

REIAL ACADEMIA CATALANA  
DE BELLES ARTS DE SANT JORDI

# La pesta, de Robert Gerhard

Art i compromís social

Discurs d'ingrés de l'acadèmic electe  
Il.lm. Sr. Edmon Colomer i Soler, llegit a la  
sala d'actes de l'Acadèmia el 15 de maig de 2019.  
Discurs de resposta de l'acadèmic numerari  
Il.lm. Sr. Carles Guinovart i Rubiella





REIAL ACADEMIA CATALANA  
D BELLES ARTS D SANT JORDI

# La pesta, de Robert Gerhard

Art i compromís social

Discurs d'ingrés de l'acadèmic electe  
Il.lm. Sr. Edmon Colomer i Soler,  
llegit a la sala d'actes de l'Acadèmia  
el 15 de maig de 2019. Discurs  
de resposta de l'acadèmic numerari  
Il.lm. Sr. Carles Guinovart i Rubiella





Excel·lentíssim senyor president,  
Il·lustríssims senyors i senyores acadèmics,  
Amics i amigues que m'acompanyeu,

Gràcies per acollir-me a la vostra Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, una institució que des d'avui també és la meua. El respecte a les convencions no figura entre les meves qualitats i per tant, parafrasejant l'escriptor John Maxwell Coetzee (Àfrica del Sud, 1940) només em faig responsable de que jo diré, no del que vostès puguin sentir.

Començo manifestant la meua perplexitat davant d'una invitació tan honorable. El director d'orquestra irreverent, el músic que no és ni compositor ni instrumentista acreditat, és convidat a formar part de la institució per excel·lència on el so, la paraula, la plàstica o la imatge reben la consideració de "belles arts", la més alta que es pugui atorgar a una aventura incommensurable de la imaginació.

Sigui com vulgui, el protocol obliga. Un inconformista empedreït que ha tingut la gosadia, però també el goig, de participar en la transformació de la vida simfònica a l'estat espanyol, ha de parlar de música. Parlar? Em demano com un director d'orquestra pot fer un discurs si, davant de l'orquestra, la paraula val ben poc. Cada músic, artista preparat a consciència, sap el què i intueix el com. Escolta, comparteix i resol. La música sona i el director ja rep el producte preparat. Quin és doncs el principi fonamental que justifica la presència del director a l'escenari? D'on prové l'autoritat del director? M'ho demanen. M'ho demano. Quin misteri.

L'estructura jerarquitzada de la societat ens indica que algú ha d'assumir la responsabilitat d'ordenar i de coordinar el procés dinàmic col·lectiu. En el cas de la música, com es reforça l'efectivitat d'un conjunt d'artistes que semblen autosuficients. Quins són els factors que permeten convertir el so organitzat, el *symphōnos*, en una realització artística coherent i unificada. Com s'alimenten la mirada, la respiració o el gest d'un director perquè esdevinguin missatgers fidels i convincents de la voluntat d'un compositor.

Sense el coneixement que reforça la convicció i que legitima l'acció no hi ha autoritat. I el coneixement comença amb la curiositat. En *Els testaments traïts* de Milan Kundera (Brno, 1929), un assaig que recomano a qui s'interessi per la creació musical o literària, llegeixo: “Quan l'home va crear el so musical (cantant o tocant un instrument) va dividir el món acústic en dues parts estrictament separades: la dels sons artificials i la dels sons naturals. Claude Janequin va intentar posar-les en contacte. A mitjans del segle XVI havia prefigurat el que en el segle XX farien, per exemple, Janáček amb els seus estudis sobre el llenguatge parlat, Bartók amb la seva recerca sobre música popular, o, d'una manera sistemàtica, Messiaen amb les seves composicions inspirades en cants dels ocells. L'art de Janequin recorda que existeix un univers acústic exterior a l'ànima humana i que no està compost solament de sorolls de la naturalesa, sinó també de veus humanes que parlen, criden, canten, i que donen el cos sonor tant a la vida quotidiana com a les festes. Recorda que el compositor té plenes possibilitats de donar a aquest univers “objectiu” una gran forma musical: els madrigals dedicats als crits de Paris o als crits de Londres en són un exemple”.

L'obra que avui he escollit com a tema central del meu discurs, *La pesta*, del compositor català Robert Gerhard i Ottenwaelder (Valls, 1896 – Cambridge, 1970), és hereva d'aquest precedent tan llunyà en el temps. És precisament la curiositat que em duu l'any 1988 a remenar en una llibreria d'Oviedo (Principat d'Astúries) on trobo un modest volum, *Robert Gerhard y su obra*, que havia estat publicat per la universitat de la mateixa ciutat un any abans, gràcies a la sensibilitat del musicòleg Emilio Casares. Un asturià havia fet possible la publicació castellana d'un aplec de dades, comentaris i reflexions, ben ordenades per l'enginyer i també compositor, Joaquim Homs. A la generació de la mal anomenada transició, la que no havia viscut la guerra civil, ens informava que alguna cosa excepcional havia passat molts anys abans i que la biografia d'un compositor ens demostrava com les cultures catalana i l'espanyola, en paral·lel al flux de comunicació entre la Catalunya mil·lenària i l'Europa capdavantera, es recolzaven l'una a l'altra amb fets i arguments.

Joaquim Homs ens convida a descobrir Robert Gerhard i l'il·lustre vallenc ens adreça a Arnold Schönberg. Aquest és l'eix central d'un conjunt de vasos comunicants entre intel·lectuals i artistes europeus que durant el segle XX i de forma progressiva signen la liquidació del sistema

tonal, deixant enrere les lleis d'un romanticisme en declivi. Gerhard, alumne d'Enric Granados, i pràcticament la darrera baula de la creuada musicològica de Felip Pedrell, comparteix la recerca d'un nou temps amb noms tan diversos com Igor Stravinski, Béla Bartók, Alban Berg, però també Marcel Proust, Josep Lluís Sert o Joan Miró.

El nom de Gerhard no m'era desconegut. Pocs anys abans, als Estats Units, concretament a l'Escola de Música de la Universitat d'Indiana, havia pogut accedir a una partitura, *Albada, Interludi i Dansa*, acabada de publicar. Em va sorprendre per damunt de tot que una editorial de referència a Anglaterra, Boosey & Hawkes, publicqués una partitura amb un títol en català. El breu comentari editorial començava així: *Roberto Gerhard was born in Valls, Catalonia, on 25 September 1896 and died on 5 January 1970 in Cambridge, England*. Cap esment d'Espanya o de la Gran Bretanya. Una editorial anglesa de referència!

### **Apunt biogràfic**

Qui és Robert Gerhard? Segur que molts dels qui avui m'escolteu ja teniu informació de primera mà, però potser també d'altres agraireu aquesta síntesi.

És el primer fill d'un exportador de vins, d'origen suís, nascut a l'Alt Camp. La mare, alsaciana. Un germà, en Carles, diputat i secretari del Parlament de Catalunya, encarregat de la salvaguarda del Monestir de Montserrat durant la guerra civil. Exiliat a Mèxic.

Als disset anys ingressa a l'Acadèmia Reial de Munic però només s'hi queda quatre mesos. Som al 1914. L'inici de la primera guerra mundial l'obliga a retornar a Valls. Es trasllada a Barcelona, on estudia el piano amb Enric Granados (Frank Marshall a partir de la mort de Granados) i la composició amb Felip Pedrell.

L'any 1915 Tomàs Carreras i Artau funda l'*Arxiu d'Etnografia i Folklore de Catalunya* amb finançament de la Mancomunitat. L'objectiu, posar en evidència l'existència d'una cultura clarament diferenciada de l'espanyola. Gerhard és convidat a participar-hi i assumeix la responsabilitat d'organitzar les transcripcions de melodies populars que arriben d'arreu de Catalunya. La seva actitud envers la transcripció de cançons -música i text- és paral·lela a la que desenvolupa Béla Bartók a Hongria.

L'any 1921 Gerhard torna a Valls des d'on comença a prendre contacte amb Arnold Schönberg. També amb Alban Berg i Anton Webern.

De tornada s'interessa en cercar punts de connexió entre el patrimoni del Segle d'Or espanyol, la música popular i medieval catalana, i la creació contemporània. El seu objectiu, formar un "continuum" musical a partir del llegat medieval català, i per extensió del

Renaixement, criteri que encaixa amb les aspiracions nacionals de la Catalunya del moment.

L'any 1930 forma part del grup *Amics de l'Art Nou*, integrat per Joan Miró, Josep Lluís Sert i el promotor Joan Prats. L'any 1931 es constitueix l'associació *Compositors Independents de Catalunya*, cercle de vuit compositors catalans, alguns dels quals són vells coneguts: Mompou, Grau, Gibert-Camins, Toldrà, Blancafort, Samper, Lamote de Grignon i Gerhard. *Le coq et l'arlequin* (1918) de Jean Cocteau serveix de manifest ad hoc.

El període 1928-1941 abraça els darrers anys de dedicació a Catalunya i els primers anys com a professor a Cambridge. L'activitat artística en aquell moment era una forma de fer política al servei del govern de la Generalitat catalana, constituït el 1931 dins la Segona República espanyola i que es mantingué fins el 1939. La *Cantata L'Alta naixença del Rei en Jaume* (1932), les *Sis cançons* (1928-1929) i les *Dues Sardanes* (1929), juntament amb obres com *Soirées de Barcelona* (1936-1938) o *Albada, Interludi i Dansa* (1936), són el fruit d'un compromís explícit amb la seva terra i amb la seva cultura.

Implicat en el Festival Internacional de Música Contemporània que se celebra a Barcelona l'any 1936, Gerhard promou estrenes d'obres de compositors catalans i estrangers, les més significatives, el *Concert per a violí* d'Alban Berg i el seu propi ballet, *Ariel* (1935).

L'any 1939 és forçat a exiliar-se. Després d'un breu pas per França estableix la seva residència definitiva a Cambridge, gràcies al recolzament de l'il·lustre musicòleg Edward Dent. Entre el 1941 i el 1966 Gerhard transita pels sistemes de composició que té a l'abast. El sistema tonal o modal, que rep de la tradició, el sistema dodecafònic o serial –dodecatònic, com ell mateix el designava–, que adoptarà arran dels estudis amb Arnold Schönberg, i el sistema octatònic que prové d'algunes de les tradicions musicals de l'Europa oriental. Són elements d'arquitectura compositiva que aplica als gèneres tradicionals: la simfonia, el concert, la música de cambra, el lied, la música incidental, l'òpera o el ballet.

La primera de les seves obres basada en el sistema serial és el *Concert per a piano*. Incorpora citacions de música modal però l'estructura és dodecafònica. La sèrie de dotze sons proporciona un ordre instituït, dins del qual el valor atorgat a cada simple element és relatiu a la totalitat i es desprèn de la mateixa totalitat. Gerhard considera la sèrie com una sola idea unificadora que produeix altres idees i derivacions corresponents. La sèrie obre la porta al comiat de l'harmonia tradicional com a principi constructiu. Tanmateix, la música innovadora de Gerhard mai trenca amb el passat de forma radical. És el reflex de la influència musicològica de Pedrell i de la Segona Escola de Viena.



## *La pesta*

Per què *La pesta* és important per a mi? Què m'explica des del punt de vista conceptual o analític?

La partitura de *La pesta* em ve a trobar a les darreries del meu compromís amb la Jove Orquestra Nacional d'Espanya, coincidint amb una de les cruïlles més farcides d'experiències artístiques de la meua vida. És un moment concloent per girar full i triar el camí més adient als meus interessos professionals.

El segell discogràfic Auvidis, presidit per Claudi Martí, un somiador tossut i audaç, decideix enregistrar una part important de l'obra simfònica de Robert Gerhard. Intueixo la transcendència del projecte i m'hi afegeixo. És un repte personal que pren forma quan rebo la confiança de les editorials londinenques Oxford University Press i Boosey & Hawkes, i l'impuls personal del director de Radio 3, Nicholas Kenyon. El cor de la BBC i l'actor Michael Lonsdale esdevenen col·laboradors excepcionals d'una producció que portarà la Jove Orquestra Nacional d'Espanya de gira pel món, inclosa la presentació al Festival Proms de Londres de 1996 i que culminarà amb l'enregistrament que avui podeu escoltar.

Gerhard sedueix. L'ésser humà, compromès amb la seva terra, incloses les hipotètiques contradiccions que aquest compromís comporta; l'artista, deixeble clarivent del mestre Arnold Schönberg, explorador de noves tècniques de composició des d'una formació acadèmica sòlida, completa i indiscutible; el *Distinguished Professor* al Departament de música de la Universitat de Cambridge.

Sí, Robert Gerhard és aquest, i la música de *La pesta* sona així.

---

AUDICIÓ. Fragment I

### **Què hem escoltat?**

Milan Kundera, encara en *Els testaments traïts*, ens diu que el contracte entre el novel·lista i el lector s'ha d'establir des del principi. Això ha de quedar clar. Per extensió, doncs, el contracte entre el compositor i l'oient ha de convertir la impressió inicial en comprensió definitiva. Un procés que probablement no culminarà amb una única lectura o amb una única audició. Caldrà temps i curiositat intel·lectual.



Què ens pot haver cridat l'atenció, doncs, després d'aquesta primera audició? Un gest inicial, èpic, seguit de gestos nerviosos, evocadors d'un neguit inexplicable, unes veus que introdueixen l'escenari sòrdid de la ciutat d'Orà, i l'aparició d'una rata. Tot això explicat mitjançant una combinació de sons, simultanis per la seva verticalitat, o successius, és a dir, disposats de forma horitzontal. Un text que, més enllà de la seva funció narrativa, forma part de la tímbrica orquestral.

### Què ens explica *La pesta*?

Si accepto el repte de fer una síntesi sobre *La pesta* de Robert Gerhard, he de referir-me abans a la novel·la que Albert Camus (Drean, 1913 – Villeblevin, 1960) va escriure l'any 1947. Expressada en un to que imita el reportatge exacte, és una relació precisa d'esdeveniments terribles situats a la ciutat portuària algeriana d'Orà, un lloc real que ell coneixia bé. Orà representa qualsevol comunitat afectada per una terrible malaltia. És una metàfora de la fragilitat de l'existència humana davant qualsevol esdeveniment o ideologia extrems que amenacin amb destruir la cohesió social.

Gerhard fou un admirador de l'obra de Camus. Va llegir *La pesta* poc després de la seva publicació i immediatament va concebre la idea de seleccionar algunes parts del text per posar-hi música. Va passar molt de temps abans no en sortís un llibret adient. A principis del 60, tanmateix, ja havia desenvolupat un pla de composició concret. La partitura, un encàrrec de la Simfònica de la BBC, va ser estrenada al Royal Festival Hall de Londres, l'1 d'abril de 1964, amb el Cor de la BBC (avui BBC Singers) i la mateixa orquestra de la BBC. Stephen Murray fou el narrador i Antal Dorati el director.

*La pesta* és l'obra més llarga del període final de la vida de Gerhard. És també l'única que utilitza veus, ja sigui cantant o parlant. Un narrador i un cor, concebuts des de la més estricta interdependència amb l'orquestra, representen el paisatge espiritual de la calamitat. El narrador, un metge, esdevé l'amalgama idònia entre els caràcters individuals de la novel·la i un registrador impersonal –neutral– dels fets.

A més dels protagonistes vocals, la partitura exigeix una orquestra nodrida amb un enorme desplegament d'instruments de percussió; també un acordió, un instrument que ell ja havia emprat en nombroses obres de cambra i que aquí eventualment actua com un tipus de cluster-continuo. Malgrat no haver-hi electrònica, molts dels sons orquestrals aspiren, per dir-ho així, a un status electrònic.

## Com ens ho explica?

A despit de la intransigent naturalesa del llenguatge musical de Gerhard, en aquesta com en totes les seves darreres obres, *La pesta* és excepcionalment fàcil de seguir: la narració explica la música mentre que la música dona vida a cada detall narratiu i a la vasta dimensió emocional, que la prosa ‘neutral’ delinea, encara que la seva forma sembli suprimir-la. El drama està estructurat inevitablement i clara com una tragèdia grega. El flux musical és continu però Gerhard el divideix entre nou episodis que presenten la història de Camus reduïda a la seva essència més pura. Són: 1. Orà / 2. L’esclat de l’epidèmia / 3. L’impacte sobre la població / 4. El comitè de salut / 5. El tancament de les portes de la ciutat / 6. La mort de la noia / 7. Els enterraments / 8. L’agonia de l’infant / 9. Final abrupte de l’epidèmia.

No existeix un estudi analític conclusiu de tota l’obra però sí unes orientacions que hem d’agradir al musicòleg anglès Anthony Payne (Londres, 1936). Ell identifica les combinacions ordenades dels dotze sons, sobre les quals l’obra està basada. Cada grup de dotze sons és una sèrie. La sèrie principal està dividida en dos hexacords, dos grups complementaris de sis notes. Cada un dels hexacords abraça una quarta justa: el primer, entre fa diesi i si, i el segon, entre do i fa becaire. El total cromàtic comprès entre cada una d’aquestes quartes constitueix la base per a un sistema de clusters que caracteritza l’obra, i que és explícit en el motiu principal. Recordem que el mot anglès cluster vol dir, grup comprimit o apinyat. El mestre i amic Carles Guinovart em suggereix “taca sonora”. Ho trobo un encert.

*De l’Episodi primer a l’Episodi tercer*

### **El contracte entre el compositor i l’oient**

L’obra es divideix en tres parts i cada part consta de tres episodis.

És l’acordió qui ens presenta el primer hexacord en forma de cluster. El tornem a sentir en les seccions del metall i de la fusta. El motiu en forma de cluster té una significació especial. Representa la presència de la pesta, que s’escampa per l’aire. No són únicament les notes que sentim toques per l’acordió sinó també l’acció expressiva de les seves manxes. De la presència invisible d’aquest fenomen terrible també en donen fe els diversos sons fonètics que podem sentir en alguns passatges corals imitant el cruixir de les fulles o el xiuxieig monòton d’un grup de gent. Essencialment aquests efectes s’utilitzen durant tota l’obra. Són ginyes expressius que van des de l’abstracció més absoluta a la descripció clara i diàfana.

L'ús de la parla en lloc del cant, els glissandi (esllavissaments) dels timbals o la utilització destacada i flexible de la percussió, formen part d'un llenguatge "indeterminat" que Gerhard estableix com a oposició a un sistema "determinat".

El compositor utilitza, doncs, elements tímbrics que tenen una naturalesa descriptiva explícita per elaborar aquest sistema indeterminat al qual ell fa referència. Són particularment rellevants els efectes utilitzats per descriure el progrés de les rates, amb sons extremadament aguts i amb tècniques aplicades als instruments de corda –sul ponticello, col legno, portato, sul ponticello in glissando–, expressions italianes que avui s'han incorporat a la terminologia de caràcter tècnic de qualsevol llengua. Afegeixo algunes indicacions traduïdes al català: "percutint sobre el cordal o la mentonera", "percutint les quatre cordes amb la mà plana amunt i avall del batidor", "deixant caure l'arc de rebot" o "fabricant arpegis amb l'ungla del dit polze, executats de forma ràpida i irregular".

---

---

### AUDICIÓ. *Fragment 3*

En el segon episodi, el corifeu de la tragèdia ens ha descrit com veu sortir una rata d'un passadís obscur i com la veu morir. Al mateix temps ens explica que en el seu recorregut pels barris exteriors on viuen els seus clients més pobres –no oblidem que parla un metge– constata que tot el barri parla de les rates. Els cubells de les escombraries n'estan plens.

Truca al servei municipal de neteja.

"El director, a qui jo coneixia –diu–, havia sentit parlar de les rates. Es preguntava, tanmateix, si era seriós. Li vaig dir que jo no ho podia decidir, però que en la meva opinió el servei (municipal) havia d'intervenir. Ell hi estava d'acord, i si jo pensava que valia la pena, ell podria provar d'obtenir una ordre". "Jo li vaig dir que això sempre val la pena".

Mentrestant els murmurs de la gent, convertits en reaccions irades, reivindicatives, desemboquen en una oberta situació de pànic. La desorganització rítmica aparent i els sons aleatoris dels passatges corals parlats, o cridats, representen les incerteses, els temors de la població. Pertanyen a aquest nivell d'indeterminació que dona a l'obra un caràcter de documental, similar al d'una retransmissió radiofònica. És un llenguatge que mostra la influència dels procediments electrònics que Gerhard havia utilitzat des de mitjan 1950.

Els sons determinats s'utilitzen amb intencions semàntiques òbvies. Hem escoltat un motiu, podríem dir que apocalíptic, tocat per trompes i trompetes, el motiu d'Orà. L'interval de quarta augmentada segella un dibuix melòdic que apareix en diverses transformacions a través

de l'obra com un *leit motiv*. La naturalesa marcial d'aquest motiu queda reforçada per la seva associació amb la percussió militar, incloent-hi redobles de caixa (de tambor). Tots els elements que han anat apareixent hauran confluït en aquest clímax, que anuncia la imminència d'un desastre. Per a Gerhard, aquestes imatges sonores donen una naturalesa corpòria, virtualment tangible, a la metàfora poètica expressada a la novel·la.

Precisament Camus es refereix de forma metafòrica, com un poeta, a les realitats contemporànies, simbolitzades en els fets de ficció. Així, una imatge musical que pot haver començat per descriure quelcom, es converteix en una metàfora que fa al·lusió a la realitat que s'amaga darrere el símbol. Per citar un exemple senzill: el clímax de la invasió de les rates es converteix en una imatge sonora que bé pot recordar una ràtzia aèria. La tècnica musical d'al·lusió és constantment emprada amb aquesta finalitat, de vegades a través d'una metamorfosi gradual, de vegades per un xoc violent d'imatges.

---

---

**AUDICIÓ.** *Fragment 4*

*De l'Episodi segon a l'Episodi tercer*

### **El cor**

Orà!  
com si la mateixa terra  
on s'alcen les nostres llars  
s'alliberés de la càrrega dels seus humors,  
deixés ascendir a la superfície  
els furóncols i les sànies  
que la rosegaven des de dins.  
Orà, tan encalmada fins aleshores,  
trasbalsada en pocs dies,  
com un home sa que veu com la sang espessa  
de sobte es revolta.

SOSTENUTO (♩. = ca.72)

Soprano (S.)  
Alto (A.)  
Tenor (T.)  
Bass (B.)  
Double Bass (Db.)

SOSTENUTO (♩. = ca.72)

El cor que hem escoltat, Orà, és el de les tragèdies gregues. Un cor que evoca, no narra. S'ha convertit en el vehicle de comunió amb la tragèdia i la narració s'ha transformat en oracle. El flux melòdic i contrapuntístic, identificat ja amb el motiu central, i recolzat per un bastiment harmònic al qual l'orella ja s'ha acostumat, permet que el cor recuperi la funció de cantar que la tradició li atorga.

Aquesta primera gran secció coral comença a definir dos tipus de percepció. La que des d'ara tindran els personatges captius del drama que protagonitzen i la percepció que tindrà el públic, espectador objectiu d'una història explicada a través de la narració, dels símbols i de les impressions sonores.

És una secció construïda des de fortaleces diverses: harmònica, motívica o temàtica, contrapuntística i tímbrica. La meva tendència a avaluar un compositor per la seva capacitat d'escriure per a la veu, i especialment per al cor, m'empeny a fer una defensa entusiasta de l'ofici que Gerhard exhibeix. L'aparició de l'orquestra al final de la secció reforça el poder seductor dels contrastos tímbrics, un esclat de llum equívoc, un miratge.

De sobte, la realitat implacable de la pesta.

*We know,  
we know it is the plague!*

Sabem,  
sabem que és la pesta!

La combinació dels elements narratiu, declamatori i d'elaboració harmònica ja ens permet situar-nos en un marc estètic, literari o musical que ens serà familiar, comprensible, fins al final de l'obra.

Així acaba la primera part.





## **Exili**

La segona part comença amb les deliberacions del comitè de salut. “És o no una pesta?”

Diu el narrador: “A còpia de persistir, la qual cosa alguns varen considerar desaconsellable, vàrem persuadir les autoritats de convocar una comissió de salut a la Prefectura. El Prefecte ens va rebre amb amabilitat però hom podia endevinar els seus nervis a flor de pell”. “L'única qüestió, va començar dient, és quines mesures s'haurien de prendre”. “La qüestió, algú va tallar amb rudesia, és saber si es tracta o no de la pesta. La cosa important era no adoptar una visió alarmista. Després d'una bona dosi de debat, es va arribar a la següent resolució: d'assumir la responsabilitat d'actuar com si l'epidèmia fos pesta. Aquesta declaració es va rebre amb una càlida aprovació”.

---

---

### **AUDICIÓ. Fragment 6**

Hem escoltat un extracte del llibret del mateix Gerhard, però el text de Camus afegeix:

El mot “pesta” acabava de ser pronunciat per primera vegada. Les plagues, en efecte, són una cosa natural, però resulta difícil de creure en les plagues quan us cauen a sobre. Hi ha hagut al món tantes pestes com guerres. I, això no obstant, guerres i pestes atrapen la gent sempre igualment desprevinguda (...). Quan esclata una guerra la gent diu: “Això no durarà, és massa estúpid”. I sens dubte una guerra és realment molt estúpida, però això no és obstacle perquè duri. L'estupidesa insisteix sempre; ens n'adonàrem si no penséssim sempre en nosaltres mateixos. Els nostres conciutadans, respecte a aquesta qüestió, eren com tothom, pensaven en ells mateixos, o, dit d'una altra manera, eren uns humanistes: no creien en les plagues. La plaga no és feta a la mesura de l'home, i per tant ens diem que la plaga és irreal, que és un mal somni que passarà. Però no sempre passa, i, de mal somni en mal somni, són els homes els que passen, i els humanistes en primer lloc, perquè no han pres cap precaució (...) S'imaginaven que eren lliures, i ningú no serà mai lliure en tant que hi haurà plagues.

## El tancament de les portes de la vila

“Finalment es van alarmar, el Prefecte comentava, mostrant-nos el telegrama que justament havia rebut, i que deia: Declareu l’estat de pesta. Tanqueu la ciutat.”

Hem escoltat el que diu el narrador: “Podem dir que, a partir d’aquest moment, la pesta ja va ser un afer de tots. Fins aleshores, malgrat la sorpresa i la inquietud que els havien produït aquells esdeveniments singulars, cada un dels nostres conciutadans havia prosseguit les seves ocupacions com havia pogut, al seu lloc habitual. I sens dubte, això hauria de continuar. Però, un cop les portes tancades, s’adonaren que tots, i el narrador també, estaven presos a la mateixa trampa i que calia espavilar-se. Va ser així, per exemple, que un sentiment tan individual com és el de la separació d’un ésser estimat, esdevingué sobtadament, des de les primeres setmanes, el sentiment de tot un poble, i amb la por, el sofriment principal d’aquell llarg temps d’exili”.

Sona un cluster dissonant, combinació d’instruments de corda i piano, en el qual cada nota és accentuada com una fiblada de dolor agut.

---

AUDICIÓ. *Fragment 7*

Exili! –ha cantat el cor–.

Desig irracional de tornar al passat

o, al contrari, d’apressar la marxa del temps.

Fletxes roents de la memòria,

sofriment pregon de tots els presoners,

de tots els exiliats:

viure amb una memòria que no serveix per a res.

Aquest fragment, en boca del narrador a la cantata, havia de tenir una ressonància especial per al compositor. Al mateix temps que ell havia de respondre al trauma de l’exili amb una capacitat d’adaptació extraordinària, fins i tot com una “benedicció disfressada”, no podem dubtar que de tant en tant havia de sentir intensament, com d’altres exilats abans que ell, el dolor agut de la nostàlgia per la seva terra natal i els sentiments punyents, amargs, de l’exili.

Malgrat que Gerhard escriu que la nostra interpretació dels aspectes simbòlics de l’obra s’ha de mantenir lliure, més enllà de fronteres temporals o nacionals, no podem deixar d’observar que al principi d’aquesta secció central de *La pesta*, no pot evitar el seu enyorament de Catalunya. Justament, així com els records de Camus de la resistència durant la guerra (d’Algèria) estan a flor de pell, també aquí, com una veu interior, hi ha una al·lusió, conscient o

no, a una de les cançons patriòtiques catalanes més populars: *L'emigrant*, d'Amadeu Vives, sobre el poema de mossèn Jacint Verdaguer. El motiu inicial de les estrofes, en mode menor, està constituït per quatre notes: do, mi bemoll, re, mi bemoll. Gerhard transcriu aquest esquema melòdic per a dos oboès i corn anglès, dins d'una atmosfera modal recognoscible.

**MESTO** (♩ = ca.60) allarg. a tempo

Fl. 1.2  
Picc. 1.2  
3 Obs.  
3 Cls.  
B. Cl.  
3 Bns.  
Cbn.  
1.2 Hns.  
3.4  
1.2 Trs.  
3.4  
1.2 Tbns.  
3.4  
Tuba  
Glock.  
1  
Vibr.  
2  
3 Xyl.  
Mar.  
4 med. Cym.  
5 large B.D.  
Timp. 2  
T. & B.  
T. & B.  
Pr.  
I  
Vin.  
II  
Via.  
Vic.  
Db.

**MESTO** (♩ = ca.60) allarg. a tempo

Ex - ile - le  
Ex - i - le  
ppuriato (a voix basse)

*De l'Episodi sisè a l'Episodi vuitè*

### **De la mort de la noia a l'agonia de l'infant**

Els punts culminants de la cantata tenen la mort com a eix central. La mort simbòlica –la de l'exili– i les tres morts físiques, reals. “Sabem que és la pesta!”, insisteix el cor després de la mort de la primera víctima. L'episodi sisè, el més punyent, farà referència a la mort de la nena. És la segona mort i culmina en una pregària.

*Qui salvandos salvas gratis*

*Salva me fons pietatis*

Aquest fragment de la seqüència gregoriana *Dies Irae* és una súplica al rei de majestat tremenda, esglaiadora –*Rex tremendae majestatis*–, perquè salvi de grat els qui cal salvar. Salva'm, font de pietat.

Arribem a la confluència de tots els elements emocionals que han anat conformant la narració, l'angoixa de la mare, els símptomes d'una mort imminent, la impotència del narrador (el metge), els prec dels assistents: salveu-la!

---

**AUDICIÓ. Fragment 8**

---

El crit de desesperació. La pregària. El silenci. El buit.

El punt culminant espiritual i dramàtic, encara que no el dinàmic, arriba a la penúltima secció. La llarga narració de 'l'agonia de l'infant'. Esfereïdora. No l'escoltarem. La substituïrem per una reflexió que el musicòleg Malcom MacDonald va fer al programa de mà dels *Proms* de 1996.

“Gerhard no va escriure cap obra obertament religiosa, i aquesta secció, que es refereix a la Crucifixió, només serveix per intensificar el fred misteri del sofriment no apaivagat, el fred misteri d'un Déu que sembla imperdonablement absent. Fins i tot, precisament aquí, és difícil no detectar, en la interacció de narrador i cor, un eco distant d'Evangelista i congregació en les Passions de Bach. La pesta és en efecte una forma de representació de la Passió, una passió de la humanitat en el domini de les forces per sempre més enllà del seu control”.

Fl. 1.2  
 Picc. 1.2  
 Ob. 1.2  
 C. a.  
 3 Cls.  
 B. Cl.  
 3 Bns.  
 Cbn.  
 4 Hns.  
 1.2 Trs.  
 3.4  
 1.2 Tbns.  
 3.4  
 Tuba  
 Glock.  
 Vib.  
 Perc. 3  
 4  
 5 med. Cym.  
 (hard stick on dombl)  
 6 large Tam-tam  
 Timp. 1  
 S.  
 A.  
 Pf.  
 Vins. I & II  
 Vla.  
 Vlc.  
 Db.

*fp*, *p*, *pp*, *ff*, *f*, *mf*, *sf*, *tr*, *let ring*, *damp*, *modo ord. tr.*, *to large Bass Drum*, *large B. D.*, *Sal - me, sal -*

*a2*, *a3*, *a4*, *a5*, *a2*, *a3*, *a4*

**70**

## **Final abrupte de l'epidèmia i Epíleg**

M'agradaria acabar aquí però no puc deixar de referir-me a la secció conclusiva.

Amb l'alleujament final, tres elements temàtics són rellevants: els crits de joia de la gent, el repic insistent de les campanes (sugerit especialment pel glockenspiel i el vibràfon) i el so d'una banda de carrer a distància, representant la imatge de la desfilada victoriosa el “Dia de l'Alliberament”

---

---

### **AUDICIÓ. *Fragment 9***

Com heu pogut comprovar, Gerhard obliga el cor a un virtuosisme extraordinari: el cant en tessitures extremes, la parla a diverses altures afinades, la polirítmia, el murmuri, el crit, els gemecs en forma de glissando, les enormes babels de soroll provocats per la gentada o el rebombori produït per moltes veus i molts textos alhora.

La primacia atorgada a la veu parlada fa de *La pesta* no tant una cantata sinó, en el sentit estrictament genèric, un melodrama, combinació de parla i música amb la qual han experimentat molts compositors des del segle XVIII. Es podria comparar a una de les obres més importants d'Arnold Schönberg, *El supervivent de Varsòvia*. El narrador de Gerhard, amb la seva indiferència quasi clínica, és l'antítesi emocional de l'angoixat supervivent de Schönberg, però llurs històries són bàsicament les mateixes. No obstant això, l'escriptura coral de Gerhard afegeix una densitat emocional en gran part absent en l'obra de Schönberg.

---

---

### **AUDICIÓ. *Fragment 10***

“Hi ha plagues i hi ha víctimes”, afirma un personatge del llibre. El plantejament, doncs, voreja l'al·legoria: allà on Camus escriu “plaga” que cadascú posi el nom de qualsevol dels poders inhumans de què tan pròdig és el nostre “temps del menyspreu”. Camus, solidari amb les víctimes, lluita contra la plaga, contra totes les plagues. Amb la utilització d'aquest text Gerhard atorga als republicans silenciats per la dictadura de Franco una veu i fa explícit el seu compromís contra el totalitarisme.

Robert Gerhard, compositor en majúscules, indica el camí de la renovació, però no dirigit a nosaltres, pobres ignorants induïts, sinó al món sencer. Ho confirma cada engruna del seu pensament, i per descomptat, cada nota de la seva música. Avui aquest músic, humanista i científic alhora, s'ha convertit en referent imprescindible per comprendre millor el que significa l'acte creador. Quins són els incentius que estimulen la voluntat d'un compositor, quines circumstàncies històriques i socials l'envolten, de quina manera l'herència cultural contribueix a despertar la seva vocació i finalment, quins factors determinen l'elecció d'un llenguatge. Com ell mateix afirma: "si l'estil és l'home, cap home pot tenir-ne més d'un".

Gràcies per la vostra atenció,

*Edmon Colomer i Soler*

## Resposta al discurs d'entrada del nou acadèmic de número Edmon Colomer

Amb la incorporació d'Edmon Colomer a la nostra Institució, la Reial Acadèmia podrà beneficiar-se de la presència d'un esperit inquiet que des de la visió, responsabilitat i mestratge del què representa la Direcció d'Orquestra, sabrà donar un nou impuls, des de la secció de Música, en aquesta època de canvis, a l'adaptació de les estructures culturals del nostre sacejat segle XXI.

El discurs d'ingrés que acaba de pronunciar ens fa veure en primer terme el seu interès en donar rellevància a la música catalana a través d'un dels nostres creadors més emblemàtics de la composició com realment fou Robert Gerhard, compositor català, d'origen alemany, que fou deixeble d'Arnold Schönberg.

Apropar-se a una obra de l'envergadura de *La pesta* d'Albert Camus, musicada per Gerhard, ens dona ja la dimensió i l'aprofundiment d'un mode de fer seriós, que cerca una veritat artística, estudiada des de tots els angles, per trobar la coherència en l'estructura, la forma i el llenguatge, llenguatge complex com és el de l'*atonalitat*, dintre d'un món aleshores encara desconegut pel gran públic. L'èxit, d'aparença espontània, que finalment pot aconseguir el director en tant que intèrpret, és fruit, com veiem, d'una grandíssima reflexió que abraça tots els àmbits, des de la possible fenomenologia, passant per la musicologia abans d'aplicar la comunicació a través de la precisa simbologia del gest. Un gest que si bé arrenca de l'estudi i de la racionalitat, es transmet també des de la visceralitat i la intel·ligència emocional que comporta l'assumpció de l'obra d'art autèntica.

Em complau, doncs, extraordinàriament fer avui la resposta a l'il·lustríssim nou acadèmic, perquè aquest art que ell aplica em toca de prop també a mi en tant que compositor simfònic, un art subtil i de gran envergadura com és el de la interpretació a través de l'Orquestra.

Com viu el món de l'orquestra el compositor? En certa manera planifica des del silenci i de la pàgina en blanc tot allò que esdevindrà l'obra simfònica. Ocupa, a priori, el lloc del futur intèrpret, donant instruccions per escrit de tota mena. Per a mi, parlar de l'orquestra em causa vertigen: és un món sagrat, quasi infinitesimal en la quantitat de detalls que destil·la cada instrument individualitzat, personalitzant el so a través de la versió que imprimeix el director. Però no deixa de ser tanmateix expressió personalitzada. L'exigència del director davant de músics sovint de gran categoria, ha d'estar sempre ben fonamentada i oferir sensació de gran seguretat.

El director d'orquestra ha d'estar imbuït d'autoritat, guanyada des de l'ètica més insubornable. És ell el responsable primer, com a representant dels músics, del bon funcionament d'un instrument complex, ple de matisos i extraordinàriament subtil, que parla, sovint, a través d'un centenar de músics, sotmesos a un sol criteri i entregats al magnetisme indefugible del director. Llevat de l'imprescindible estudi previ de la partitura, la realització sonora va prenent forma a



través dels assaigs amb l'orquestra, en què intervenen la simbologia del llenguatge dels signes en funció dels valors energètics o de contemporització de l'obra que s'interpreta. No és fàcil, ni que l'obra estigui ja escrita en la partitura, saber arribar als punts culminants, creant un món des del no-res inicial. El director necessita una potència, una energia capaç d'impulsar la composició vers la culminació dintre de l'estructura general de l'obra. Ha de fer evident, per delegació als agents sonors, l'arquitectura interior. I no és el mateix dirigir amb l'impuls i la força requerida per pujar en la línia de tensions que saber planejar, en un vol relaxat, després de l'impacte d'arribada, en un acte més suau de descompressió, eixamplant progressivament el temps anteriorment comprimit de la composició. Es necessita molt poder de convicció per a que una munió ingent de músics, sempre crítics, et segueixi i faci seves les pròpies certeses, que arribi a configurar la forma musical simplement per la presència d'un *demiürg* que els hi comunica l'alè i els confon amb el seu ideari. Per això el director ha de tenir la traça de modelar la ductilitat de l'interpret, del músic que té al davant que, talment un mirall, és un reflex identificador de sí mateix. Per això parlàvem d'empatia, doncs el director no s'ha d'"imposar mai a la força", sinó a través de la musicalitat arribar a l'ànima expressiva de l'interpret, ja que l'orquestra pel director no és, no pot ser mai, un ens aliè, perquè, per un factor netament identitari, l'orquestra és ell!; el músic, humilment, li transfereix el mèrit de les pròpies proeses, en el millor dels casos, amb una obediència absoluta. És important doncs la relació social i humana que s'estableix entre el director i els diferents membres de l'orquestra, una relació, malgrat les dificultats i obligades exigències que es puguin produir en els assaigs, que és on es cuina, emmotlla i elabora el producte.

Es dedueix aleshores que el gran director d'orquestra acaba sent, en el seu mestratge, un veritable humanista, i és aquest el major mèrit que jo li sé atribuir com a conductor d'experiències vitals que són també les del contingut i de la substància artística.

En definitiva, el director acaba sent així el defensor, l'advocat del compositor, per posar en evidència els mèrits i valors que aquest ha sabut donar a la partitura.

He de confessar, tot i que fa molt de temps, que vaig tenir la sort que l'Edmon Colomer em fes una trucada per demanar-me si tenia en catàleg alguna obra simfònica que li podés oferir. No és aquest un fet que passi massa sovint, donat que l'univers en què es mou el director d'orquestra s'esmerça en programar obres brillants o d'èxit assegurat dintre del gran repertori. Va ser aquest un gest que vaig agrair molt sincerament per l'estreta relació que haurien de tenir els compositors amb els seus intèrprets de la formació orquestral. Aquesta generositat, afegida al fet de voler desenvolupar la cultura del país, com avui ha demostrat en el seu discurs, explica per sí mateix qui és Edmon Colomer, algú que ha portat una vida d'entrega a través de la religió de la música, elaborada des de l'ètica més inqüestionable.

Els músics que tenim la sort d'haver nascut, com és el cas de l'Edmon, en un medi musical, comencem el despertar a la vida dintre de la família, amb un pòsit suplementari de respecte i coneixement intuïtiu, sinó genètic, d'un valor extraordinari que, com una llavor recentment sembrada, es desenvoluparà amb goig, sinó fervor, al llarg de tota una existència. Ser músic aleshores és quelcom consubstancial a la persona, un fet tan natural com el fet mateix de respirar, propiciant un progrés natural, creixent en terra fèrtil, cap a metes inabastables quan es pretén, com en el seu cas, la perfecció de l'art. La manera fàcil i senzilla com un s'introdueix en aquesta llengua materna de l'harmonia entre els sons, que de manera genuïna hom pren coneixement de noms cabdals com Bach, Mozart i un llarg etcètera de noms fonamentals, el situen en un punt molt avantatjós a l'hora de començar, ja de petits o jovencells, la cursa de la carrera musical. El contacte primer, incipient, amb aquests grans compositors anirà creixent, emplenant-se de contingut i fascinació davant la seva grandesa. No fa pas gaire jo mateix deia referint-me a un dels grans genis: "Cadascú té el seu propi Beethoven; el meu és un gran enigma que en la seva magnitud inabastable, m'estremeix i subjuga".

Bé, vull agrair a l'il·lustríssim nou company de la Reial Acadèmia que hagi volgut accedir a la nostra causa cultural i vulgui aportar la seva experiència artística al servei d'una magna Institució que entre tots volem revitalitzar i des de la sacrosanta tradició que la sosté puguem portar-la al pensament evolutiu del nostre abstrús segle XXI. És per això que tenim necessitat de gent lluitadora, amb idees renovadores que, així com poden arrencar un projecte magnífic com va ser el de la creació de la J.O.N.D.E (Jove Orquestra Nacional d'Espanya), pugui catapultar la nostra entitat cap a cims elevats, donat que l'Acadèmia no és que sigui noble només per definició i per tota la història que porta al darrera sinó, en l'actualitat, pels membres que la conformen i li donen vida. Sigues benvingut, Edmon, a casa nostra que des d'aquest moment ja és la teva.

Moltes gràcies.

*Carles Guinovart i Rubiella*

### *Bibliografia*

- Camus, Albert, *La peste* (Édition Gallimard, 1947. Folio, 1991)
- Camus, Albert, *La peste*, trad. de Joan Fuster (Edicions 62, Barcelona, 1986)
- Coetzee, John Maxwell, *Contra la censura*, trad. de Ricard Martínez i Muntada (Debate, Barcelona, 2007)
- Gerhard, Roberto, *The Plague*. Partitura (Oxford University Press, 1967)
- Homs, Joaquim, *Robert Gerhard y su obra* (Ethos-Música, Universidad de Oviedo, Especialidad de Musicología, 1987)
- Homs, Joaquim, *Robert Gerhard i la seva obra* (Biblioteca de Catalunya, Barcelona, 1991)
- Kundera, Milan, *Els testaments tràits*, trad. de Carles Urritz Geli i Carme Geronès i Planagumà (Destino, Barcelona, 1994)
- MacDonald, Malcom, *The Plague*, (Programme Notes, Proms, Londres, 1996)
- Payne, Anthony, *Roberto Gerhard 'The Plague'* (Journal article in Tempo No. 69, Summer 1964)
- Pérez Castillo, Belén, *Two Men in Tune. The Gerhard-Camus Relationship* (The Roberto Gerhard Companion, Chapter 7, University of Huddersfield, UK, 2016)
- Sánchez de Andrés, Leticia., *Pasión, desarraigo y literatura: el compositor Robert Gerhard* (Fundación Scherzo, Machado Grupo de Distribución S.L., Madrid, 2013)
- White, Julian, "Lament and Laughter": *Emotional Responses to Exile in Gerhard's post-Civil War works*, Proceedings of the 1<sup>st</sup> International Roberto Gerhard Conference (University of Huddersfield, 2010), pp. 41-4

### *Audició (fragments):*

Roberto Gerhard 1

*The Plague. Epitafium*

Michael Lonsdale, BBC Symphony Chorus, Joven Orquesta Nacional de España, Edmon Colomer

*Auvidis/Montaigne, 1996*

© del text, Edmon Colomer i Soler

© del discurs de resposta, Carles Guinovart i Rubiella

Revisió dels textos: Maria Lluïsa Muntada i Núria Nus

Imatge gràfica: Enric Satué

Maquetació i impressió: Impremta Arco

Reproducció de la partitura *The Plague* (La peste) de Robert Gerhard amb el permís de l'editorial Oxford University Press

[www.racba.org](http://www.racba.org)

REIAL ACADEMIA CATALANA  
D BELLES ARTS D SANT JORDI