

Temporada 21/22 Denboraldia

Orquesta Sinfónica de Navarra Nafarroako Orkestra Sinfonikoa

Martxoak 24 Marzo 19:30

La edad de la inocencia Xalotasunaren adina



ISABEL VILLANUEVA
Viola/Biola



JOSEPH SWENSEN
Director/Zuzendaria

 **FUNDACIÓN
BALUARTE
FUNDAZIOA**



 **ORQUESTA
SINFÓNICA
DE NAVARRA**

**NAFARROAKO
ORKESTRA
SINFONIKOA**



Abono **8** Abonua

24 marzo
Auditorio Baluarte,
Pamplona

Martxoak 24
Baluarte Auditorioa,
Iruña

19.30 horas/ean





La edad de la inocencia

Xalotasunaren adina

Primera parte / Lehen zatia

Pavana para una infanta difunta

Maurice Ravel
(1875 – 1937)

Ma Mère L'Oye, suite

Maurice Ravel

1. PAVANE DE LA BELLE AU BOIS DORMANT
2. PETIT POUCKET
3. LAIDERONNETTE, IMPÉRATRICE DES PAGODES
4. LES ENTRETIENS DE LA BELLE ET DE LA BÊTE
5. LE JARDIN FÉRIQUE

Segunda parte / Bigarren zatia

Harold en Italia, op.16

Hector Berlioz
(1803 – 1869)

- I. HAROLD AUX MONTAGNES
- II. MARCHE DE PÉLERINS
- III. SÉRÉNADE D'UN MONTAGNARD DES ABRUZZES À SA MAÎTRESSE
- IV. ORGIE DE BRIGANDS

ISABEL VILLANUEVA, Viola/Biola

JOSEPH SWENSEN, Director/Zuzendaria

🕒 Primera parte: **25 min** | Pausa | Segunda parte: **45 min**
Lehen zatia: **25 min** | Pausaldia | Bigarren zatia: **45 min**

Notas al programa



En julio de 1830, la Revolución de las Tres Gloriosas abrió las puertas a una sociedad más libre que se encaminaba paso a paso hacia la Democracia. París fue la ciudad que comenzó una cadena de revoluciones que adentraron a la sociedad europea en la Edad Contemporánea. Los artistas no fueron ajenos a este sentimiento revolucionario genialmente plasmado por Eugène Delacroix, quien vio a la Libertad personificada en una bellísima mujer que, imparable, conducía al pueblo, con la burguesía unida a las clases más humildes, hacia su noble causa. Algunos de los artistas más importantes de aquel Romanticismo inspirador persiguieron aquellas ideas revolucionarias a su manera: Balzac, Hugo, Delacroix, Dumas, y un joven y audaz compositor, **Hector Berlioz** (1803-1869), superviviente de dificultades económicas y atormentado por el amor y la ilusión de la felicidad.

Pocos meses después de la Revolución, Berlioz presentó su gran obra deseada e imaginada durante años, su *Sinfonía Fantástica* y ganó el Premio de Roma. Entraba a formar parte de la cima del arte romántico francés y abría las puertas a la revolución musical que compositores como F. Liszt, gran amigo suyo y admirador de su obra, Paganini o Chopin llevarían a cabo en las décadas siguientes. Después de su estancia en Roma y recién casado con su adorada Harriet Smithson, la mitificada Ofelia que inspiró la *idée fixe* de su *Fantástica*, Berlioz abordó la composición de una obra que Nicolò Paganini quería interpretar en su recientemente

adquirida viola Stradivarius. Berlioz y Harriet se habían instalado en una casa de campo de Montmartre en la que organizaban reuniones artísticas a las que acudían asiduamente Chopin, Liszt, Dumas y otros artistas a que Berlioz describía como “la elite de la joven literatura contrarrevolucionaria, que se sacudió del yugo de Hugo...” y en las que se discutía de cualquier tema de los que “constituye la vida en presencia de la maravillosa naturaleza... arte, poesía, pensamiento, música, drama...”. Fue en esta casa donde Berlioz terminó la partitura de “Harold en Italia”, en junio de 1834.

El estreno de *Harold en Italia*, que tuvo lugar el 23 de noviembre de ese año en el Conservatorio de París, fue un éxito, pero las siguientes ejecuciones perdieron fuerza y no ayudaron a Berlioz a solucionar su preocupante situación económica. Tampoco ayudó el rechazo de Paganini al escuchar la parte de viola del primer movimiento; el violinista consideró que la parte de viola no era lo suficientemente difícil como para demostrar su talento virtuoso y que compartía demasiado protagonismo con la orquesta. Efectivamente, *Harold en Italia* es una sinfonía y no un concierto, y esto no gustó a Paganini; en la obra, la viola no actúa como solista a la manera tradicional, dialogando con la orquesta, sino como un instrumento que forma parte de la orquesta. Además, da voz al personaje principal, Harold, un aventurero melancólico y apasionado que Lord Byron había retratado unos años antes en su poema narrativo titulado *Las peregrinaciones de Childe Harold*. Berlioz cuenta en sus *Memorias* cómo había dis-



frutado de la lectura del poema de Byron durante sus paseos por los alrededores de la Villa Medici y cómo se sentía plenamente identificado con aquel personaje soñador y desilusionado, ávido de aventuras.

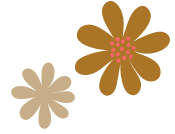
La esencia de *Harold en Italia* es lo que Liszt explicó como la unión de la música instrumental con la literatura, que abrió camino a numerosos poemas sinfónicos o dramas orquestales que triunfarían a lo largo del siglo XIX en los escenarios europeos. Como escribió Wolfgang Dömling en su biografía sobre Liszt, "las sinfonías de Berlioz son dramas imaginarios que se desarrollan en la fantasía del oyente, avivada por la música; no se limitan, pues, a ser meros "reflejos" de un texto concreto". La música de Berlioz va más allá de lo meramente descriptivo; nos sumerge en la profundidad de las emociones vividas por el héroe, que también es el propio Hector en su vida de búsquedas y de viajes, en su desbordante imaginación.

La sinfonía comienza con un *Adagio* a modo de introducción, sombrío, casi medieval, y un *Allegro* optimista, clásico en su forma de sonata, repleto de contrastes y sonoridades brillantes, de colores orquestales y dinámicas expresivas. El título que lleva el movimiento, *Harold en las montañas*, retrata las vidas sencillas de los campesinos italianos que Harold ve desde su estado de melancolía constante. Henry Barraud descubre en este movimiento "un impulso juvenil, una expansión natural que tiene su fuente en el propio corazón del músico más que en el cuadro objetivo de una realidad exterior". El segundo

movimiento lleva como título *Marcha de peregrinos cantando la plegaria del atardecer* y es un *Allegretto* que se inspira en una procesión que se acerca a Harold y posteriormente se pierde en el horizonte. Sus dos temas se funden en el movimiento con el asombroso efecto que Tranchefort describe como de "campanas lejanas" y que realizan dos trompas y un arpa, con el contrapunto de oboe y flauta, entonando la nota do y si respectivamente.

El tercer movimiento se titula *Serenata de un montañés de los Abruzos a su amada*, un *Allegro assai* que evoca las excursiones que Berlioz realizó a los Abruzos durante 1833. De carácter pastoril son las intervenciones de las flautas piccolo, medidas por las cuerdas, que evocan el tradicional y sencillo sonido de los *pifferari*, antiguos caramillos propios del folclore del sur de Italia. La serenata es entonada, con su bella melodía por los cornos ingleses sobre el acompañamiento de los clarinetes; el tema pasa a las trompas, a la cuerda y a la viola, toda la orquesta se sumerge en su equilibrada belleza. La sinfonía termina con el movimiento titulado *Orgía de bandidos*, de gran virtuosismo orquestal; para Barraud, "toda la música del siglo XIX y del XX es deudora de estas páginas...", que algunos calificaron de vulgares. Harold, con su melancólica viola, huye de esta orgía orquestal, excesivamente vital, sin duda, llena de originalidad.

La atractiva sensibilidad romántica de Berlioz, especialmente perceptible en *Harold en Italia*, no fue bien recibida por todos; Debussy, en su vehemente reac-



ción a la música de Wagner, describió a Berlioz como "el músico preferido de los que no sabían mucho de música". Cuando Debussy escribió esta injusta reflexión, Francia vivía ya en otra época, asomada a una vida moderna. Varias revoluciones sociales habían pasado y la búsqueda de nuevos caminos compositivos y expresivos, el impresionismo pictórico y musical, el simbolismo literario, daban paso a nuevas maneras de entender la belleza y la expresión artística. Con todo, el talento indiscutible de Berlioz como gran orquestador fue transmitido a través de Rimsky Korsakov y de Richard Strauss, y resucitó de manera absolutamente brillante en el talento de otro gran compositor francés, **Maurice Ravel** (1875-1937).

La modernidad en la manera de orquestar de Ravel se percibe en su luminosidad, en el maravilloso equilibrio clásico como conduce las diferentes fuerzas sonoras, según describe M. Parouty "sin sobrecarga, diversificando los colores y haciendo sobresalir la individualidad de cada uno" de los instrumentos. Si unimos esta extraordinaria maestría como orquestador a su refinamiento en el lenguaje, en la expresión de un mundo inspirado y cuidado en su presentación, sencillo y sensual al mismo tiempo, nos encontramos ante uno de los creadores más exquisitos y originales de la historia de la música.

Una de sus obras más refinadas es sin duda alguna su **Pavana para una infanta difunta**, que compuso en 1899 para la Princesa de Polignac y que su gran amigo Ricardo Viñes estrenó al piano en la Sociedad Nacional, el 5 de abril de 1902. Ambos formaban parte de un selecto grupo de artistas que Ravel llamó "Les Apaches" [malean-

tes], al que años después entraría Manuel de Falla, y cuyo himno era el primer tema de la Segunda sinfonía de Borodin. El año de la composición de la célebre *Pavana* el grupo defendió a Debussy de las feroces críticas que recibió tras la presentación de su *Pelléas et Melisande*. La *Pavana* obtuvo tanto éxito que Ravel accedió en 1910 a orquestar la partitura. Incluyó dos trompas naturales en sol que aportan esa sonoridad arcaica tan bella.

La extraordinaria elegancia de esta breve pieza transmite, según lo explicó el propio Ravel, la inspiradora imagen de una infanta española, como la infanta Margarita que retrató Velázquez, bailando una pavana, aunque en otra ocasión el compositor dijo que simplemente le gustaba como sonaban las palabras del título, "... C'est tout!". Es, pues, un verdadero poema sonoro que recoge ciertas influencias de Chabrier y, sin duda, de su maestro en el conservatorio Gabriel Fauré.

El mundo infantil siempre fue una inspiración en la obra de Ravel, con sus cuentos y sus juguetes. La misteriosa y sencilla inocencia de los niños le causaba gran atracción, también en su lado oscuro, de miedos y desobediencias, como plasmó tan bellamente en su ópera *L'enfant et les sortilèges*, porque Ravel sabía que ser niño no resulta sencillo pese a lo que nos pueda parecer a los adultos. Para los hijos de sus amigos Godebski, aristócratas polacos que compartían tertulias con otros artistas e intelectuales parisinos, compuso una de sus obras más mágicas, **Ma mère l'Oye** [Mi madre la Oca]. La partitura original estaba pensada para que los dos niños, Mimie y Jean la pudieran tocar al piano, a cuatro manos. A ambos les resultó más difícil de



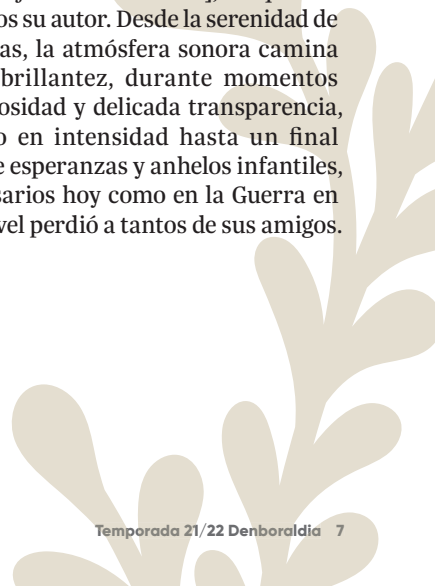
lo esperado y se estrenó en 1908 con otros dos niños, Geneviève Durony y Jeanne Leleu, de seis y siete años de edad. Como en el caso de la *Pavana*, Ravel orquestó la suite y la convirtió en un ballet que se estrenó en enero de 1912 en París.

El título de la obra hace referencia al que utilizó Charles Perrault en su publicación de cuentos de 1697 que aparecieron con el subtítulo *Histoires ou contes du temps passé, avec des moralités* [Historias y cuentos del pasado, con moralejas]. En los cuentos de Perrault se inspiraron varios movimientos de la suite, el primero, *Pavane de la Belle au bois dormant* [Pavana de la Bella durmiente del bosque], y el segundo, *Petit Poucet* [Pulgarcito]. Son piezas misteriosas de ricos colores orquestales, con diálogos sutiles iniciados por las flautas y seguidos por las secciones de viento y cuerda; en *Pulgarcito* encontramos ecos de la *Pavana para una infanta difunta* en la entonación del corno inglés, mientras la orquesta dibuja los pasitos de los pobres hijos del leñador adentrándose en el bosque, bajo la atenta mirada de los pajarillos que cantan en las delicadas voces de las flautas mientras bajan a comerse las migas de pan.

El tercer movimiento está inspirado en un cuento de la principal rival de Perrault en la Francia de principios del siglo XVIII, la condesa Marie d'Aulnoy, mujer interesante y autora de varios libros sobre España, donde pasó algunos años desterrada. *Laideronette*, *Impératrice des Pagodes* [“Feúcha, emperatriz de las Pagodas”] cuenta la historia de una princesa a la que un hada malvada condena a la fealdad; una serpiente verde la lleva a través del mar hasta la isla de los *Pagodins*, unas diminutas criaturas con cuerpos de cristal, porce-

lana y piedras preciosas. Ravel se inspira en el momento en que la princesa se daba un baño mientras los *Pagodins* cantaban y tocaban instrumentos (violines de cáscara de almendra y tiorbas de cáscara de nuez). Cuando salió del baño, la fea princesa se había convertido en la más bella y se casó con la serpiente verde que en realidad era un príncipe. La música de Ravel sugiere ese exótico y sensual mundo oriental, con su aroma de escalas pentatónicas y armonías exquisitas.

La suite continúa con la alusión a *La Bella y la Bestia* que Jeanne Marie Leprince de Beaumont recogió en su libro de cuentos de 1756. La pieza de Ravel recoge las conversaciones entre la Bella y la Bestia, *Les entretiens de la Belle et de la Bête*, a través de un vals lento, dulce y delicado en las palabras de la Bella y algo grotesco y misterioso en las que pronuncia la Bestia antes de que se convierta en el príncipe en las voces del violín y del violonchelo. La última pieza de la suite se inspira en el cuento *Le jardin féérique* [El jardín de las hadas], del que desconocemos su autor. Desde la serenidad de las cuerdas, la atmósfera sonora camina hacia la brillantez, durante momentos de luminosidad y delicada transparencia, creciendo en intensidad hasta un final repleto de esperanzas y anhelos infantiles, tan necesarios hoy como en la Guerra en la que Ravel perdió a tantos de sus amigos.




Programari buruzko oharrak

1830eko uztaillean, Hiru Egun Loriatsuen Iraultzak gizarte libregoa iri zizkion ateak, urratsez urrats Demokraziarantz jotzeko. Parisen hasitako iraultza-kate horrek Aro Garaikidean barneratu zuen Europako gizartea. Artistak ez ziren Eugène Delacroixek ederki irudikatutako sentimendu iraultzaile hartatik kanpo gelditu. Pintoreak emakume eder-eder baten irudia eman zion Askatasunari, eta emakumeak herria gidatu zuen bere kausa noblerantz, burgesia gizarte-klase apalenekin batuta. Erromantizismo inspiratzaile hartako artistarik garrantzitsuenetako batzuek beren modura egin zuten bat ideia iraultzaile haiekin. Haien artean daude Balzac, Hugo, Delacroix, Dumas, eta konpositore gazte eta ausart bat, **Hector Berlioz** (1803-1869), diru ataka estuetatik bizirik ateratakoa, eta maitasunak eta zorionaren ilusioak oinazetua.

Iraultza gertatu eta hilabete gutxira, urte-tan desiratu eta imajinatutako lan handia aurkeztu zuen Berliozek, hots, *Sinfonia Fantastikoa*, eta Erromako Saria irabazi zuen. Hura, beraz, Frantziako arte erromantikoaren gailurrera iritsi eta beste konpositore batzuek hurrengo hamarkadetan eragindako iraultza musikolari ireki zizkion ateak: haien artean zeuden F. Liszt (Berliozen adiskide mina eta haren lanaren mireslea), Paganini eta Chopin. Erromako egonaldiaren ondotik eta bere bihotzeko Harriet Smithsonekin ezkondu berritan (hau da, bere Fantastikoaren *idé*

fixe hura inspiratu zuen Ofelia mitifikatu hura), Berliozek beste lan bat konposatzeari ekin zion, Nicolò Paganinik erosi berria zuen Stradivarius biolarekin jo nahi zuena. Berlioz eta Harriet Montmartreko landa-etxe batean kokatu ziren, eta han antolatzen zituzten bilera artistikoetara maiz joaten ziren Chopin, Liszt, Dumas eta beste artista batzuk. Berliozen esanetan, artista haiek "literatura gazte kontrairaultzailearen elitea ziren, Hugoren uztarpetik ateratakoak...". Han, gainera, "bizitzako edozein gaiz eztabaidatzen zen, natura zoragarriaren aurrean... arteaz, poesiaz, pentsamenduaz, musikaz, dramaz...". Etxe horretantxe bukatu zuen Berliozek *Harold Italian* partitura, 1834ko ekainean.

Harold Italian urte hartako azaroaren 23an estreinatu zen Parisko Kontserbatorioan. Arrakastatsua izan zen. Hurrengo emandiek, ordea, indarra galdu zuten eta ez zioten Berlioz lagundu bere diru ataka esturik ateratzen. Paganiniren kontrako jarrera ere ez zion lagundu; izan ere, lehen mugimenduko biolaren zatia entzutean, biolinistak esan zuen hura ez zela behar bezain zaila bere talentu birtuosoaren erakusteko eta protagonismo handiegia partekatzen zuela orkestrarekin. Izan ere, *Harold Italian* sinfonia bat da; ez, ordea, kontzertua, eta hori ez zitzaion Paganiniri gustatu. Kontua da lan horretan biolak ez duela bakarlarri gisa jokatzeko molde tradizionalen bezala, hau da, orkestrarekin solasean, baizik eta orkestran sarturik dagoen instrumentu hutsa dela. Gainera, Harold per-



tsonaia nagusiari ematen dio ahotsa, hots, abenturazale malenkoniatsu eta sutsuari, Lord Byronek urte batzuk lehenago *Childe Harolden erromesaldiak* izenburuko bere poema narratiboan erretratatuakoa. Berliozek bere *Memorietan* kontatzen du nola gozatu zuen Byronen poema irakurtzen Villa Mediciren inguruetan paseoan zebilela, eta nola zegoen guztiz bat eginik abentura-gosez zebilen pertsonaia ameslari eta ilusioa galdutako harekin.

Harold Italian lanaren funtsaz honela mintzatu zen Liszt: musika instrumentalaren eta literaturaren arteko batasuna da, Europako agertokietan XIX. mendean zehar garaile aterako ziren poema sinfoniko edo orkestra-drama askori bidea urratutakoa. Wolfgang Dömlingek Liszti buruzko biografian idatzi zuen bezala: "Berliozen sinfoniak entzulearen fantasian garatzen diren alegiazko dramak dira, musikak piztutako fantasian, alegia; beraz, ez dira mugatzen testu zehatz baten "isla" hutsak izatera". Berliozen musika deskribapen hutsaz haratago doa; heroiak bizi izandako emozioen sakontasunean murgiltzen gaitu, eta heroia Hector bera da, bere bizitzan beti bila eta bila aritua, bidaiatzeko bidaiaria, bere irudimen izugarria lagun hartuta.

Sinfonia *Adagio* batekin hasten da, sarrera gisa, iluna, ia erdi arokoa, bai eta *Allegro* baikor batekin ere, klasikoa bere sonata-forman, kontrastez eta sonoritate distiratsuz betea, orkestra-kolorez eta dinamika

adierazkorrez mukurua. Mugimenduaren izenburua *Harold mendietan* da eta, malenkoniako egoera etengabeak jota, Haroldek ikusten dituen nekazari italiarren bizimodu apalak erretratatuak ditu. Henry Barraudek hauxe esana du mugimenduaz: "badago gazte bultzada bat, halako hedapen natural bat, musikariaren bihotzetik beretik heldu dena; ez, ordea, kanpoaldeko errealitate baten margolan objektibo batetik". Bigarren mugimenduaren izenburua hauxe da: *Erromesen martxa ilunabarreko otoitza abesten eta Allegretto* bat da. Haroldengana hurbildu eta, gero, zeruertzean galtzen den prozesio bat du iturri. Bere bi gaiak efektu harrigarri batekin batzen dira mugimenduan. Trancheforten hitzetan, "urrutiko ezkilak" direla dirudi; bi tronpek eta harpa batek jotzen dute, oboearen eta txirularen kontrapuntuarekin, do eta si nota intonatuz, hurrenez hurren.

Hirugarren mugimenduaren izenburua *Abruzzoko menditar baten serenata bere maiteari* da, hots, *Allegro assai* bat, Berliozek Abruzzoko inguru menditsura 1833an egindako txangoen oroigarri. *Piccolo* txirularen joaldiek artzaintza-izaera dute, betiere hariak kulunkatuak, eta *pifferari* deritzen Italia hegoaldeko xaramela zaharren soinu tradizional eta soila ekartzen dute gogora. Serenataren melodia ederra da, eta adar ingelesek jotzen dute, klarineteek lagundurik; gaia tronpetara, harira eta biolara pasatzen da, orkestra guztia edertasun orekatuan murgiltzen

da. Sinfonia *Bidelapurren orgia* izenburuko mugimenduarekin bukatzen da, orkestra-birtuosismo handikoa. Barrauden iritiz, "XIX. eta XX. mendeetako musika guztia pasarte horien zorduna da...". Batzuen ustez, pasarte arruntak dira. Haroldek, biola malenkoniatsua eskuetan duela, ihes egiten du orkestra-orgia horretatik, biziegia baita, zalantzarik gabe, eta originaltasunez betea.

Guztiek ez zuten ongi hartu Berliozen sentiberatasun erromantiko erakargarri hura (berezi *Harold Italian* lanean sumatzen dena). Horrela, Debussyk, Wagnerren musikarekiko erreakzio sutsuan, Berlioz konpositoreaz esan zuen "musikaz asko ez zekitenen musikari gogokoena" zela. Debussyk gogoeta bidegabe hori idatzi zuenean, Frantzia jadanik beste aro batean bizi zen, bizitza moderno bati begira. Hainbat iraultza sozial gertatuak ziren, bide berriak bilatu ziren konposizioan eta adierazpenean, inpresionismoa agertua zen pinturan eta musikan, sinbolismoa literaturan; ondorioz, edertasuna eta adierazpen artistikoa ulertzeko modu berriak zabaldu ziren. Berliozek orkestratzaile handi gisa zuen talentu handi hura, hala ere, Rimski Korsakoven eta Richard Straussen bidez transmititu zen eta bikain baino bikainago berpiztu zen beste konpositore frantses baten talentuaren bitartez: **Maurice Ravel** (1875-1937).

Ravelen orkestratzeko moduari moderotasuna dario, eta hori haren argitasunean nabari da, bai eta soinu-indarrak gidatzeko darabilen oreka klasiko miresgarrian ere. M. Parouty-ren arabera, hori "gainkargarik gabe egiten du, koloreak dibertsifikatuz eta instrumentu bakoitzaren indibidualtasuna nabarmenaraziz". Orkestratzaile gisa zuen maisutasun apartaz gain, finezia ederki zerabilen bai hizkuntzan, bai mundu inspiratu eta zaindu baten adierazpenean (apala eta sentzuala aldi berean); ondorioz, musika-

ren historiako sortzailerik bikainenena eta originaletako bat da.

Haren lan finenetako bat, zalantzarik gabe, ***Pavana para una infanta difunta*** lana da, Polignaceko printzesarentzat 1899an konposatua, bere adiskide min Ricardo Viñesek pianoarekin Sozietate Nazionalen estreinatua, 1902ko apirilaren 5ean. Biak ere artista talde hauta bateko kide ziren, Ravelek "*Les Apaches*" [gaizkileak] deituak. Handik urte batzuetara, Manuel de Falla ere kide zuen. Taldeak ereserki bat zuen, Borodinen Bigarren sinfoniako lehen gaia, hain zuzen. Pavana ospetsua konposatu zen urtean, taldea Debussyren alde atera zen *Pelléas et Melisande* lana aurkeztu ondoren jasotako kritika latzei aurre egiteko. Pavana arrakasta handia izan zuenez, Ravelek partitura orkestratzea onartu zuen, 1910ean. Bi tronpa natural sartu zituen sol-en, sonoritate arkaiko hain eder hori sortzen baitute.

Ravelek berak azaldu zuenez, pieza labur horren dotorezia apartak infanta espainiar baten irudi inspiratzailea transmititzen du pavana bat dantzatzen ari dela, Velázquezek erretratututako infanta Margaritaren antzera. Hala ere, beste behin, konpositoreak adierazi zuen besterik gabe gustatu egiten zitzaiola zer soinu zuten izenburuko hitzek, "... C'est tout!". Hortaz, egiazko soinu-poema bat da, Chabrier-en nola-halako eraginak jasotakoa eta, zalantzarik gabe, kontserbatorioan izan zuen Gabriel Fauré maisuaren eraginak ere bai.

Haurren mundua, ipuinak eta jostailuak beti izan zitzaizkion inspirazio-iturri Raveli lanak konposatzeko. Izugarri erakartzen zuen haurren xalotasun misteriotsu eta soilak, baita horren alde ilunak ere, hau da, beldurrek eta desobedientziek, *L'enfant et les sortilèges* obran edertasun handiz irudikatu zuen bezala; zeren Ravelek baitzekien ez zela erraza haurra izatea, helduoi besterik irraditu arren. Horrela, bere lanik liluragarrienetako

bat Godebski bere adiskideen seme-ala-
bentzat ondu zuen: **Ma mère l'Oye** [Nire
ama Antzara]. Adiskide haiek aristokrata
poloniarrek ziren eta tertulietan aritzen
ziren Parisko beste artista eta intelektual
batzuekin. Jatorrizko partitura pentsatua
zegoen bi haurrek, hau da, Mimiek eta
Jeanek, pianoarekin lau eskuz jo zezaten.
Biei uste baino zailagoa egin zitzairen eta
1908an estreinatu zen beste bi haurrekin
batera: Geneviève Durony eta Jeanne
Leleu, sei eta zapi urtekoak. Pavana lanean
bezala, Ravelek suitea orkestratu eta ballet
bihurtu zuen. Parisen eman zen lehenda-
bizikoz, 1912ko urtarrilean.

Lanaren izenburuak erreferentzia egiten
dio Charles Perraultek bere 1697ko ipuin
argitalpenean erabilitakoari. Ipuinok az-
pitu-titulu honekin agertu ziren: *Histoires ou
contes du temps passé, avec des moralités*
[Iraganeko istorioak eta ipuinak, irakaspe-
nak eta guzti]. Suiteko mugimendu batzuk
Perraulten ipuin batzuetan inspiratu
ziren; lehena, *Pavane de la Belle au bois
dormant* [Basoko loti ederraren Pavana],
eta bigarrena, *Petit Poucet* [Erpurutxo].
Orkestra-kolore aberatsez beteriko pieza
misterioitsuak dira eta elkarrizketa sotilak
dituzte, txirulek hasitakoak, eta haize eta
hari atalek jarraitutakoak. *Erpurutxon
Infanta alargun baterako pavanaren*
oihartzunak ageri dira adar ingelesaren
intonazioan; orkestrak, berriz, egurketa-
riaren seme-alaba behartsuen pausotxoak
marrazten ditu, basoan sartzen ari direla;
erne dituzte begira txirulen ahots goxoen
bidez abesten duten txoritxoak, ogi-apu-
rrak jatera jaisten diren bitartean.

Hirugarren mugimenduak inspirazio-
iturri du XVIII. mendearen hasierako
Frantzia Perraultek izaniko aurkari
nagusiaren ipuin bat, Marie d'Aulnoy
kondesak ondua, emakume interesgarria
eta Espainiari buruzko hainbat libururen
egilea, han eman baitzituen zenbait urte
desterraturik. *Laideronette, Impératrice*

des Pagodes ["Itsusia, Pagodetako enpera-
triza"] ipuinak printzesa baten istorioa
kontatzen du, maitagarri gaizto batek
itsutasunera kondenatua. Suge berde ba-
tek itsasoan barna eramanen du printzesa
Pagodins uharteraino. Kristalez, portze-
lanaz eta harribitxiz osaturiko gorputza
duten izaki ñimiñoak dira. Ravel, zehazki,
printzesa bainatzen ari zen unean inspi-
ratzen da, *Pagodin* delakoek abestu eta
instrumentuak jotzen zituzten bitartean
(biolinak, almendra-oskolez eginak, eta,
tiorbak, berriz, intxaur-oskolez). Bainutik
atera zenean, printzesa itsusi hura eder-
-ederra bilakatu eta suge berdearekin
ezkondu zen. Suge hura, egiazki, printze
bat baitzen. Ravelen musikak ekialdeko
mundu exotiko eta sensual hura ekartzen
digu gogora, eskala pentatonikoen eta
harmonia finen urrina dariola.

Suiteak, ondoren, *Ederra eta Piztiaren ai-
pamena* dakar, Jeanne Marie Leprince de
Beaumontek 1756ko bere ipuin-liburuan
jasotakoa. Ravelen piezan Ederraren eta
Piztiaren arteko elkarrizketa dago jaso
(*Les entretiens de la Belle et de la Bête*) bals
geldo, gozo eta fin baten bidez, Ederrak
esaten duenez; zerbait grotesko eta mis-
terioitsuak, berriz, Piztiak esandakoaren
arabera, betiere biolinaren eta biolontxe-
loaren ahotsen bidez printze bihurtu bai-
no lehen. Suitearen azken piezak *Le jardin
féérique* [Maitagarrien lorategia] ipuina du
inspirazio-iturri. Ez dakigu nork idatzi
zuen. Harien baretasunetik abiatutik,
soinu-giroa distirarantz egiten du au-
rrera; tarteka, argitasunean eta, tarteka,
gardentasun finean bildua. Intentsitatea
gorantz doa haur itxaropenez nahiz irri-
kez betetiko amaierara iritsi arte, horiek
oro hain beharrezkoak baitira gaur egun,
Ravelek hainbeste lagun galdu zituen
Gerran hartan bezala.

Joseph Swensen

.....
Director/Zuzendaria





Joseph Swensen es Director Artístico de la NFM Leopoldinum Orchestra Wroclaw, Director Emérito de la Chamber Orchestra e Invitado Principal de la Orquesta Ciudad de Granada. Anteriormente, fue Invitado Principal y Asesor Artístico de la Orchestre de Chambre de Paris, Director Principal de la Scottish Chamber Orchestra y Director Principal de la Malmö Opera. Demandado pedagogo, Joseph Swensen imparte dirección, violín y música de cámara en el Royal Conservatoire of Scotland in Glasgow.

Reconocido por su sólida relación con diferentes orquestas, Joseph es invitado a dirigir por todo el mundo. Además ha ido de gira por gran parte de los Estados Unidos, Reino Unido, Europa y el Lejano Oriente, participando en el Mostly Mozart Festival en Nueva York, en los festivales de Tanglewood y Ravinia, en la BBC Proms, “Festival de Radio France” y en “La Folle Journée” de Nantes y Tokyo.

Antes de iniciar su carrera como director, Joseph Swensen disfrutaba de su exitosa carrera como violinista solista, tocando con los mejores directores y orquestas del mundo mientras realizaba grabaciones exclusivas para BMG Classics. Como director, Joseph Swensen ha grabado para Sigmund y ha colaborado junto a Linn, grabando *Violin Concertos Collection* con la Scottish Chamber Orchestra; un set de 4 CDs con gran éxito a nivel internacional.

Estadounidense con descendencia noruega y japonesa, Joseph Swensen nació en Hoboken, New Jersey, y creció en Harlem, New York City.

Isabel Villanueva

Viola/Biola





La prestigiosa revista *The Strad* la califica como “una artista que arriesga” y *Pizzicato Magazine* la describe como “una artista sensible que sabe sumergirse en lo más profundo de la música”. Villanueva defiende la música con pasión dando a conocer su instrumento con voz propia, unido a sus carismáticas interpretaciones de gran expresividad y belleza sonora, conecta inmediatamente con el público.

Ha actuado con prestigiosas orquestas incluyendo la Orquesta Sinfónica RTVE, Sinfónica Nacional de Estonia, Sinfónica Estatal de Estambul, Moscow Soloists, Zagreb Soloists, Real Filharmonía de Galicia, Sinfónica de Castilla y León, Filarmónica de Jalisco, Sinfónica Nacional de Colombia, Joven Orquesta Nacional de Perú, Filarmónica de Líbano, entre otras, bajo la batuta de grandes maestros como Michel Plasson, Jacek Kaspszyk, Yaron Traub, Paul Daniel, Andres Mustonen, Christian Vásquez y Lior Shambadal.

Se ha presentado en salas y festivales incluyendo la Sala Grande de la Filarmónica de San Petersburgo, Wigmore Hall de Londres, Xinghai Concert Hall en Guangzhou, Bath Music Festival, Slovenia Philharmonic Hall, Gran Teatro Nacional de Lima, Estonia Concert Hall, Assembly Hall de Beirut, Rottweil Musikfestival, Auditorio Nacional de Música de Madrid, Palau de la Música Catalana, Sociedad Filarmónica de Bilbao o el Festival de Santander. En 2013 se convirtió en el primer intérprete de viola internacional en ofrecer recitales en Irán.

Los importantes reconocimientos recibidos avalan su fulgurante trayectoria y su desbordante energía y talento, Premio «El Ojo Crítico» de la Música Clásica de RNE 2015 y Premio Cultura de Música Clásica 2019 que otorga la Comunidad de Madrid, entre otros, Isabel Villanueva es una de las violistas más valoradas y completas de la actualidad.

Profesores de orquesta

Orkestrako irakasleak

VIOLINES PRIMEROS/ LEHEN BIOLINAK

Yorrick Troman
CONCERTINO
Anna Siwek AYUDA DE
CONCERTINO
Daniel Menéndez**
Malen Aranzábal
Edurne Ciriaco
Nathalie Gaillard
Catalina García-Mina
Inés de Madrazo
David Pérez
Enrico Ragazzo
Nikola Takov
Aratz Uriá
Liesbeth Baelus

VIOLINES SEGUNDOS/ BIGARREN BIOLINAK

Anna Radomska**
Maite Ciriaco**
Grazyna Romanczuk*
Fermín Ansó
David Cabezón
Lourdes González
Tibor Molnar
Angelo Vieni
Maddi Arana
Eduardo Canto
Fernando Pina

VIOLAS/BIOLAK

Carolina Uriz**
Fco. Javier Gómez*
Iustina Bumbu
Robert Pajewski
José Ramón Rodríguez
Irantzu Sarriguren
Malgorzata Tkaczyk
Victor Muñoz
Irene Busons
Iraide Sarria

VIOLONCHELOS/ BIOLONTXELOAK

David Johnstone**
Tomasz Przylecki*
Carlos Frutuoso
Aritz Gómez
Dorota Pukownik
Lara Vidal

CONTRABAJOS/ KONTRABAXUAK

Fco. Javier Fernández**
Piotr Piotrowski**
Gian Luca Mangiaroti
Daniel Morán
Claudia Triguero

FLAUTAS/TXIRULAK

Xavier Relats**
Ricardo González*

OBOES/OBOEAK

Juan Manuel Crespo**
Pilar Fontalba**
Javier Lecumberri

CLARINETES/ KLARINETEAK

Fco. Javier Inglés**
Elisa López**
Daniel González

FAGOTES/FAGOTAK

José Lozano**
Ferrán Tamarit**
Lorea Gurruchaga
Rubén Ferreira

TROMPAS/TRONPAK

Julián Cano**
Daniel Mazarrota**
Aritz García de Albéniz
Marc Moragues
Arturo Nogés**
José Cuñarro
Diego Rodríguez

TROMPETAS/TRONPETAK

Carlos Gomis**
Ibai Izquierdo
José Manuel Pérez
Bernabé García

TROMBONES/ TRONBOIAK

Santiago Blanco**
Mikel Arkauz*
Héctor Prieto

TUBA/TUBA

Nicolás Portas

TIMBALES/TINBALAK

Javier Odriozola**

PERCUSIÓN/PERKUSIOA

Javier Pelegrín
Daniel Munárriz
Aingeru Otxotorena

ARPA/HARPA

Alicia Griffiths

CELESTA/ZELESTA

Belén Sierra

** Solista/Bakarlarria
* Ayuda Solista/ Bakarlarri laguntzailea



Dónde estamos





Non gaude



LOCALIZACIÓN Y ACCESOS / KOKALEKUA ETA SARBIDEAK



Entrada Ciudadela / Zitudelako sarrera

-  OrquestaSinfonicaDeNavarra
-  @orquestanavarra
-  @orquestasinfonicadenavarra
-  youtube.com/OrquestaSinfonicadeNavarra
- www.orquestadenavarra.es
- info@orquestadenavarra.es

Baluartecuida Baluartek zaintzen zaitu

NORMAS COVID / COVID ARAUAK

COMPRA DE ENTRADAS / SARREREN SALMENTA

Al realizar la compra de las entradas, en taquilla o por internet, se le solicitará su identificación y la de sus acompañantes.

Una vez adquiridas las entradas tome nota de la fila y la butaca asignadas para comprobar la puerta de acceso a Baluarte.

Sarrerak leihatilan edo internet bidez erostean, identifikazioa eskatuko zaizu, bai eta zure lagunena ere.

Behin sarrerak erositakoan, gogoratu zer ilara eta besaulki egokitu zaizkizun, Baluartera sartzeko atea zein den jakiteko.

ACCESO A SALA PRINCIPAL / ARETO NAGUSIRAKO SARBIDEA

Para minimizar colas y esperas, el acceso se realiza por tres puntos diferentes, dependiendo de la fila y el número de la butaca:

Ilarak eta itxaronaldiak ahalik eta gehien gutxitze aldera, iru sarbide izanen dira barnera sartzeko, ilararen eta besaulki-zenbakiaren arabera.

FILAS Y PUERTAS DE
ACCESO / ILARAK ETA
SARBIDEETAKO ATEAK

PUERTA 1. ATEA

Filas 4-15 Impares
Plaza Baluarte

Ilarak: 4-15 Bakoitiak
Baluarteko plaza

PUERTA 2. ATEA

16-28 Pares-Impares
Plaza Baluarte

16-28 Bikoitiak-Bakoitiak
Baluarteko plaza

PUERTA 3. ATEA

Filas 4-15 Pares
Calle General Chinchilla

**Palcos / Filas 1-14
Pares-Impares**
Plaza Baluarte

Ilarak: 4-15. Bikoitiak.
Chinchilla Jeneralaren
kalea

**Palkoak / Ilarak: 1-14
Bikoitiak-Bakoitiak**
Baluarteko plaza

ACCESO A SALA DE CÁMARA / GANBERA ARETORAKO SARBIDEA

PUERTA 1. ATEA



MASCARILLA OBLIGATORIA / MUSUKOA NAHITAEZKOA

En el interior de Baluarte es obligatorio el uso de la mascarilla.

Siempre que sea posible respetar la distancia de seguridad de 1,5 m.

El aforo se adecuará a la normativa sanitaria vigente.

Hay diferentes puntos de suministro de gel hidroalcohólico distribuidos por todo el edificio.

Musukoa nahitaez erabili behar da Baluarte barnean.

Ahal den guztietan, 1,5 metroko segurtasun tartea gorde behar da.

Edukiera uanean uneko osasun araudira egokituko da.

Gel hidroalkoholikoa hainbat tokitan dago eskura, eraikin osoan.

PAUSA / PAUSALDIA

En el caso de que el espectáculo tenga pausa, dependiendo de su localidad, habrá establecidas unas zonas determinadas de aseo y restauración.

Ikuskizunak pausaldia badu, eremu jakin batzuk ezarrita egonen dira komunetarako eta sukaldaritzarako, zure sarreraren arabera, betiere.

ASCENSORES / IGOGAILUAK

El uso de los ascensores se reserva de manera preferente para personas con movilidad reducida o necesidades especiales.

El número de ocupantes por cabina es de 1 persona, salvo que sean miembros de la misma unidad familiar.

No dude en consultar al personal de sala ante cualquier duda que pueda tener.

Igogailua, lehentasunez, mugikortasun urrituko jendeak edo behar bereziak dituzten pertsonak erabiliko dute.

Pertsona 1ek erabiliko du igogailua kabina bakoitzeko, salbu erabiltzaileak familia-unitate berezko kideak badira.

Zalantzarik baduzu, galdetu aretoko langileei, zure esanetara egonen baitira.

ASEOS / KOMUNAK

Los aseos tienen aforo limitado y restricciones de uso para evitar aglomeraciones.

Se realiza limpieza y desinfección de forma continua.

Komunek edukiera mugatua izanen dute, bai eta erabilera murrizketak ere, jende pilaketarik ez izateko.

Komunak etengabe garbitu eta desinfektatuko dira

SALIDA DE LA SALA / IRTEERA ARETOTIK

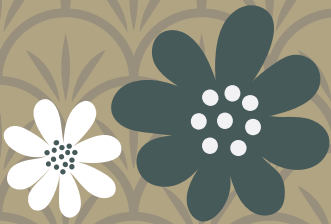
Se lleva a cabo de forma escalonada, tanto en la pausa como al finalizar la función.

El personal de sala indicará cuándo y cómo realizar la salida.

Mailaka egingen da, hala pausaldian nola saioa bukatzean.

Aretoko langileek adieraziko dute noiz eta nola irten behar den.





Orquesta Sinfónica de Navarra Nafarroako Orkestra Sinfonikoa

Calle Sandoval 6.
31002 Pamplona-Iruña
T. 948 229 217

-  OrquestaSinfonicaDeNavarra
 -  @orquestanavarra
 -  @orquestasinfonicadenavarra
 -  youtube.com/OrquestaSinfonicadeNavarra
- www.orquestadenavarra.es
info@orquestadenavarra.es



ORQUESTA
SINFÓNICA
DE NAVARRA

NAFARROAKO
ORKESTRA
SINFONIKOA

Gobierno de Navarra  Nafarroako Gobernua

 FUNDACIÓN
CAJANAVARRA


Fundación "la Caixa"

 AUTOPISTAS
DE NAVARRA

 El Corte Inglés