el estado de transición de *devenir*; por otro lado, añade el autor finés el estado de *parecer*, asociado a eventos de supuesta o relativa estabilidad. Finalmente, las funciones o *modalidades*<sup>8</sup> de los eventos musicales surgen de todas las características previas, siendo:

- i. *Querer* [Querencia/Voluntad]: energía cinética / dirección / lógica volitiva
- ii. *Conocer* [Información/Cognición]: cantidad de información musical<sup>9</sup>
- iii. *Poder* [Destreza/Virtuosismo]: recursos técnicos / eficiencia de la música
- iv. *Deber* [Cumplimiento]: adscripción a forma, estilo o lógica interna.
- v. *Crear* o *Hacer crear* [Intención o Logro de intención]: valores epistemológicos o capacidad de persuasión en la recepción.

El grado en que cada modalidad opere dentro del pasaje, así como cada modalidad se superponga, complemente o anule otra modalidad, es contingente al texto tratado y al cariz de las selecciones interpretativas. Aunque Tarasti alude a la terminología greimasiana de suficiente/insuficiente, excesivo/no-excesivo, esta gradación jerarquizada puede resultar incómoda.

Tarasti distingue el discurso musical del compositor (musical *utterance*) respecto a la enunciación del intérprete de ese discurso (*the act of uttering*), «el intérprete debe prestar atención a la organización modal [de las modalidades] de la pieza y quizá completar su “escasez” con su propia modelización»<sup>10</sup>. Es así como las intenciones anotadas en la partitura (modalidades) y el intento de persuasión por parte del compositor, pueden confluir o diferir de la lectura e intenciones del intérprete (modalizaciones), estableciéndose un interesante debate en la recepción de la obra. Tarasti afirma a este respecto:

<sup>8</sup> Tarasti explica la modalidad como «expectativas, emociones, certezas e incertidumbres, obligaciones, habilidades, etc. que animan a un hablante en sus expresiones», definiendo la modalización como «el proceso por el que un mensaje inicialmente neutro se vuelve “humano” simplemente a través de las entonaciones del habla» («it denotes the manners whereby a speaker is animated by their speech or utterance thanks to their expectations, emotions, certainties/uncertainties, obligations, abilities, etc. Modalization is thus the process through which an initially neutral message becomes ‘human’ merely by the intonations of speech» [traducción propia], (Tarasti, 2016: 36).

<sup>9</sup> Modalidad que puede asociarse a la teoría de la información y las expectativas, (Meyer, 2005).

<sup>10</sup> «The performer has to pay attention to the modal organization of a piece and perhaps fill its “lack” with her or his own modalizations» [traducción propia], (Tarasti, 1994: 51).

Si por interpretación «fiel» entendemos una interpretación cuyas modalizaciones se aproximen lo más posible a las modalidades internas del texto original, se concluye que la interpretación fiel debe estar basada en el conocimiento detallado del texto musical en sí mismo.<sup>11</sup>

Aplicaré a continuación, a modo de ejemplo, un análisis del verso inicial (ejemplo musical 1) bajo la perspectiva semiótica de los aspectos y estados de la teoría de Tarasti. Cualquiera de las inferencias afectará a la comprensión del pasaje y su interpretación:

1. incipit rítmico reiterado, c. 1, línea ——— (con resonancia de la última percusión)

•Aspectos

- Espacialidad externa: registro medio
- Espacialidad interna: nula
- Temporalidad: estática, pero sincopada
- Actoralidad: elemento rítmico reiterativo

Estado: *ser* → estabilidad

Modalidad: *conocer* y *crecer*

2. lírica arábigo-andaluza (2ª aumentada entre Re b y Mi), cc. 2-3, línea -----

•Aspectos

- Espacialidad externa: registro medio
- Espacialidad interna: modo frigio/andaluz
- Temporalidad: limitada, con subdivisión binaria y ternaria
- Actoralidad: elemento lírico arábigo-andaluz

Estado: *hacer* → acción, consonancia vs disonancia

Modalidades: *querer* (dirección) y *deber* (adscripción al mundo turiniano)

3. resonancia del último semitono en la voz superior, cc. 3-4, línea .....

•Aspectos

- Espacialidad externa: registro medio
- Espacialidad interna: nula
- Temporalidad: estática
- Actoralidad: elemento resonante

Estado: *ser/parecer* (en función de la futura dirección)

4. gesto Sol - Fa # - Sol # precedido de intervalo de 3ªM, c. 4, línea = = = = =

•Aspectos:

- Espacialidad externa: registro medio
- Espacialidad interna: ruptura modal, diatriba tonal
- Temporalidad: métrica estable
- Actoralidad: gesto marcado por su interválica

Estado: *devenir* (en función del conflicto interválico)

Modalidades: *conocer* (ruptura modal) y *deber* (ruptura tonal)

<sup>11</sup> «If by “authentic” interpretation we mean a performance whose modalizations come as close as possible to the inner modalities of the original text, it follows that authentic interpretation must be based on detailed knowledge of the musical utterance itself» [traducción propia], en *ibid.*

La combinación de los elementos de la teoría de Tarasti puede propiciar una comprensión del texto musical enriquecida con la aplicación de las características de cada isotopía y el diálogo estructural entre ellas, más allá de la recepción de este enfoque semiótico a la luz de la intertextualidad entre el mundo de Turina y el homenaje que en esta obra le brinda Homs.

## CONCLUSIONES

El lenguaje de Homs, que se representa de forma paradigmática en esta pieza, es de un alto contenido expresionista, con una concisión en el detalle que lleva a múltiples decisiones interpretativas en el aspecto métrico, articulatorio, dinámico y, en menor medida, agógico. En el uso del dodecafonismo, Homs no aplica los principios seriales de modo estricto, algo que declara de forma inicial al no utilizar los doce sonidos como serie completa y recurrir a la repetición de notas antes de introducir otras nuevas en su completación. Respecto a los aspectos estructurales, no he encontrado un principio de composición que conduzca al serialismo integral, a pesar del distinto tratamiento rítmico, armónico, dinámico y articulatorio en las distintas apariciones de los conjuntos recurrentes.<sup>12</sup> Esos elementos se utilizan con una función expresiva, alejándose de tratamientos convencionales melódicos, armónicos y formales. A través de procesos de vinculación y desvinculación de elementos discursivos del lenguaje, cada «verso» se enmarca en un mundo sonoro diferente y, en ocasiones, ampliamente contrastante.

En cuanto a los elementos compartidos por los dos autores, se encontrarían: la cita del elemento lírico frigio-andaluz, las secciones rítmicas, las resonancias y los elementos rítmicos reiterados (aunque sin un patrón folklorista). Como elementos disruptivos, la desvinculación por parte de Homs del lenguaje tonal y modal, el discurso a través de la secuenciación en versos y el uso de elementos expresionistas (formales, dinámicos y articulatorios).

En el año 1929, escribía Homs en una de sus actividades en el ámbito de la crítica:

El arte es esencialmente aristocrático, pero los valores de la aristocracia no se demuestran rebajando los valores de la multitud, sino alzándolos. Imaginemos perfectamente posible un arte elevado que, lejos de caer en un bajo servilismo, se mantenga un poco fuera del alcance del público para excitarlo al progreso y, a la vez, que sea lo suficientemente intenso y lo suficientemente humano para desvelarle esa inquietud o simpatía, que es el comienzo de un entusiasmo futuro<sup>13</sup>.

Estas palabras, en sus presupuestos poéticos, pueden aplicarse cincuenta y tres años después a la composición y recepción de *In memoriam Turina*. Puede verse, tras el recorrido contextual, analítico e interpretativo que Homs es fiel a su estilo, consolidado desde 1954:

---

<sup>12</sup> En este sentido, coincide con la afirmación de Garrobé Marquí respecto al estudio de la obra de Homs (Garrobé Marquí, 2015: 66).

<sup>13</sup> «L'art és essencialment aristocràtic, però els valors de l'aristocràcia no es demostren rebaixant els valors de la multitud sinó enlairant-los. Imaginem perfectament possible un art elevat que lluny de caure en un baix servilisme, es mantingui una mica fora de l'abast del públic per excitar-lo al progrés, mentre sigui prou intens i prou humà per desvetllar-li aquella inquietud o simpatia que és el començament d'un entusiasme futur» [traducción propia], en el artículo, Arthur Honegger. *La música i el gran públic*, Vibracions, any I, nº 3, Barcelona, Septiembre de 1929, 9-11 (Garrobé Marquí, 2015: 51, n.p. 77).

una utilización personal del dodecafonismo, así como una concreción expresiva a través de un uso seleccionado de recursos.<sup>14</sup> Así, Homs sigue siendo él mismo –con una evolución y conocimiento de los lenguajes del siglo XX–, en su madurez creativa. En su mirada a Turina, la obra de Homs genera un choque estilístico, ideológico (respecto al futuro del lenguaje musical) e histórico (el pintoresquismo vs. la vanguardia).

Dicho lo anterior, el choque estilístico, los gestos musicales y las decisiones discursivas generan una significación de oposición entre el mundo turiniano y la idiosincrasia de Homs. Teniendo en cuenta las pruebas analítica y semióticas, así como el contexto histórico, la posibilidad de una revisión crítica del pasado puede ser argumentada.

## BIBLIOGRAFÍA

- BARCE, Ramón. «Cinco compositores catalanes contemporáneos. III, Joaquín Homs». *Imagen y sonido*, 1972.
- CHARLES SOLER, Agustí. *Dodecafonismo y serialismo en España. Compositores y obras*. Valencia: Rivera Editores, 2005.
- ECO, Umberto. *La definición del arte*. Barcelona: Ediciones Martínez Roca, S.A., 1970.
- . *Lector in fabula*. Barcelona: Lumen, 1993.
- FERNÁNDEZ-CID, Antonio. *La música española del S. XX*. Fundación Juan March. Colección Compendios, Rioduero, 1973.
- FORTE, Allen. *The Structure of Atonal Music*. New Haven and London: Yale University Press, 1973.
- GARROBÉ MARQUÍ, Alexandre. «L'univers estètic de Joaquim Homs (1906-2003)». Facultat de Filosofia y Letras, Departamento de Arte y Musicología, Universidad Autónoma de Barcelona, 2015.
- HOMS FORNESA, Piedad. *Catálogo de obras de Joaquín Homs*. Madrid: Fundación Juan March / Centro de Documentación de la Música Española Contemporánea, 1988.
- . *Joaquim Homs: trayectoria, pensamiento y reflexiones*. Ediciones Autor, 2007.
- KOSTKA, Violeta; DE CASTRO, Paulo F.; Everett, William A. *Intertextuality in Music: Dialogic Composition*. New York: Routledge, 2021.
- MEYER, Leonard. *Emoción y significado en la música*. Madrid: Alianza Editorial, 2005.
- SOPENA, Federico. «Joaquín Turina, comisario de música». *Ritmo*, marzo de 1982.
- TARASTI, Eero. *A Theory of Musical Semiotics*. Indiana University Press, 1994.
- . «Musical Semiotics – a Discipline, its History and Theories, Past and Present». *Recherches sémiotiques - Semiotic Inquiry RS-SI*, 2016.
- VILLAR-TABOADA, Carlos. «De la técnica al significado: debates y modelos en torno al análisis atonal». En *Música, ciencia y pensamiento en España e Iberoamérica durante el S. XX*, Leticia Sánchez de Andrés y Adela Presas, 161-205. Música y musicología 1. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, Servicio de Publicaciones, 2013.

<sup>14</sup> En cuanto al uso limitado de recursos, podemos ver esta manera de componer en una de las primeras obras de su catálogo, *Nou apunts per a piano*, op. 4, de 1925 (Garrobé Marquí, 2015: 56).