

Conservatori de Música dels Pirineus

CONCERT SIMFÒNIC

projecte simfònic 2021/2022

orquestra simfònica
del **Conservatori de música
dels Pirineus**

Oleguer Aymamí director

CONCERT SIMFÒNIC
tan lluny, tan a prop

amb músiques de

Hofeldt / Purcell / Beethoven / Agustina / Sokhatsky / Offenbach

Dg. 13 de febrer de 2022 / 18:00 h
Teatre Municipal, Berga

Dg. 20 de febrer de 2022 / 18:00 h
Sala Sant Domènec, la Seu d'Urgell

programa

William Hofeldt
Centennial Overture

Henry Purcell
Music for the Funeral of Queen Mary, Z.86 / March - Canzona

Ludwig van Beethoven
Simfonia en La Major, op.92 / II. Allegretto

Henry Purcell
Music for the Funeral of Queen Mary, Z.86 / March

Robert Agustina
Op. 41

Yevhen Sokhatskyy
Suite a l'estil ucraïnès

Jacques Offenbach
Les contes d'Hoffmann / Barcarolle

Jacques Offenbach
Orphée aux enfers / Cancan de l'Overture

El principi d'un concert és més privilegiat que el principi d'un llibre. Hom podria dir que el so, en general, gaudeix de més privilegis que les paraules. Un llibre conté les mateixes paraules que emprenem cada dia, un rere l'altre, per explicar, descriure, exigir, discutir, suplicar expressar alegria, dir la veritat i dir mentides. Els nostres pensaments s'expressen en forma de paraules; és per això que les paraules escrites han de competir amb les paraules que tenim a la ment. La música, en canvi, té a la seva disposició un món d'associacions molt més ampli gràcies a la seva naturalesa ambivalent: és, alhora, a l'interior i a l'exterior del món.

Daniel Barenboim

TAN LLUNY
TAN A PROP



William Hofeldt

obertura

centenària



obertura

1 1 f. [LC] [AD] Acció d'obrir o d'obrir-se; l'efecte. *L'obertura d'una caixa. L'obertura d'un canal de comunicació. L'obertura d'un testament. L'obertura d'una sessió. Sessió d'obertura. L'obertura del diafragma.*

1 2 [SP] **obertura de la caça** Començament del temps en què la caça és permesa.

2 f. [MU] Peça d'orquestra posada al començament d'una suite, d'una òpera, d'un drama líric. *L'obertura d'Els mestres cantaires de Nuremberg.*

3 f. [JE] En el joc d'escacs, conjunt de jugades inicials que generalment defineixen la tàctica de cada jugador.

4 f. [FL] Constituent d'una síl·laba que precedeix el nucli.

5 f. [PO] [SO] Acció de donar entrada, en un règim polític, a corrents més liberals i més democràtics. *Finalment, el Govern va anunciar un règim d'obertura.*

6 1 f. [LC] [AQ] Solució de continuïtat que permet l'entrada, espai obert en un mur, en un sostre, etc. *L'obertura d'una cova. En aquesta cambra hi ha massa obertures.*

6 2 [FIF] **obertura d'un circuit** Interrupció d'un circuit elèctric pel qual circula un determinat corrent elèctric.

7 1 f. [MT] Grau de divergència dels costats d'un angle, d'un compàs, etc.

7 2 f. [FL] Grau de separació entre els òrgans de la cavitat oral durant l'emissió d'un so articulat, generalment vocàlic.

8 f. [FIF] Magnitud que mesura la dimensió dels feixos de llum que, procedents de l'objecte, penetren en un instrument òptic.

variació 1

NO SÉ QUI ETS PERÒ
ENTREMIG D'HARMONIES I
MELODIES, DE TEXTURES I
TIMBRES ET PUC ARRIBAR
A CONÈIXER.

William Hofeldt? Si feu una cerca per internet comprovareu que ben poques dades trobarem sobre ell però podreu observar que les orquestres i les bandes d'escoles, instituts i universitats pengem enregistraments de actuacions on interpreten *Centennial Overture* (Obertura centenària) i d'altres obres d'aquest músic nord-americà. Quantes músiques han esdevingut els graons d'aprenentatges musicals o experiències dels músics amateurs? Quantes composicions i arranjaments de músics - músics que sovint els tenim molt a prop - no les programem a les temporades dels grans auditoris, ni apareixen a les llistes de reproduccions musicals ni a les pàgines dels llibres d'història de la música? Això no obstant, aquestes músiques quan les interpretem, esdevenen fonamentals perquè musicalment ens fan créixer i avançar enriquint la nostra experiència personal i col·lectiva.

(...) escoltar música implica també sentir, per tal d'entendre la narració musical. Escoltar, doncs, és sentir i pensar, més o menys en el mateix sentit en el què el sentiment és emoció i pensament. Quan sorgeix una emoció, aquesta no necessàriament ha d'estar vinculada a un esdeveniment o a una persona concreta; és la participació de l'intel·lecte el que vincula una emoció a un seguit de circumstàncies concretes i genera així un sentiment. Aquest mateix procés es produeix quan escoltem música.

Daniel Barenboim

marxa - canzona

de Music for the Funeral of Queen Mary

Henry Purcell



marxa

- 1 1 f.** [LC] Moviment amb què la tropa, un seguici, una processó, etc., desfila en un cert ordre.
- 1 2 f.** [LC] [MU] Peça de música, de compàs binari i ritme marcat, destinada a regular la marxa d'un cos de tropa, d'un seguici, etc. *La banda tocava una marxa. La marxa fúnebre de Chopin.*
- 2 1 f.** [LC] [DE] Moviment d'un cos de tropes que va d'un punt a un altre. *Un batalló en marxa.*
- 2 2** [LC] [DE] **a marxés forçades** [o **a marxés dobles**] *loc. adv. a)* Fent més llargues i ràpides les etapes d'un moviment de tropes i més curts els descansos.
- 2 2** [LC] **a marxés forçades** [o **a marxés dobles**] *loc. adv. b)* Sense perdre temps.
- 3 1 f.** [LC] Acció de marxar, d'anar, un vehicle o una màquina. *Una nau, un tren, en marxa.*
- 3 2 f.** [LC] *per ext.* *La marxa del negoci. La bona marxa del projecte.*
- 3 3 f.** [LC] Velocitat 1 . *La marxa d'una nau, d'un tren. Accelerar, alentir, la marxa.*
- 3 4** [LC] **fer marxa enrere** Rectificar, desdir-se.
- 3 5** [OP] **marxa a vista** Marxa d'un ferrocarril tal, que el maquinista pot aturar-lo en el tros de via que veu directament.
- 3 6** [LC] **sobre la marxa** *loc. adv.* Improvisadament. *No he preparat el discurs: el faré sobre la marxa.*
- 4 1 f.** [LC] [SP] Estil o manera de caminar.
- 4 2** [MD] **marxa obliqua** Marxa de l'individu que s'inclina a dreta o a esquerra, pròpia d'algunes patologies.
- 4 3 f.** [SP] Modalitat d'atletisme consistent a caminar a pas lleuger de manera que el contacte amb el terra es mantingui sense interrupció i tenint recta la cama que toca a terra. *Marxa atlètica.*
- 5 f.** [LC] Acció de partir d'un lloc. *Quan és la marxa?*
- 6 f.** [LC] *pop.* Diversió, animació. *Quina marxa! Anar de marxa.*

canzona

No s'ha trobat cap entrada coincident amb els criteris de cerca

variació 2

DEL SILENCI AMB TO GREU
S'APROPA UNA MARXA
CERIMONIAL: EL MOVIMENT
I L'HARMONIA ACOMPANYA
AMB SOLEMNITAT. PAUSA.
DESPRÉS, ELS MATEIXOS
INSTRUMENTS, ENTONEN
UN RECONFORTANT CANT,
LÍNIES QUE S'AJUNTEN PER
A CONTINUAR.

Anna Pasques
Pau Casassas
Pau Roca

**Purcell i *Music*
for the Funeral
*of Queen Mary***

Henry Purcell (Westminster, 1659 - Westminster, 1695) era un compositor de l'edat moderna, per ser més específics, del segle XVII. Durant aquest període, va haver-hi una crisi econòmica i política generalitzada però, per una altra banda, això no va influir en l'àmbit cultural i científic, on grans avenços van sorgir. El barroc, és la plasmació artística d'aquests anys, amb molts ornaments i complexitat.

Purcell va ser un compositor i organista anglès del Barroc. És considerat el pare de l'òpera barroca d'Anglaterra. Agafava elements italians i francesos que

en aquell moment estaven vigents, lo qual generava un estil propi anglès de música barroca. És possible que Purcell comencés a escriure obres als divuit anys. Les seves obres tenien influència de tres estils: la música anglesa, la música francesa i la música italiana. Va fer música instrumental, música religiosa, música profana i música escènica. Així doncs, va escriure música funerària, i dins d'aquesta hi trobem l'obra ***Music for the Funeral of Queen Mary*** (*Música pel funeral de la reina Maria*). Quan aquesta obra va ser publicada al 1695, era el moment en que Purcell era més famós. A

més a més, va ser l'any en que va morir el músic britànic.

Music for the funeral of the Queen és una obra composta per Purcell que va escriure pel funeral de la reina Maria, tal i com indica el títol. Però qui era aquesta reina? Doncs era la reina Maria II d'Anglaterra que regnava quan Purcell era viu. Aquesta obra va ser escrita pel funeral de la reina Maria II que va morir al 28 de desembre de 1694, però no va ser enterrada fins al 5 de març de 1695. Va ser en aquesta ocasió on es va poder escoltar per primera vegada la peça.

Purcell va escriure aquesta marxa fúnebre per a soprano, contralt, tenor, i baix, quatre trompetes i baix continu.

El text prové de *Book of Common Prayer* (1662). S'estructura en diferents moviments: March - "Man that is born" - Canzona - "In the midst of life, we are in death" - Canzona - "Thou knowest, Lord, the secrets our hearts" - March.

Els dos moviments que s'escoltaran al concert simfònic són la *march* (marxa) i la *canzona*

que són les peces instrumentals que s'alternen amb les parts corals. Les dues primeres provenen de les *Funeral Sentences* mentre el "Thou knowest, Lord, the secrets our hearts" apareix al manuscrit juntament amb la marxa i la *canzone*.

Ambdues peces estan escrites en do menor i són per a quatre trompetes de vares (*Flatt Trumpet*), unes trompetes que tenen una bara semblant a la del trombó.

Ludwig van Beethoven

allegretto

de la setena simfonia





allegretto

[it.]

1 adv. [MU] En mús., amb un temps menys viu que l'allegro.

2 m. [MU] Part musical en aquest temps.

simfonia

f. [LC] [MU] Composició musical en forma de sonata escrita per a orquestra simfònica. *La Setena simfonia de Beethoven.*

D'UN ACORD EMERGEIX UN RITME
CONSTANT, UN BATEC QUE
S'APROPA, CREIX, S'EXPANDEIX
ACOMPANYAT DE TEMES. TOT
AQUEST FLUX TRANSITA CAP AL
CONTRAST I DESPRÉS RETORNA
EXPERIMENTANT NOVES FORMES I
CONTINUA RECORDANT TOT EL QUE
S'HA ESDEVINGUT, I FINALMENT EL
BATEC ES VA EXTINGINT EN EL
SILENCI EMMARCAT PER
L'HARMONIA D'ON HAVIA SORGIT.

Blanca Costa
Climent Canal
Joan Riberta

Beethoven i *l'Alegretto* de la setena simfonia

Ludwig van Beethoven va néixer el 16 de desembre de 1770 a Bonn (Alemanya). Va ser un gran músic. Alguns el consideren un autor del Classicisme i altres del Romanticisme ja que les seves obres s'estenen en els dos períodes. Ja el seu avi i el seu pare havien sigut músics abans que ell. Durant la seva infantesa el seu pare alcohòlic, que li feia de professor, va explotar el seu talent aprofitant-se d'ell. Amb 7 anys va fer la seva primera

actuació en públic a Colònia. Va començar a rebre classe d'altres músics amb més coneixement que el seu pare com per exemple Joseph Haydn i Antonio Salieri. Va morir el 26 de març de 1827 a Viena.

Durant la joventut de Beethoven és l'època de revolució industrial i es produeix la Revolució Francesa. El 1815 es va produir la derrota napoleònica francesa. Va tenir lloc el Congrés de Viena,

una conferència entre els ambaixadors de les majors potències d'Europa que va ser presidit per l'estadista austríac Klemens Wenzel von Metternich, entre 1814 i 1815 amb el propòsit de reorganitzar i redibuixar el mapa polític d'Europa i intentar controlar i eliminar les revolucions liberals que es poguessin produir mitjançant l'establiment de tot un seguit de monarquies absolutes arreu d'Europa.

L' *Allegretto* que interpretarà l'orquestra simfònica del CM dels Pirineus, forma part de la setena simfonia de Beethoven i és el segon moviment d'aquesta. Aquesta obra va començar a ser escrita l'any 1811 quan Beethoven estava a Bohèmia. Va acabar-la l'any 1812 tot i que es va estrenar a Viena l'any següent.

La peça consta de 4 moviments: Vivace - Allegretto - Presto - Allegro con brio.

Està escrita per orquestra: dues flautes, dos oboès, dos clarinets en La, dos fagots, dues trompes, dues trompetes, timbales i cordes.

La interpretació de tota l'obra sencera sol durar uns 34 minuts.

Durant la peça es pot escoltar un tema que es va repetint des del principi, primer interpretat per les cordes i mica en mica es va afegint instruments fins a arribar al tutti amb *fortissimo* tot i que

també es pot escoltar un altre tema que el va interpretant diferents seccions al llarg del moviment.

Va ser dedicada al comte Moritz von Fries (noble austríac).

Aquesta obra està dintre de la seva segona etapa com a compositor, la qual va reformar l'estructura clàssica de la simfonia, substituint el minuet per un scherzo que permetia una major llibertat en la composició.

La força de la música rau en la seva capacitat per parlar de tots els aspectes de l'ésser humà - l'animal, l'emocional, l'intel·lectual i l'espiritual. ¿Amb quina freqüència pensem que els nostres problemes personals, socials i polítics són independents, que no tenen influència els uns als altres? La música ens ensenya que això és objectivament impossible; senzillament, no hi ha elements independents. Cal que el pensament lògic i les emocions intuïtives estiguin permanent units. La música ens ensenya, ben mirat, que tot està relacionat.

Daniel Barenboim

sardana

Op.41

Robert Agustina





sardana

1 f. [LC] [AN] [JE] [MU] Dansa catalana que ballen un nombre indeterminat de balladors agafats per les mans formant una rodona.

2 f. [MU] [JE] Música d'aquesta dansa.

LA SARDANA ÉS UNA
DANSA CATALANA PERÒ
TAMBÉ ÉS MÚSICA
INSTRUMENTAL QUE,
COM UNA SIMFONIA, POT
EXPRESSAR EMOCIÓ I
PENSAMENT.

Pol Salvador

entrevista a **Robert Agustina**

Aquesta és una entrevista a **Robert Agustina** (Berga, 1970), compositor i músic català que, iniciant-se en el món de la música des de Cal Rosal, un petit poble del Berguedà, s'ha convertit en un referent per a tots els músics berguedans, especialment, en l'àmbit de la sardana.

Com va ser la teva formació al llarg d'aquests anys, és a dir, ens podries explicar el recorregut que vas seguir per poder arribar al que t'has convertit avui en dia?

Vaig començar a Cal Rosal amb la Roser, anant a casa seva particular, vaig començar a fer piano, [...] llavors, estudiant aquí a Berga vaig seguir fent piano, i vaig començar a fer trompeta amb el Ricard Cuadra, que era el professor de trompeta. [...] Vaig anar fent tots els cursos que vaig poder aquí a l'escola de música fins que vaig tenir 18 anys i vaig fer el COU (que es deia en aquella època) i ja va ser quan me'n vaig anar a Barcelona al conservatori perquè tot el que seria l'equivalent al grau elemental i el grau mitjà els vaig anar fent aquí, amb ells. [...] I d'aquí, fins a acabar la carrera a Barcelona.

Avui en dia, tenim un conservatori i una escola de música que permet que moltes més persones es puguin acostar a la música i, també, al món de la cobla. En comparació a la teva generació de músics, com veus aquesta generació que sembla que, sobre el paper, té més facilitats o, si més no, més eines per entrar en el món de la música?

A mi em sembla fantàstic que hagi canviat tant la cosa. I, sobretot, el que veig, pel que sento de molts músics que sortiu d'aquí de l'escola de música, la majoria teniu molt nivell, toqueu molt bé, i el fet de poder tenir la **cobla**. A la meua època hi havia la Cobla Ciutat de Berga Infantil que també la portaven el Carretero i el Cuadra precisament però, podies anar a tocar molt poquet en realitat: sortir a tocar, no es tocava gaire.

La sort que teníem és que aquí a Berga hi havia la Principal de Berga, la Pirineu i la Ciutat de Berga, vull dir, tres cobles funcionant de manera que de seguida podies anar a tocar sardanes. Però hi anaves una mica així com en diríem amb una mà al davant i una mà al darrere. La formació que teniu vosaltres, que ja sortiu de l'escola havent passat per la cobla i amb la formació que teniu, això no ho teníem i tot es feia molt per la bona voluntat de la gent. Penso que ara teniu molta sort de tenir professors molt preparats, molt formats i de sortir vosaltres molt preparats a l'hora d'anar a tocar. Vull dir, és una sort que tinguem aquest conservatori amb els professors que teniu i, sobretot, amb les ganes que teniu.

Quin pes creus que tenen les sardanes en la joventut d'avui en dia? Creus que ha canviat molt des de la teva generació? Quina vida li veus a la sardana?

Socialment, la **sardana** cada vegada té menys èxit, això està claríssim perquè abans, quan es feia una festa major, es feien sardanes i hi anava tothom: el jovent i la gent gran i, en general, tothom anava a ballar sardanes. Ara, lamentablement, quan veus una ballada de sardanes de jovent n'hi veus molt poc. Per tant, des del punt de vista que té la sardana socialment és evident que és molt poc. Ara, des del punt de vista dels músics és això que dèiem, trobo que hi ha molts músics molt més interessats en el món de la sardana, que el nivell dels músics ha pujat molt. I que

el nivell dels compositors en general també.

S'estan escrivint i interpretant sardanes d'una gran qualitat i, probablement, crec que la sardana acabi convertint-se més en una obra de concert que no pas en el pes que ha tingut fins ara en les ballades populars. És una llàstima que precisament ara que hi ha molt bons músics, molt bons compositors i que el nivell de les cobles que sents a les places és molt bo, en general, s'està perdent públic. Segurament acabarem fent sardanes als teatres, com a obres de concert i prou, que serà una llàstima però segurament anirem cap aquí.

Et van proposar orquestrar orquestrar una de les teves sardanes per a ser interpretada al projecte simfònic 2021 - 2022. Si la

sardana és un gènere que està molt lligat al timbre de la cobla: és interessant que l'orquestra simfònica interpreti sardanes? Penses que enriqueix el gènere?

Sí, que una orquestra simfònica toqui sardanes sempre està bé, també és una manera de donar visibilitat a aquest gènere a gent que potser a la plaça no hi va o que a un concert de sardanes potser no hi aniria. I és veritat que la sardana sempre la tenim molt associada a la cobla però, no passa res perquè es toqui en qualsevol altre tipus de formació, vull dir, que està bé. A més, això evidentment no és pas la primera vegada que es fa, ja hi ha altres arranjaments de sardanes conegudes fetes per a orquestra simfònica i també resulten molt.

Moltes de les teves sardanes tenen al darrere un component personal. És el cas d'Op.41. Què hi ha de personal en aquesta sardana?

No, a part del títol. El títol es diu Op. 41 perquè la vaig acabar d'escriure que feia molt poquet que havia fet quarant-un anys i, com que no sabia com titular-la. [...] Totes les sardanes sembla que hagin de tenir un títol i, a vegades, et poses a escriure una sardana perquè et ve de gust i, quan la tens acabada, potser no t'has inspirat en res.

Doncs no, així com en les sardanes que estan dedicades a algú penses a qui les has dedicat per posar-hi alguna cosa, aquesta és una sardana que em va sortir perquè tenia ganes d'escriure-la.

[...] Seria com una obra de música pura que se'n diu, és a dir, no tindria cap diferència amb una sonata o una simfonia que no estava pensada en res en concret quan estava

escrivint-la l'autor. És la sardana per la sardana.

Com creus que es pot suplir el timbre tan característic d'una cobla en una orquestra simfònica?

No es pot suplir. El timbre de la cobla és únic i especial, i no es pot comparar amb res més que no sigui la cobla. La potència dels instruments del davant i el timbre que tenen: no hi ha cap altre instrument que soni com una tenora, que tingui aquesta potència i aquest timbre, vull dir, que això és impossible. [...] La sardana que interpretareu vosaltres, en cap moment m'he plantejat a veure quins instruments substituirien uns altres instruments, sinó que em vaig plantejar de instrumentar de zero. [...] Intentar substituir un instrument per un altre és impossible, vull dir, el so de la cobla és únic, llavors, sempre que vulguis fer transcripcions d'aquestes, per mi, el que s'ha de fer és plantejar de nou tota

l'obra i donar-li un sentit diferent.

Què creus que li aportarà al públic que assisteixi al concert simfònic escoltar la teva sardana en diferents timbres, és a dir, tan en cobla com en orquestra simfònica?

Home, suposo que la gent que no hagi escoltat la sardana original, doncs ho trobarà com la novetat. Qui hagi escoltat la sardana original segurament ho trobarà molt diferent; llavors ja serà una mica qüestió de gustos: si t'agrada més la sardana amb el so de la cobla original o aquest timbre nou. Ara, és una visió completament diferent de la sardana, [...] evidentment és la mateixa sardana, la mateixa música però, si busques punts de contacte tímbrics no hi són. Per tant, serà una cosa segurament nova. Qui conegui la versió de cobla descobrirà una sardana absolutament nova. I també espero que els hi agradi.

Yevhen Sokhatskyy

arkan/polca/vals

Suite a l'estil ucraïnès





arkan

No s'ha trobat cap entrada coincident amb els criteris de cerca

polca

1 f. [LC] [MU] [JE] Ball de parelles de ritme binari i temps ràpid, originari de Bohèmia.

2 f. [LC] [MU] Música a d'aquest ball.

vals

1 m. [LC] [MU] [JE] Ball de ritme ternari executat per una parella que avança fent voltes.

2 m. [MU] Música d'aquest ball.

3 [LC] [MU] **vals boston** Variant del vals.

LA MÚSICA HA ESDEVIINGUT UN
DELS MITJANS MÉS EFICIENTS PER
A TRANSPORTAR EMOCIÓ I
PENSAMENT DES DE QUALSEVOL
TEMPS I QUALSEVOL ESPAI: POT
CONNECTAR-NOS AMB LES
CULTURES DE QUALSEVOL INDRET I
DE QUALSEVOL ÈPOCA.

Biel Balcells
Ivette Vilaseca
Marc Pino

conversa amb **Yevhen Sokhatskyy**

Yevhen Sokhatsky (Lviv, 1963) va començar els seus estudis musicals en una escola de música de la mateixa ciutat. Va continuar estudiant al conservatori de Drohobych, on va aconseguir el títol de trompa, piano, història i teoria de la música. Més endavant va obtenir el títol superior de direcció de cant coral i d'orquestra a l'Acadèmia Superior de la Música "M.Lysenko", de Lviv. Actualment, és professor del Conservatori de Música dels Pirineus i de l'EMM de la Seu d'Urgell, de l'EMM de Solsona. També és el director de l'orquestra Cadí de la Seu d'Urgell.

“Ucraïna és un país molt ric en cultura musical” explica Yevhen Sokhatskyy **“allà la música és present a tot arreu: es canta als carrers, a les escoles, a casa, a totes les festes, a les esglésies... Es viu la música”**. Per aquest motiu, la UNESCO cataloga a Ucraïna com el país amb més cançons folklòriques del món amb 15 500 cançons. En segon lloc hi ha Itàlia, amb unes 6000 cançons.

Ucraïna és un país que sempre ha estat enmig de conflictes entre països possiblement perquè és l'únic país amb nou fronteres: Rússia, Bielorússia, Turquia, Romania, Txèquia, Eslovàquia, Eslovènia, Hongria i Polònia. Aquests conflictes han

deixat moltes víctimes mortals al llarg de la història del país, a més de la persecució i el temor permanent. Sokhatskyy creu que **"la gent dels pobles feia servir la música com a mitjà per transmetre el dolor i la tristesa. Per aquest motiu, la majoria de les cançons ucraïneses són molt tristes i melancòliques."** Totes aquestes cançons també van ser perseguides durant el règim soviètic.

A la **Suite a l'estil ucraïnès** hi ha tres danses: arkan, polca i vals. Les dues primeres no tenen autor; segons Sokhatskyy "**són melodies folklòriques molt antigues que s'han transmès de generació en generació**". La tercera, tot i tenir autora, també està basada en una melodia folklòrica.

L'**arkan** és un tipus de dansa que es cantava i ballava quan els homes havien d'anar a la guerra. És típica de la zona ucraïnesa de les muntanyes Carpats (el conjunt muntanyós que comença a Ucraïna i acaba amb els Alps). La melodia que sona al principi de la dansa es tocava a dalt de les muntanyes amb uns instruments de vent molt llargs, alertant d'aquesta manera a la gent dels

pobles per preparar-se per a la guerra. Sokhatskyy diu: "**El ball és similar a les sardanes: en rotllana agafats dels braços. Però, la dansa té uns moviments molt agressius, fins i tot, fent alguns crits. Aquestes danses servien per carregar les ànimes i els ànims dels soldats abans d'anar a la guerra.**"

La **polca** és una dansa típica del segle XIX de Bohèmia (República Txeca) i Polònia. El nom de la d'aquesta dansa de compàs binari simple i temps ràpid que sovint s'ha interpretat com una dansa polonesa, realment prové del nom txec "*půlka*" (mig o meitat) referint-se al mig pas. Es balla en parella, amb uns passos molt similars als del pasdoble.

El **vals** que completa la Suite en estil ucraïnès no és una peça folklòrica, com les anteriors. És de la cantant Kvitka Cisyk (1953 - 1998). Kvitka Cisyk va dedicar la seva vida, entre altres, a interpretar cançons tradicionals ucraïneses. Aquesta soprano estatunidenca de descendència ucraïnesa, ja que els seus pares van emigrar als Estats Units després de la Segona Guerra Mundial. Yevhen Sokhatskyy comenta: "**mai va poder trepitjar el seu país. Si hi hagués viatjat, pel fet d'interpretar i representar les tradicions d'Ucraïna, hauria estat durament perseguida pel règim soviètic, molt estricte amb la societat i cultura ucraïnesa del moment**".

L'educació de l'oïda és potser molt més important del que ens podem imaginar, no tan sols per al desenvolupament de cada individu, sinó per al funcionament de la societat, i, per tant, també dels governs. El talent i la comprensió musical, així com també la intel·ligència auditiva, són àrees que estan molt allunyades de la resta de la vida humana, relegades o bé a una funció d'entreteniment o bé als reialmes esotèrics d'un art elitista. La capacitat per sentir diverses veus en una sola, comprenent les afirmacions de cadascuna d'elles; la capacitat per escoltar un tema que ja ha fet la seva entrada després d'un llarg procés de transformació i quan van tornar aparèixer de sobte surt una llum del tot diferent; l'habilitat auditiva per reconèixer les variacions geomètriques del tema d'una fuga, són totes qualitats que realcen la comprensió. Potser l'efecte acumulatiu d'aquestes habilitats podria formar éssers humans més aptes per escoltar i comprendre diversos punts de vista alhora, més capaços de jutjar el seu propi lloc a la societat i a la història, amb més qualitat per percebre els punts en comú entre les persones, i no pas les diferències.

Daniel Barenboim



barcarolle

de Les contes d'Hoffmann

Jaques Offenbach



barcarola

1 f. [LC] [MU] Cançó popular dels barquers italians.

2 f. [LC] [MU] Peça de música imitant aquesta cançó, de moviment moderat, amb ritme sempre ternari de 6/8 o 12/8.

3 f. [FLL] Composició poètica inspirada en la barcarola musical.

EXPERIMENTEM EL PODER DE LA MÚSICA EN AQUESTS MOMENTS QUE L'OÏDA ENS IMMERGEIX EN LES SENSUALS ONES MELÒDIQUES QUE ENS VAN GRONXANT O QUAN ENS ARROSSEGUEN ELS RITMES EMBRIAGADORS I TREPIDANTS D'UNA DANSA DE TEMPS FRENÈTIC.

text de la Barcarola de Les contes d'Hoffmann
autors: **Barbier i Michel Carré**

Belle nuit, ô nuit d'amour
Souris à nos ivresses
Nuit plus douce que le jour
Ô, belle nuit d'amour!

Le temps fuit et sans retour...
Emporte nos tendresses
Loin de cet heureux séjour.
Le temps fuit sans retour.

Zéphyr embrasés,
Versez-nous vos caresses,
Zéphyr embrasés,
Donnez-nous vos baisers!
Vos baisers! Vos baisers! Ah!

Belle nuit, ô, nuit d'amour
Souris à nos ivresses
Nuit plus douce que le jour,
Ô, belle nuit d'amour!
Ah! souris à nos ivresses!
Nuit d'amour, ô, nuit d'amour!

Bella nit, o nit d'amor!
Somriu a les nostres bogeries,
Nit més dolça que el dia,
Oh, bella nit d'amor!

El temps passa sense tornar...
Enduent-se els nostres sentiments
Lluny d'aquest lloc feliç.
El temps passa sense tornar-hi.

Zèfirs ardents,
Doneu-nos les vostres carícies,
Zèfirs ardents,
Dóna'ns els vostres petons!
Dóna'ns els vostres petons! Ah!

Bella nit, oh, nit d'amor!
Somriu a les nostres bogeries,
Nit més dolça que el dia,
Oh, bella nit d'amor!
Somriu a les nostres bogeries,
Nit d'amor, oh, nit d'amor!

L'educació de l'oïda és potser molt més important del que ens podem imaginar no tan sols per al desenvolupament de cada individu sinó per al funcionament de la societat i per tant també els governs. El talent i la comprensió musical així com també la intel·ligència auditiva Sunari és que estan molt allunyades de la resta de la vida humana relegades o bé una funció d'entreteniment o bé als reialmes esotèrics d'un art elitista. La capacitat per sentir diverses veus en una sola comprenent les afirmacions de cadascuna d'elles, la capacitat per escoltar un tema que ja ha fet la seva entrada després d'un llarg procés de transformació i quan van tornar aparèixer de sobte surt una llum del tot diferent la veritat auditiva per reconèixer les variacions geomètriques del tema d'una fuga són totes buides que realcen la comprensió potser l'efecte acumulatiu d'aquestes habilitats podria formar éssers humans més aptes per escoltar i comprendre diversos punts de vista més capaços de jutjar el Seu propi lloc a la societat i a la història amb més qualitat per percebre els punts en comú entre les persones i no pas les diferències.

cancan

de l'obertura d'Orphée aux enfers

Jaques Offenbach





cancan

m. [LC] [JE] Ball francès molt mogut que associa gestos i enlairament de cames.

Clara Mas
Judit Vigara
Roc Tarrés

Offenbach i cancan

Jacques Offenbach compongué *Orphée aux Enfers* cap al 1855. Duia l'etiqueta d'*opéra bouffon*, que va ser el terme que el compositor va donar a totes les seves obres d'entre 1855 i 1858. En realitat, però, eren operetes. I què és una opereta?

Durant el segle XIX, un nou gènere musical va néixer i desenvolupar-se des de París fins a Viena. Una barreja de l'Òpera Buffa mesclada amb el vodevil francès i la *commedia*

dell'arte italiana: l'opereta. Es caracteritzava per ser més "lleugera" que una òpera en uns quants sentits: de menys durada, menys músics a l'orquestra i un argument satíric i moltes vegades romàntic.

Segurament el tema més conegut de l'obra és el Galop infernal, que s'associa al cancan de la *belle époque*. De fet, molts arranjadors canvien el nom de la peça original per "Cancan francès" o *French Cancan*, cosa

impossible ja que el terme, provinent dels anglòfons, no existia quan Offenbach componia, i, d'aquesta manera, l'opereta que explica un mite grec passa a tenir una funció lligada als cabarets i la *burlesque* (cosa que no era la intenció inicial de Jacques O.). De totes maneres, el cancan cristal·litza la imatge d'una societat parisenca frívola i canalla, propera a la descrita de manera caricaturitzada a *La Vie parisienne* d'Offenbach.

Sempre que algú fa música, ja sigui música de cambra o orquestra, és molt important que faci dues coses simultàniament. La primera cosa és expressar-se - si no ho així, la seva contribució a l'experiència musical serà nul·la - i la segona és escoltar els altres músics, una faceta obligada per a qualsevol que vulgui fer música. [...] En tot cas, és impossible tocar de manera intel·ligent en una orquestra si només són capaços de concentrar-nos en una d'aquestes dues coses. No n'hi ha prou de tocar molt bé la nostra part; si no sabem escoltar, podem arribar a tocar tant fort que ens mengem les altres parts, o tan suau que no ens pugui sentir ningú. L'art de fer música és l'art de saber tocar i escoltar simultàniament, de manera que un vessant intensifica l'altre. Això és vàlid tant de manera individual com col·lectiva: quan escoltem, reforcem la nostra interpretació, una veu reforça a una l'altra.

Daniel Barenboim



músics

violí

Abril Sánchez*
Adèle Leyraud
Anna Pasques
Anna Riera
Blanca Costa
Biel Gil
Hermes Garcia
Isabel Travé
Joan Gómez
Judit Vigara
Mar Balcells
Ona Sebastià
Vadim Hurtado

viola

Estel Farrés
Martí Esquiús

violocel

Aina Civil
Aloma Sellart
Biel Balcells
Blanca González
Pau Casassas
Pau Farré

contrabaix

Anna Guitart
Núria Carreras
Roger Armengol

flauta travessera

Clara Mas
Ivette Vilaseca
Maria Macià
Martina Garzolio

oboè

Joan Ribera
Júlia Giró

clarinet

Ariadna Palacios
Raquel Carrera
Roc Tarrés

saxòfon

Bernat Carrera
Jan Vinyals

trompa

Agustí Costa
Climent Canal

trompeta

Joan Puertas
Martí Salvador
Pau Roca

trombó

Arnau Comellas
Eloi Rafart

tuba

Genís Rafart

percussió

Joan Gómez
Eloi Badia
Martí Cerón

piano

Arianne Borau

* *violí concertino*





orquestra simfònica

del **conservatori de música dels Pirineus**

i de les **EMM de Berga, Puigcerdà i la Seu d'Urgell**

Oleguer Aymamí director musical

Marc Salvador Pons coordinador



Fotografies

Maria Jurado

Textos

Anna Pasques / Biel Balcells / Clara Mas / Climent Canal / Ivette Vilaseca / Joan Ribera / Judit Vigara / Marc Piano / Pau Casassas / Pau Roca / Roc Tarrés.

Textos i disseny

Josep Comellas

BARENBOIM, Daniel, *El so de la vida. El poder de la música*.
Barcelona, Edicions 62, 2008.



col·labora:



www.conservatoripirineus.cat

@cmpirineus