

Número 44, gener 2016

## Grans Conjunts

Un cicle que porta la música a tot  
Barcelona

Article

Entra



**Arpa i literatura**  
**Olga Benito**

L'arpa com a mitjà d'expressió

L'entrevista

Entra



**Quartet Casals**  
**Irene Hernández**

"Entendre bé com funcionen les veus  
d'un quartet és entendre com  
funciona la música occidental".

Off Esmuc

Entra



**Graduats de l'Esmuc als  
premis de l'AMJM**  
**Redacció**

Marco Mezquida, Xavi Torres i Rubén  
Fernández, entre els premiats per  
l'Associació de Músics de Jazz i  
Música Moderna

Off Esmuc

Entra



**Quarta temporada de  
concerts per l'OCM**  
**Redacció**

La formació, integrada en un 50%  
per alumni Esmuc, està dirigida pel  
també graduat Tomàs Grau

## Destacats

- La música té la paraula
- L'entrevista
- Article
- La tònica dominant



- Grans Conjunts

## Subscriu-te a la nostra revista

Rebràs per correu electrònic les novetats de L'ESMUC digital i podràs  
afegir comentaris als articles

## Veure tots els números de L'ESMUC digital

Recull de tots els continguts publicats

# Grans Conjunts

## Un cicle que porta la música a tot Barcelona



Biel Godoy  
Estudiant de Producció i Gestió

Posa't en contacte

Editorial

Altres publicacions 0



L'Esmuc Jazz Project 2016 va girar entorn de la música d'Ornette Coleman

Ornette Coleman". El públic va poder apreciar el treball de recerca i creació d'alumnes i professors, dirigits per Joan Díaz, Joan Monné, Joan Sanmartí i Lluís Vidal.

Fent un viatge en el temps, el dia 27, el Conjunt d'Antiga va omplir de gom a gom l'Església de Sant Oleguer, i sota la direcció de Xavier Díaz-Latorre va interpretar l'obra de Sebastián Durón: *Misa de difunts*. L'endemà, l'Auditori de Sant Martí va acollir el Conjunt de Música Tradicional dirigit pel músic i compositor Kepa Junkera. Enguany, la cloenda del cicle, a l'Auditori de Barcelona, correspon a l'Orquestra Simfònica de l'Esmuc, dirigida per Rubén Gimeno, i amb el violí solista Jesús Reina.

L'ampli ventall d'actuacions de les diferents especialitats musicals de l'Escola s'han desenvolupat a partir de l'excel·lent treball proposat pels directors de les diferents formacions, ja siguin per una banda, el professorat propi, com ara els directors convidats. També volem agrair a tots els intèrprets participants i a la resta de docents i col·laboradors la realització d'aquesta iniciativa que, una vegada més, apropa els alumnes a la realitat professional.

Comentaris (0)

+ Afegir un comentari

Com cada any, després d'acabar les classes del quadrimestre, s'engega el cicle de les grans formacions de l'Escola Superior de Música de Catalunya. Aquest any s'han presentat els cinc conjunts a sales diferents, estenent aquest cicle musical a diversos barris de la ciutat. Amb la intenció d'omplir Barcelona de música, hem volgut mantenir un dels objectius essencials de la nostra institució, com és el retorn social dels resultats de la tasca docent i formativa.

El 25 de gener es va donar el tret de sortida al cicle amb la conferència impartida pel compositor Jordi Cervelló, que va explicar les característiques de la seva composició, *Concert per a violí*, que interpretarà l'Orquestra Simfònica de l'Esmuc el proper dilluns, 1 de febrer a la Sala 1 de l'Auditori.

El mateix dia vam poder gaudir del concert de la Cobla, a Sants, dirigida per Joan Albert Amargós i amb un programa centrat en algunes de les seves obres. L'Esmuc Jazz Project va recalcar al Born Centre Cultural amb "Univers

## Contingut Actual

Número 44, gener 2016

## Destacats

- La música té la paraula
- L'entrevista
- Article
- La tònica dominant



• Grans Conjunts



• La música té la paraula

- La revista ESMUCdigital no es fa responsable de les idees i opinions expressades pels seus col·laboradors en els articles.

## Contingut Anterior

- Número 24, gener 2014
- Número 22, novembre 2013
- Número 23, desembre 2013
- Número 54, gener 2017
- Número 25, febrer 2014

## Números anteriors

- Número 81, gener 2020
- Número 81, gener 2020

# Fèlix Pastor

"Avorreixo tot el món sonor que envolta la visita al dentista"



Posa't en contacte

La tònica dominant

Altres publicacions 0



Compositor i intèrpret format als Estats Units, en Fèlix va entrar a l'Esmuc l'any 2007 per impartir l'assignatura de Tècniques de Composició. Set anys després, substituïa l'Eduard Resina com a cap del Departament de Teoria, Composició i Direcció. La música és per a ell un mitjà que li permet explorar altres terrenys, com l'arquitectura, el vídeo art o la programació. De tarannà amable i pacient (és pare de tres nenes encara molt petites...), apreciarem també la seva conversa sempre interessant i distesa.

**El principal tret del meu caràcter?** Optimisme.

**La qualitat que més valoro en una persona?** Depèn de la persona.

**El meu principal defecte?** La mandra.

**La meua ocupació preferida?** Pensar en coses improbables.

**El meu somni de benestar?** Haver fet els deures.

**Quina fóra la meua pitjor desgràcia?** No hi vull ni pensar (vegeu la pregunta 1).

**Què voldria ser?** El que sigui però ni més ni menys.

**On desitjaria viure?** Molt amunt.

**Quin animal prefereixo?** El mussol.

**Algun so o música que avorreixo?** Tot el món sonor que envolta la visita al dentista.

**Quin va ser el primer disc que vaig comprar?** *Back in Black* d'AC/DC. Tots tenim un passat.

**Els meus escriptors preferits?** John Irving, Joseph Heller i C.S. Lewis.

**Els meus personatges de ficció?** Conrad Brean (*Wag the Dog*) i James Bond.

**La pel·lícula de la meua vida?** 2001.

**Els meus intèrprets preferits?** Els que no només llegeixen el que està escrit.)

**Els meus compositors predilectes?** G. Crumb, G. Ligeti i d'altres que no es diuen G.

**Una musiqueta que no me la puc treure del cap?** *Saint Thomas* de Sonny Rollins.

**Els meus pintors predilectes?** Mondrian, Miró, Klee.

**Les meves relacions entre sons i colors (o altres sentits)?** En el meu cas els sons no es parlen amb cap altre sentit.

**Els meus herois de la vida real?** Paul Watson, Serge Latouche.

**Els meus herois històrics?** Suposo que el meu estil d'heroi no arriba a ser mai "històric".

**Un disc que m'hagi encantat, darrerament?** *Tone Builders* de Yarn/Wire.

**Un concert inoblidable?** Tribal Tech (Scott Henderson i Gary Willis).

**Un paisatge preferit?** Barcelona des del Tibidabo just abans de que despunti el sol al matí.

**Els noms que prefereixo?** Violeta, Maia i Olívia.

**Què detesto més que res?** L'abús de poder.

**Quins dons naturals voldria tenir?** Volar. Suposo que no és massa natural, per això.

**Estat present del meu esperit?** Inquiet.

**Fets que m'inspiren més indulgència?** L'admissió de culpa.

**Amb quina cançó m'identifico?** M'agradaria que fos *I'm a Joker* de Steve Miller però no pot ser...

**El meu lema?** El lema de l'altre sembla millor.

Comentaris (0)

+ Afegir un comentari

## Contingut Actual

Número 44, gener 2016

## Destacats

- La música té la paraula
- L'entrevista
- Article
- La tònica dominant



- Grans Conjunts



- La música té la paraula

- La revista ESMUCdigital no es fa responsable de les idees i opinions expressades pels seus col·laboradors en els articles.

## Contingut Anterior

- Número 54, gener 2017

### Números anteriors

- Número 81, gener 2020  
Número 81, gener 2020
- Número 80, octubre 2019  
Número 80, octubre 2019
- Número 79, juliol-setembre 2019  
Número 79, juliol-setembre 2019



# Gent Esmuc



Una vegada al quadrimestre, oferim la possibilitat que estudiants, graduats i, en general, la comunitat educativa de l'Esmuc, expliquin en aquesta secció totes les activitats que desenvolupen fora de l'Escola. Des de la presentació de discos, a gires i concerts, us convidem a **contactar amb l'Esmuc Digital** per tal d'aparèixer en aquesta secció, una finestra oberta a l'enorme dinàmica musical que mou l'Escola més enllà de l'edifici de l'Auditori.



## Graduats de l'Esmuc als premis de l'AMJM

Marco Mezquida, Xavi Torres i Rubén Fernández, entre els premiats per l'Associació de Músics de Jazz i Música Moderna



## Imma Trepatalena Mompou

Sessió màgica al Museu de la Música



## Elisabet Franch, una carrera internacional

La flautista debutarà al Carnegie Hall



## Quarta temporada de concerts per l'OCM

La formació, integrada en un 50% per alumni Esmuc, està dirigida pel també graduat Tomàs Grau



## 'La fiesta de disfraces'

Un llibre+Cd amb 33 composicions, més de 70 activitats de moviment i 8 arranjaments instrumentals

## Contingut Actual

Número 44, gener 2016

## Destacats

- La música té la paraula
- L'entrevista
- Article
- La tònica dominant



- Grans Conjunts



- La música té la paraula

- La revista ESMUCdigital no es fa responsable de les idees i opinions expressades pels seus col·laboradors en els articles.

## Contingut Anterior

- Número 24, gener 2014
- Número 22, novembre 2013
- Número 23, desembre 2013
- Número 54, gener 2017
- Número 25, febrer 2014

## Números anteriors

- Número 81, gener 2020
- Número 81, gener 2020



## Cançons de Troia

Un nou espectacle de Meraki Ensemble

- Número 80, octubre 2019  
Número 80, octubre 2019
- Número 79, juliol-setembre 2019  
Número 79, juliol-setembre 2019
- Número 78, juny 2019  
Número 78, juny 2019
- Número 77, maig 2019  
Número 77, maig 2019

**Veure tots els números de L'ESMUC digital**



## Edgar Martín, un projecte molt especial

L'ex-alumne de Direcció, al capdavant de l'orquestra Camerata Musicalis



## Tres joves intèrprets debuten com a solistes

Bernat Bonjorn, Oriol Capdevila i Carlos Sánchez interpreten el Triple Concert de Beethoven a Lleida i Cervera



## Ecós de la Montaña

Un projecte que busseja en el folklore de Cantàbria



## El Cor Ad Libitum encanta a Cocentaina

La formació està dirigida per l'exalumne de l'Esmuc Francesc Gamón

# Arpa i literatura

## L'arpa com a mitjà d'expressió



Olga Benito Ramírez  
Arpista

Posa't en contacte

Article

Altres publicacions

0



Ossian (François Gérard,  
1801)

La relació entre música i literatura ha estat present en la cultura occidental des de temps enrere. Aquest lligam es veu de manera particular en alguns instruments en concret: els instruments de corda.

Aquest nexce entre música i literatura existeix ja des de l'antiga Grècia, on no hi havia una diferenciació clara entre les dues arts. De fet, la paraula 'música' prové etimològicament de 'mousiké', art de les muses, un concepte que incloïa música, poesia, dansa i tragèdia, i que dóna a entendre que l'origen d'aquesta relació es trobava en la mitologia. Ha seguit present en el món occidental des d'aleshores, ja en la tradició judeo-cristiana com a altres cultures europees.

**La música a Grècia. La relació entre els instruments de corda polsada i la poesia**

El paper de la música en la cultura de l'Antiga Grècia era sens dubte imprescindible. Gaudia d'importància tant en les activitats d'oci i relaxament com en rituals civils i religiosos, a més de ser una part important de la *paideia* o educació. Gràcies als textos i a les representacions gràfiques que han perdurat al llarg de la història, es té la informació necessària sobre les diferents variants de la música que hi havia, quina utilitat tenia cada una i els diferents tipus d'instruments que existien. D'aquestes referències que han arribat fins ara, se sap que els instruments de corda (psalteris i lires) tenien molta relació amb la poesia, doncs eren els instruments preferits per acompanyar el recitat d'aquesta.



Representació d'Orfeu

### Música i mitologia

Com s'ha comentat abans, *música* prové etimològicament de *mousiké* o art de les muses. Per tant, és lògic que, per entendre la concepció de música, dansa i poesia a l'antiga Grècia, s'hagi de tenir present l'existència de les muses així com d'altres personatges mitològics. Segons les diferents tradicions, el número de muses varia, però en totes elles, el més comú era assignar instruments musicals a aquelles a qui se'ls hi atribuïa l'art de la música, el cant, la lírica. Usualment, aquests instruments eren de corda, com la lira, per a les muses a qui se'ls assignava una art com la poesia; i aeròfons, com la flauta, per la musa de la música, Euterpe.

No és casual que els instruments representats amb les muses fossin la flauta i la lira. Ambdós instruments van ser creats per Hermes, tot i que atribuïts a Dionís (déu de l'embriaguesa i l'èxtasi) i Apol·lo (déu de l'equilibri, de l'harmonia i de la raó), respectivament. Aquests dos déus eren els que inspiraven a grans poetes i cantors com Orfeu.

Hermes i Orfeu són dos de les grans figures mitològiques relacionades amb els instruments de corda. Hermes, el déu missatger, va ser qui va crear la lira a partir de la closca d'una tortuga. Segons la mitologia, fou ell mateix qui va ensenyar a Orfeu a tocar la lira. El cantor, fill d'una de les muses, generalment es diu que Calíope, era considerat el músic i cantor per excel·lència, fins a tal punt que era capaç de moure i commoure persones, bèsties i arbres.

Quelcom que també tenien en comú Hermes i Orfeu era la seva relació amb l'inframón. El déu missatger, entre totes les seves funcions, s'encarregava de menar les ànimes dels difunts cap a les terres regides per Hades i Persèfone. Per altra banda, d'Orfeu es coneix la història en què descendí a l'inframón per recuperar Euridice, la seva estimada, en haver mort. Mitjançant el cant i la música, va convèncer a Hades perquè fes tornar a la vida a Euridice.

La relació dels instruments de corda polsada dins la tradició judeo-cristiana

## Contingut Actual

Número 44, gener 2016

## Destacats

- La música té la paraula
- L'entrevista
- Article
- La tònica dominant



- Grans Conjunts



- La música té la paraula

- La revista ESMUCdigital no es fa responsable de les idees i opinions expressades pels seus col·laboradors en els articles.

## Contingut Anterior

- Número 24, gener 2014
- Número 22, novembre 2013
- Número 23, desembre 2013
- Número 54, gener 2017
- Número 25, febrer 2014

## Números anteriors

- Número 81, gener 2020
- Número 81, gener 2020



## El rei David

La mitologia grega no és la única on apareix un personatge com Orfeu, capaç de calmar les ànimes amb la seva música i el seu cant. En la tradició judeo-cristiana es troba David que, tocant la seva arpa, calmava l'esperit del rei Saül. De nou, l'instrument que s'utilitza per calmar els esperits és un instrument de corda polsada i, altre cop, es veu relacionat amb una deïtat, doncs David va ser escollit per Déu i ungit per Samuel.

En l'Antic Testament, l'aparició d'instruments de corda com psalteris, arpes i lires, es veu estretament lligada a la lloança de Déu.

Celebreu el Senyor amb la lira,  
Acompanyeu amb l'arpa els vostres cants. [1]

David és descrit en la Bíblia com un gran rei i guerrer, molt estimat pel seu poble. Tenia l'habilitat de tocar l'arpa i, a més, de compondre. La seva destresa amb l'instrument li va permetre entrar a la cort de l'aleshores rei Saül, tocant per ell quan el rei era turmentat per un esperit maligne. El so de l'arpa tenia propietats curatives i calmava l'esperit de Saül. És una qualitat que ja es veia en l'antiga Grècia, amb Orfeu. És per això que David s'acostumava a equiparar al cantor grec.



Saül i David (1650-1655). Oli de Rembrandt a la Galeria Reial de Pintures Mauritshuis de L'Haia

## El ressò de l'arpa en la religió cristiana

Tot i que en l'Antic Testament les referències musicals eren abundants, en el cristianisme la música i els instruments sovint eren condemnats, doncs induïen al pecat. L'única música acceptada era la vocal, ja que amb la veu i la paraula es podia lloar a Déu. Tot i això, alguns eclesiàstics permetien que la veu fos acompanyada amb instruments com la lira o l'arpa [2]. És per això que aquests instruments de corda foren més acceptats dins l'Església que d'altres.

El fet que aquests instruments no es veiessin condemnats de la mateixa manera no és una casualitat. Lires, psalteris i citares tenien una estreta relació ja des de l'Antiga Grècia amb divinitats com Hermes, Apol·lo i herois com Orfeu, tots ells compartint quelcom de gran rellevància: la paraula. Per tant, és comprensible que en la tradició judeo-cristiana també es relacionés la paraula amb aquests instruments de corda polsada.

Per altra banda, l'arpa era un instrument que es considerava místic per diverses raons. La forma triangular, per exemple, suggeria l'existència d'un lligam amb la Trinitat. El número de cordes que posseïa també era un símbol religiós: es podien trobar arpes amb 7 cordes (és a dir, el número sagrat) o amb 10 cordes (el número que simbolitzava el decàleg i també la perfecció; símbol, per tant, de Déu).

## Instruments de corda polsada en altres cultures europees. La figura del bard

Al nord d'Europa Occidental, a Irlanda i altres països de cultura celta també hi era present el nexa entre els instruments de corda polsada i la poesia, i constituïa una part molt important de la vida dels seus habitants. Europa s'havia quedat dividida després de la caiguda de l'Imperi Romà en sud (cultura greco-llatina, cristianisme, catolicisme) i nord (cultura celta, germànica, pagana). Tot i això, compartien alguns trets característics.

L'ús dels instruments de corda polsada per acompanyar la poesia pròpia d'aquests països era molt similar al de Grècia. De la mateixa manera, existien herois i altres personatges mitològics celtas que eren músics i se'ls distingia per la seva destresa amb un instrument, que generalment era l'arpa.

## La Irlanda medieval i altres països celtas

La música en els països cèltics, sobretot a la Irlanda medieval, gaudia d'un tractament especial. Estava molt connectada amb el més enllà, l'anomenat *Otherworld*, una dimensió sobrenatural. En la literatura celta s'hi feien

- Número 80, octubre 2019  
Número 80, octubre 2019
- Número 79, juliol-setembre 2019  
Número 79, juliol-setembre 2019
- Número 78, juny 2019  
Número 78, juny 2019
- Número 77, maig 2019  
Número 77, maig 2019

**Veure tots els números de L'ESMUC digital**

referències sobre la música i aquest altre món. Es distingia entre la música que provenia del món humà i la de l'*Otherworld*.

El mateix succeïa amb els instruments i els músics. Aquells que eren considerats els més distingits es creien procedents de l'altre món. Per exemple, Cascorach i Senbecc eren arpistes que es pensava que provenien d'una dimensió sobrenatural. La resta de músics eren considerats mortals, però se'ls atribuïen igualment habilitats sobrehumanes. Així doncs, en aquesta cultura els músics, sobretot els arpistes, també tenien una estreta relació amb el món no-humà, de les divinitats.

### Bards

En la cultura celta, el terme *bard* era utilitzat per designar el poeta que cantava alabances o altres gèneres, acompanyant-se d'instruments. Tot i això, a diferència de l'Antiga Grècia, de seguida va existir una clara separació entre música i poesia. És per això que es diferenciava entre bards-poetes i bards-músics. Els instruments utilitzats eren generalment arpes o d'altres instruments similars.

Sovint els bards eren mantinguts per reis, prínceps o cacics, per als quals tocaven i cantaven elegies sobre grans herois. També n'hi havia residents a monestirs, on recitaven la història i genealogies. Eren, en resum, personatges molt importants i, fins i tot amb l'arribada del cristianisme a les illes celtas, seguien gaudint de privilegis.

### Ossian. Els poemes

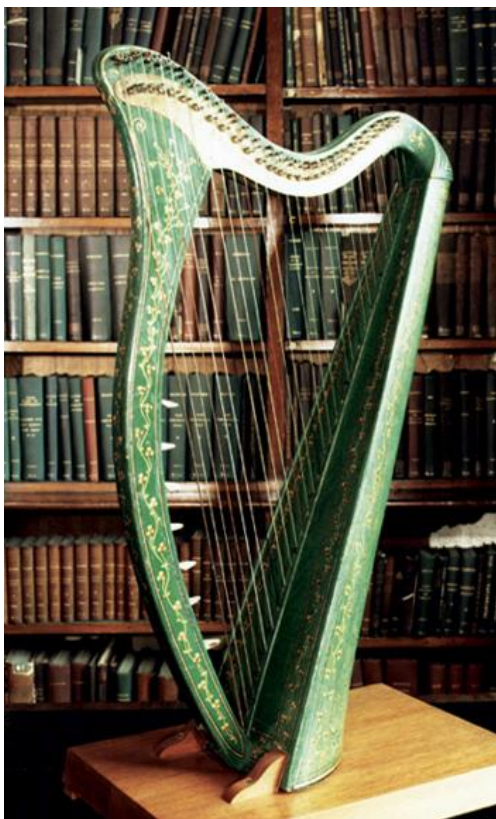
A mitjans del segle XVIII va aparèixer a Escòcia una recopilació de poemes traduïts anònimament del gaèlic a l'anglès, atribuïts a Ossian, un personatge llegendari, guerrer i bard que, suposadament, hauria viscut al segle III dC. En realitat, aquests poemes van ser recopilats i traduïts d'antigues llegendes que subsistien únicament en la tradició oral, per James MacPherson (1736-1796), un escriptor escocès. Aquesta recopilació va tenir un gran èxit fins a tal punt que tant la literatura com la música en va beure: es van arribar a escriure òperes que parlaven dels poemes d'Ossian.

Els poemes d'Ossian, escrits en un estil èpic, alternat amb el líric i l'elegíac, i en prosa rítmica, descriuen les batalles del guerrer escocès Fingal, inclouint-hi l'expedició que va fer el rei de Caledònia per alliberar Irlanda de la invasió escandinava.

Ossian era representat com un bard cec que utilitzava l'arpa com a instrument per acompanyar els seus poemes quan eren recitats o cantats. Dins del poema mateix, l'arpa hi apareix sovint com a instruments dels bards i fins tot del mateix Fingal. De la mateixa manera que a Grècia i a la tradició judeo-cristiana, el seu so influenciava en l'estat d'ànim dels que l'escoltaven, produint generalment sentiments d'alegria o calma.

### Arpa i poesia en el segle XX. L'arpa com a mitjà d'expressió d'una manifestació poètica

A partir del segle XIX, i des de la distinció i definició de música pura i música programàtica, és molt comú trobar-se obres musicals que es basen en textos literaris prèviament escrits. En el repertori arpístic és també visible aquest fenomen, sobretot a l'inici del segle XX; un gran nombre de compositors componien per l'arpa tenint com a referència una obra literària.



L'arpa de Thomas Moore

Existeixen, però, predecessors d'aquest fet ja en el segle XIX. L'arpista i compositor gal·lès John Thomas tenia per costum prendre poesia, en la seva majoria tradicional, per basar les seves obres per arpa. Així, és comú que, al principi de cada obra, s'hi trobi un fragment de la lletra d'una cançó o poema antic. Concretament, n'hi ha una que pren com a inspiració un fragment de *The Legacy* de Thomas Moore (1779-1852), per compondre l'obra *The minstrel's adieu to his native land*. No és casualitat que el compositor prengués aquest fragment d'aquest poeta, doncs a les poesies de Thomas Moore hi apareixia molt sovint l'arpa. D'origen irlandès, Thomas Moore tenia de sobrenom el "Bard d'Erin", doncs no només escrivia poesia sinó que molt sovint hi posava música i s'acompanyava ell mateix amb una arpa. Les seves creacions, tant poètiques (molt sovint influenciades per la poesia grega) com musicals, van ser d'inspiració per a posteriors compositors, com és el cas de John Thomas.

Al llarg del segle XX, i donada la relació de l'arpa amb la literatura – convertint l'instrument en una sort d'emblema dins la poesia –, hi apareixen molts més casos de composicions musicals per arpa o per ensemble (sent l'arpa un instrument de caire solista) que estan condicionades per textos previs. Aquests, molt sovint, tenen relació amb la música, d'una manera més directa o indirecta.

Alguns exemples serien *Le jardin mouillé*, obra de Jacques de la Presle, sobre el poema homònim d'Henri de Regnier; *Une châtelaine en sa tour...*, de Gabriel Fauré basat en el poema de Paul Verlaine *Une sainte en son auréole*; *Conte Fantastique*, d'André Caplet, que s'inspira en el conte *La màscara de la Mort Roja* d'Edgar Allan Poe. Poe va inspirar altres composicions per arpa,

com *Ballade Fantastique* d'Henriette Renié que pren com de base *El cor delator*. *Les Chansons de Bilitis* de Debussy pren el text de Pierre Louÿs. Aquesta obra té com a curiositat que alterna la música amb el recitat del text. Hindemith va compondre una sonata per arpa, on el tercer moviment és un *Lied* que es basa en *Auftrag* de L. H. C. Hölty.

Les composicions musicals, on l'arpa és un instrument amb un paper solista, que tenen com a inspiració una poesia o un text són més nombroses del que sembla. Aquest fet indica que aquest instrument ha gaudit



d'aquesta relació entre música i literatura de primera mà. També es tracta d'un fenomen que no es pot explicar sense tenir en compte la història de l'instrument i com ha estat lligat a la poesia ja des de Grècia. Això ha permès que l'arpa s'inclogués sovint a les creacions poètiques des del segle XVIII i que compositors del segle XX (dels quals no tots eren arpistes; dels esmentats, només John Thomas i Henriette Renié) la prenguessin per fer-ne les seves obres; obres que, sense dubte, s'han convertit en emblemàtiques pel repertori arpístic.

De totes aquestes obres, conèixer els textos en què s'inspiren és quelcom bàsic, doncs ajuden tant a l'interpret com a l'oient a entendre millor la música, a crear imatges mentals que, probablement, es corresponen més a la idea que podria tenir el compositor a l'hora de concebre aquestes peces musicals.

## Notes

[1] Psalms, 33:2

[2] HARRIS, Clement Antrobus. "When where musical instruments first used in christian church", *The Musical Times*, Vol. 61, No. 927 (May 1, 1920), p. 332

## Bibliografia

ABBATE, Carolyne et al. *Música y literatura: Estudios comparativos y semiológicos*. Introducción, compilación de textos y bibliografía por Silvia Alonso. Madrid: Arco/Libros, 2002

ALONSO, Silvia. *Música, literatura y semiosis*. Madrid: Biblioteca nueva, 2001.

ANDRÉS, Ramón. *Diccionario de los instrumentos musicales: de la antigüedad a J.S Bach*. Barcelona: Peninsula, cop. 2001

CALVO-MANZANO, María Rosa. *El arpa en la Biblia*. Madrid: ARLU Ediciones, 2000.

CROSSLEY-HOLLAND, Peter et al. "Bard". *Groove Music Online. Oxford Music Online* Oxford University Press [consulta: 8 de maig, 2014], disponible a:

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/02026>

GRIMAL, Pierre. *Diccionario de Mitología Griega y Romana*. Barcelona: Paidós, 1981.

Harmonia Publishing. "The Bard of Erin". *Ireland of the Welcomes*. [consulta: 8 de maig, 2014]. Disponible a: <http://irelandofthewelcomes.com/home/the-bard-of-erin/>

HARRIS, Clement Antrobus. "When where musical instrument first used in christian church", *The Musical Times*, Vol. 61, No. 927 (May 1, 1920), pp. 332-333

LLORT LLOPART, Victoria. *Ensayos de estética comparada: el diálogo entre las artes*. Barcelona: Tizona, 2005.

MACPHERSON, James. *The Poems of Ossian*. Leipzig: Forgotten Books, 2007.

MATHIESEN, Thomas J. *Apollo's Lyre. Greek Music and Music Theory in antiquity and the Middle Ages*. Nebraska: University of Nebraska Press, 1999.

MONTAGU, Jeremy. *Musical instruments of the Bible*. Lanham & London: Scarecrow Press, 2002

MOORE, Thomas. *The Poetical Works of Thomas Moore; Complete in One Volum*. London: Longman, Brown, Green, and Longmans, Paternoster-Row, 1845.

OVIDI. *Metamorfosis*. Ed. Consuelo Álvarez y Rosa M<sup>a</sup> Iglesias. Madrid: Cátedra, 2005

PRAMPOLINI, Giacomo. *La mitología en la vida de los pueblos. Tomo I-II*. Barcelona: Montaner y Simón, S.A., 1969

PLATÓ. *Diálogos IV. República*. Madrid: Gredos, 1988

PORTO-BOMPIANI, González. *Diccionario literario de obras y personajes de todos los tiempos y de todos los países*. Barcelona: Montaner y Simon, S.A., 1959.

RALLS-MACLEOD, Karen. *Music and the Celtic Otherworld. From Ireland to Iona*. Edinburgh: Polygon at Edinburgh, 2000.

RENSCH, Roslyn. *The harp*. London: Gerald Duckworth & CO LTD, 1969

RODRIGUEZ ADRADOS, Francisco. "Música y literatura en la Grecia Antigua", 1616: *Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, III, p 130-137

SACHS, Curt. *The History of Musical Instruments*. London: J.M. Dent & Sons LTD, 1942

SOCIETATS BÍBLIQUES UNIDES. *La Bíblia*. Barcelona: Claret, 1993.

TALBOT RICE, David. *La alta Edad Media*. Madrid: Alianza, 1988.

TORRELLAS, A. Albert, et al. *Diccionario enciclopédico de la música*. Barcelona, Central catalana de publicaciones, 1948

Comentaris (0)

+ Afegir un comentari

# Una carronya

Un poema de Baudelaire amb la veu de Léo Ferré



Carles III  
Professor de l'Esmuc

Posa't en contacte

La música té la paraula

Altres publicacions 0



Charles Baudelaire. Retrat d'Étienne Carjat, ca. 1862

A la versió de Jordi Llovet:

Recorda aquella cosa que vam veure, ànima meva, / un bell matí, a l'estiu tan dolç; / tombant per un camí, una carronya infame / damunt un parament de rocs, [...] -I, amb tot, seràs un dia igual que aquesta escombraria, / semblant a aquesta pútrida infecció, / estrella dels meus ulls, oh sol de la natura, / tu, àngel meu, la meva passió! // Sí! Això seràs, oh reina de les gràcies, després dels últims sagraments, / quan jeuràs per podrir-te sota l'herba florida / enmig dels altres ossaments. // Recorda't de dir als cucs, llavors, bonica meva, / que amb molts petons se't menjaran, / que jo he guardat la forma i la divina essència dels meus amors desintegrats! [2]

L'any 1967, en el centenari de la mort del poeta, Léo Ferré publica un àlbum doble, *Léo Ferré chante Baudelaire*, on apareix *Une charogne*. Damunt del batec constant d'uns platerets, un baix i cinc notes de metall esquerdat, la veu, entre cantada i recitada, va des d'un xiuxiueig ofegat fins a la desesperació.

[1] Charles Baudelaire (2007). *Les flors del mal* (presentació, traducció i notes de Jordi Llovet). Barcelona: Edicions 62, p. 584.

[2] Baudelaire (2007, p. 122-125)

Comentaris (0)

+ Afegir un comentari

## Contingut Actual

Número 44, gener 2016

## Destacats

- La música té la paraula
- L'entrevista
- Article
- La tònica dominant



- Grans Conjunts



- La música té la paraula

- La revista ESMUCdigital no es fa responsable de les idees i opinions expressades pels seus col·laboradors en els articles.

## Contingut Anterior

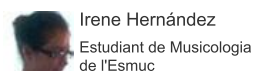
- Número 24, gener 2014
- Número 22, novembre 2013
- Número 23, desembre 2013
- Número 54, gener 2017
- Número 25, febrer 2014

## Números anteriors

- Número 81, gener 2020
- Número 81, gener 2020

# Quartet Casals

“Entendre bé com funcionen les veus d’un quartet és entendre com funciona la música occidental”.



Irene Hernández  
Estudiant de Musicologia  
de l'Esmuc

Posa't en contacte

L'entrevista

Altres publicacions 0



El passat 3 de desembre va tenir lloc el concert de la [Camerata Esmuc - Quartet Casals](#), un conjunt creat al 2009 i que permet als estudiants del Departament de Música Clàssica i Contemporània treballar amb els membres del [Quartet Casals](#): Vera Martínez, Abel Tomàs, Jonathan Brown i Arnau Tomàs. Aprofitem doncs per parlar amb el violista del quartet, Jonathan Brown, sobre la Camerata i els membres que la dirigeixen.

Fa poc va actuar la Camerata Casals, però aquesta és una iniciativa que porta anys funcionant. Com va sorgir la idea?

Sempre estem buscant maneres noves d'ensenyar als alumnes, i òbviament el model tradicional de classes particulars i de cambra funciona molt bé, però hi ha coses que es poden ensenyar amb molta més nitidesa i claredat fent-les directament. A més de descobrir un repertori que poques vegades podem tocar però que és molt interessant pel quartet, els alumnes poden aprendre com fer un assaig i com es treballa observant el que fem, sense tantes explicacions.

## I com escolliu el repertori que treballeu a la Camerata?

Busquem sobretot la varietat. Pel primer programa de l'any preparem obres més properes al Barroc, i al segon quadrimestre obres posteriors. Per exemple, aquest segon quadrimestre farem la *Setena Simfonia* de Beethoven. Així podem ensenyar als alumnes com es poden afrontar els diferents estils i poden notar la diferència entre la manera de tocar un *concerto grosso* de Corelli i una simfonia de Beethoven, de Xostakóvitx o de Toldrà,... És variat per raons pedagògiques.

Parlem ara del Quartet Casals. Si observem la discografia es pot veure que heu gravat des de compositors que són molt reconeguts del període romàntic i clàssic a compositors que no són tan coneguts (per exemple, Juan Crisóstomo Arriaga). Com escolliu el repertori per al quartet?

Escollir el repertori pels concerts és, per una banda, molt fàcil, perquè hi ha tantes possibilitats i tantes obres que ens agraden... Per altra banda, el que és difícil és limitar el nombre d'obres que es toquen en una temporada. Podem tenir ganes de tocar tots els quartets de Bartók, però això no és realista. Hem de controlar-ho. Sobretot intentem dissenyar programes que siguin interessants pel públic i que tinguin un fil conductor. Hi ha molts exemples: l'any passat vam fer un programa basat en les fugues de Bach, Haydn, Mozart... L'any que ve farem *La caça* de Mozart, el *Quartet en si bemoll* de Brahms (que també comença amb un motiu típic de trompes de *La caça*),... Són programes amb molta varietat però també amb un fil conductor.

## I el repertori que enregistreu?

Per les gravacions és una mica més complicat perquè depenem d'Harmonia Mundi. Harmonia Mundi compta amb tres o quatre quartets, i a vegades hi ha obres que voldríem enregistrar però que no enregistrem perquè un altre quartet les acaba de gravar; i també hi ha música que funciona molt bé a la sala però que no funciona tan bé en un disc. Xostakóvitx és un bon exemple. Ens encanta [tocar Xostakóvitx a la sala](#), però per Harmonia Mundi és difícil vendre'n discos.

Què us aporta la formació del quartet que no tinguin altres formacions com la d'orquestra?

Moltes coses. Es poden aplicar els mateixos principis de música de cambra a un gran conjunt com és l'orquestra simfònica. La nostra música està basada en quatre veus i molts cops es pot veure que tota la complexitat sonora d'una obra es pot reduir a quatre veus. Per exemple: hi ha un arranjament del *Rèquiem* de Mozart de l'època a quatre veus. De fet, entendre bé el contrapunt, el diàleg i la interacció entre les quatre veus d'un quartet de corda és entendre com funciona la música occidental. A més, normalment en un quartet es canvien molts cops els papers. Per exemple: normalment el primer violí toca la melodia, però hi ha mil exemples del violí tocant les veus del mig, o el violoncel tocant el tema i la viola la línia del baix.

## Contingut Actual

Número 44, gener 2016

## Destacats

- La música té la paraula
- L'entrevista
- Article
- La tònica dominant



• Grans Conjunts



• La música té la paraula

- La revista ESMUCdigital no es fa responsable de les idees i opinions expressades pels seus col·laboradors en els articles.

## Contingut Anterior

- Número 24, gener 2014
- Número 22, novembre 2013
- Número 23, desembre 2013
- Número 54, gener 2017
- Número 25, febrer 2014

## Números anteriors

- Número 81, gener 2020
- Número 81, gener 2020



## Parlant del canvi de papers: l'Abel i la Vera es canvien el paper del primer violí. Quins són els motius?

A nivell personal ajuda molt que no tinguem un líder, algú que sempre tingui la sensació que té la responsabilitat de portar el quartet, tant a nivell del quartet com entre els dos violins. Però hi ha una altra raó. L'Abel toca el primer violí en el repertori escrit fins a 1810 (els quartets opus 18 de Beethoven, els primers quartets de Schubert, tots els de Mozart i Haydn,...). En el repertori posterior és la Vera qui toca el primer violí. Aquest canvi, junt amb el canvi d'arcs, és una manera de distingir entre estils i llenguatges de diferents compositors. Són dos quartets tocant un mateix programa. A més, aprendre a tocar el segon violí ha ajudat molt en la manera de tocar el primer violí i a la inversa. Pels dos ha estat una oportunitat per desenvolupar-se musicalment.

## Has tret el tema dels arcs en música antiga. Com us enfrenteu a aquest repertori?

És molt complicada aquesta pregunta, perquè òbviament intentem entendre com Mozart o Haydn podrien haver imaginat les seves obres, però mai arribarem a la veritat. En l'època el soroll del carrer era diferent, les sales eren diferents,... i no ens podem oblidar de tota la música que hem viscut posterior a la de Haydn i Mozart. No obstant, creiem que és molt important intentar apropar-se al llenguatge del segle XVIII. Vam experimentar amb cordes de tripa, però no és realista tocar un quartet de Haydn amb cordes de tripa i després un de Xostakóvitx amb una altra afinació i unes altres cordes entre un quartet i un altre seguits. Per tant, el compromís que hem trobat és tocar amb arcs barrocs, que donen una transparència, una lleugeresa i una articulació que creiem que són més properes a les expectatives de l'època.

## Imagino que és molt diferent l'experiència de tocar en concert que la d'enregistrar.

Sí. Amb els enregistraments sempre intentem tenir la mateixa energia que en un concert, però mai és el mateix amb i sense públic. Enregistrar és difícil. Són moltes hores i és un treball molt dur, però també és gratificant perquè es pot polir i buscar una claredat musical. En un concert és possible que els detalls no estiguin al mateix nivell, però l'energia i el missatge són més clars.



Ens ha concedit l'entrevista Jonathan Brown, violista del quartet.

## Fa dinou anys que va formar el Quartet Casals. Quina ha estat l'experiència que més us ha enriquit en aquest temps?

Diria que el desenvolupament continu. Tenim el privilegi de tenir una vida amb el quartet molt llarga. El camí és molt llarg i hi ha temps per experimentar i desenvolupar-nos. És un procés d'aprenentatge que mai s'acaba, i això és molt estimulant. De fet estem parlant del desenvolupament de quatre persones diferents i del conjunt, i mai es pot preveure on anem. Segur que hi ha gent que dirà que fa deu anys tocàvem Mozart millor que ara, o d'altres que diuen que ara estem tocant molt millor, amb més maduresa... Podria ser. O no. No podem controlar-ho, però és un gran privilegi poder desenvolupar-nos.

## Fa dotze anys que va sortir a la venda el vostre primer disc amb els quartets d'Arriaga, i fa poc que en va treure un amb els quartets de Mozart dedicats a Haydn. Quines

## obres voleu enregistrar en el futur?

Ara estem fent el primer enregistrament amb tres quartets de Beethoven, i en la temporada 2017-18 tocarem en diverses sales el cicle sencer. Un repte molt important per a qualsevol quartet de corda seria un enregistrament d'aquest cicle. Encara no ho tenim planificat, però és una cosa que volem fer sens dubte en el futur.

## I pel que fa a l'agenda de concerts?

A més del cicle Beethoven tenim projectes molt interessants aquí a Barcelona. L'any que ve tocarem els dos sextets de Brahms junt amb el quartet Belcea a Barcelona i a Hamburg. També tenim previst fer els sis quartets de Mozart dedicats a Haydn a Florència, Roma, Lisboa, Anglaterra i a Salzburg, i com sempre tocarem també programes mixtes. Però sens dubte el gran repte per al futur que estem preparant ara seria el cicle Beethoven 2017-18. Hi ha diverses possibilitats, però la més interessant és aquesta: en sis ciutats (Barcelona, Madrid, Londres, Torí, Viena, Amsterdam i potser Istanbul) farem sis concerts amb els setze quartets de Beethoven, i en cada programa tocarem una obra d'encàrrec curta que escriurà un compositor inspirat per aquell programa en concret. Hem escollit compositors del Mediterrani: en Benet Casablanca, en Mauricio Sotelo, l'Aureliano Cattaneo, en Giovanni Sollima, en Lucio Amanti i en Martin Pourrat. Aquests seran uns programes molt interessants perquè serà el cicle Beethoven però amb un toc nou, i hi haurà obres de les tres èpoques de Beethoven. En altres ciutats, com Vilabertran, tocarem el mateix cicle sense les obres d'encàrrecs en cinc concerts, i com que seran tots en una setmana, els tocarem en l'ordre cronològic, una altra manera també molt interessant.

Comentaris (0)

+ Afegir un comentari

- Número 80, octubre 2019  
Número 80, octubre 2019
- Número 79, juliol-setembre 2019  
Número 79, juliol-setembre 2019
- Número 78, juny 2019  
Número 78, juny 2019
- Número 77, maig 2019  
Número 77, maig 2019

**Veure tots els números de L'ESMUC digital**

# Música i arquitectura

## Esmuc Ensemble. Iannis Xenakis i Edgar Varèse

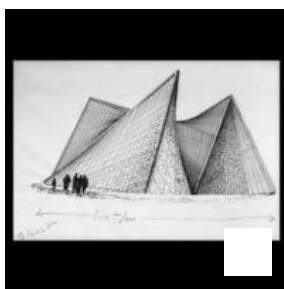


Vicent Minguet  
Investigador i intèrpret de  
música contemporània

Posa't en contacte

Claqueta Esmuc

Altres publicacions 0



El pavelló Philips, dissenyat per Iannis Xenakis (1956-57)

En temps de la Il·lustració, l'escriptor i filòsof francès Diderot, imbuït d'una tradició d'arrel pitagòrica, va deixar escrit a l'*Enciclopèdie* que el caràcter sublim de la música només es podia apreciar a través dels nombres, i no pas dels sentits. Abans d'ell, Gottfried Leibniz ja s'havia referit a la música com un exercici inconscient d'aritmètica. La concepció de la música com un art de les proporcions i dels nombres es remunta als orígens de la civilització occidental. Tanmateix, la idea d'aquestes proporcions i el seu càlcul va ser assimilada i adoptada per la ciència, i en la pràctica l'estudi teòric de la música va donar pas amb el temps a preocupacions d'altre tipus. La música esdevingué així l'art del transitori, de l'efímer, del temps que s'esvaeix, de la consonància i de la dissonància.

L'intent de traslladar aquest art del temps a la construcció arquitectònica no és exclusiu del segle XX. La geometria era el lligam que permetia una relació no sempre evident a ulls d'ara entre les disciplines del *quadrivium*,

aparentment separades per la confrontació entre les lleis del so i del temps, d'una banda, i les de l'espai i la matèria, de l'altra. És sabut que Goethe ja es referia a l'arquitectura com una música glaçada, però més enllà dels tòpics i d'una certa aplicació de la retòrica del nombre en l'obra musical, hi havia les qüestions d'ordre tècnic: la sintaxi tonal imposava i privilegiava unes relacions d'ordre estructural. No fou fins que el llenguatge tonal va mostrar signes evidents de saturació que s'obriren noves possibilitats versemblants d'exploració. En aquest marc, la comprensió del discurs sonor com una manifestació de densitats es va considerar d'antuvi com un fenomen experimental, anecdòtic si més no. Malgrat tot, fou gràcies a aquest experimentalisme inicial que les possibilitats d'acció del camp sonor s'obriren a terrenys inexplorats.

### Música i arquitectura

Esmuc Ensemble. Lorenzo Ferrándiz, director

Dimecres 17 de febrer, a les 20.30 h

L'Auditori - Sala 2, Oriol Martorell

#### Programa

- EDGARD VARÈSE: *Poème électronique* (1958)
- EDGARD VARÈSE: *Ionisation* (1929-1931)
- DANIEL PORTELLI: *Lines of fragmentation* (2016) (Estrena mundial)
- EDGARD VARÈSE: *Intégrales* (1925)
- IANNIS XENAKIS: *Mycènes alpha* (1978)
- IANNIS XENAKIS: *Okho* (1989)
- PABLO CARRASCOSA LLOPIS: *Less is more* (2016) (Estrena mundial)

Edgar Varèse fou un dels creadors que feren un pas ferm cap a la modernitat en el context d'esgotament de la sintaxi tonal que va viure en la seva joventut. La comprensió del fenomen compositiu com a fet científic el va conduir cap a una comprensió del fet musical radicalment diferent, del qual són una bona mostra les primeres obres enlestides ja al continent americà, com ara *Ameriques* (1918-21), per a gran orquestra, o *Offrandes* (1921) per a soprano i orquestra de cambra). La transformació del seu llenguatge musical fou, en aquest sentit, total. Varèse explotà i explorà racionalment i amb una passió encomanadissa la matèria sonora en estat brut, més enllà del bell i del políticament correcte. La percepció de l'ampli ventall sensorial que tenim al nostre abast, des del so sinusoidal pur fins al soroll, es manifesta en la seva obra a través de la transformació d'unes fronteres suposadament infranquejables en una progressió d'estats de la matèria. D'aquesta manera, en obres com ara *Intégrales* (1925) o *Ionisation* (1929-31), la noció de textura harmònica deixa pas a la de cos sonor, el qual és treballat en funció del grau de rugositat. La fluctuació discontinua entre el concepte de nota i el de ritme, el contrapunt constant de dinàmiques —enteses com a densitats— o la configuració d'un espai sonor a través de les superposicions, les acumulacions i les saturacions, són algunes de les eines que permeten a Varèse de modelar el so i les seves dimensions per manifestar-ne la corporeïtat. La dimensió temporal del cos sonor s'enriqueix així mateix per l'acció d'uns batecs que, en el cas del *Poème électronique* (1958), estableixen les dimensions d'una nova aproximació al fet musical, mesurada a partir d'ara en termes de pressió, de superfícies i volums.

## Contingut Actual

Número 44, gener 2016

## Destacats

- La música té la paraula
- L'entrevista
- Article
- La tònica dominant



- Grans Conjunts



- La música té la paraula

- La revista ESMUCdigital no es fa responsable de les idees i opinions expressades pels seus col·laboradors en els articles.

## Contingut Anterior

### Números anteriors

- Número 81, gener 2020  
Número 81, gener 2020
- Número 80, octubre 2019  
Número 80, octubre 2019
- Número 79, juliol-setembre 2019  
Número 79, juliol-setembre 2019
- Número 78, juny 2019  
Número 78, juny 2019

Probablement, i per primera vegada des del moment en què va ser substituïda per la de la ciència en l'antiguitat, el terreny estava preparat perquè un músic tornés a situar la creació artística sonora a un nivell comparable al del pensament científic. Xenakis fou, sens dubte, un dels primers a fer aquest pas. La seva formació tècnica en enginyeria i en música li va permetre d'anar més enllà que Varèse, de qui va rebre una gran influència artística. Fou precisament per a la primera projecció del *Poème électronique* de Varèse que va estar dissenyat el Pavelló Philips de l'Exposició Universal de 1958, obra de Xenakis.

Amb procediments propis del càlcul estocàstic, Xenakis controla la densitat dels esdeveniments sonors, dels núvols i les galàxies de so que caracteritzen les seves obres. Com si es tractés d'un mapa topogràfic, d'un registre de l'escala sísmica, Xenakis es dota d'eines per calcular estadísticament l'ordre i el desordre, l'entropia sonora. Per fer-ho, escull la via de la lògica matemàtica com a eina necessària per a la formalització de l'art musical, una formalització que en el seu cas situa la música al mateix nivell que el plànol d'un arquitecte: «Tot el que sabem de l'espai d'Euclides es pot transportar a l'espai acústic», ens diu Xenakis.

Dins d'un context com aquest trobem *Mycènes alpha* (1978), síntesi reeixida de la sèrie dels *Polytopes*, un cicle d'obres que Xenakis va realitzar per habitar musicalment i visualment espais arquitectònics concrets —en aquest cas, les ruïnes de Micenes, a Grècia. En un altre ordre de coses se situa *Okho* (1989), un dens estudi sobre la textura i la irregularitat rítmica de dimensions menys ambicioses que les obres precedents per a conjunt de percussions, com ara *Pléiades* (1979) o *Persephassa* (1969). A *Okho* Xenakis incorpora les sonoritats característiques dels tambors africans anomenats *djembés*. Les connotacions extramusicals d'una referència instrumental com aquesta, en què es confronta l'afirmació del sentiment de nació —l'obra fou escrita amb l'ocasió del bicentenari de la Revolució Francesa— amb un element sonor del seu passat colonial més recent són un ferm indicador d'una militància política que Xenakis mai abandonaria.

Completen el programa dues obres de joves compositors vinculats a l'Esmuc escrites per a l'ocasió: *Less is more* de Pablo Carrascosa Llopis, i *Lines of fragmentation* de l'australià Daniel Portelli. La primera mostra fortes influències de l'arquitectura i del *Death Metal*, dos mons que l'autor va compaginar quan era estudiant universitari i que han marcat el seu desenvolupament musical fins ara. L'arquitectònic es palesa en la construcció de la peça, i també amb els objectes sonors que apareixen al llarg de l'obra. El títol fa referència a la famosa afirmació de Mies Van der Rohe, una afirmació que Carrascosa ha traduït en el pla musical sota la forma d'economia del material. La influència del *Metal* és potser més evident, no tan sols per la incorporació de la guitarra elèctrica al conjunt instrumental, sinó també pel tipus de gest musical emprat: el visceral, i de vegades fins i tot el violent; el so directe sense ressonància; l'abrupte sota la forma d'un "off-on"; o el maquínic, són alguns dels gestos que predominen. El contrast amb les *Lines of fragmentation* de Portelli és considerable. L'australià, per la seva banda, compara la seva obra amb un eixam d'ocells i els seus múltiples moviments: un vagareig constant sense rumb precís, una mena de moviment sinuós que ens situa entre diversos estats quant a la densitat sonora i la textura dels materials. Tot i que els estats de canvi són continus, Portelli reix a mantenir una difícil coherència al llarg de l'obra gràcies a la forma que dibuixen les àmplies línies de caràcter irregular a què el títol de la peça fa referència.

Comentaris (0)

+ Afegir un comentari