

Temporada 21/22 Denboraldia

Orquesta Sinfónica de Navarra Nafarroako Orkestra Sinfonikoa

Apirilak 7 Abril 19:30

Corriente que fluye Ur-lastera isurian



ANDREY BARANOV
Violín/Biolina



MICHAL NESTEROWICZ
Director/Zuzendaria

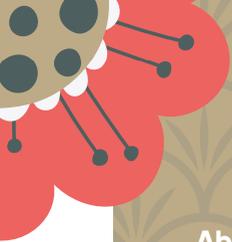


FUNDACIÓN
BALUARTE
FUNDAZIOA



ORQUESTA
SINFÓNICA
DE NAVARRA

NAFARROAKO
ORKESTRA
SINFONIKOA



Abono  Abonua

7 abril
Auditorio Baluarte,
Pamplona

Apirilak 7
Baluarte Auditorioa,
Iruña

19.30 horas/ean





Corriente que fluye

Ur-lasterra isurian

Primera parte / Lehen zatia

Concierto para violín en re menor, op. 47

Jean Sibelius
(1865 – 1957)

- I. ALLEGRO MODERATO
- II. ADAGIO DI MOLTO
- III. ALLEGRO, MA NON TANTO

Segunda parte / Bigarren zatia

Orawa

Wojciech Kilar
(1932 – 2013)

Summer Evening

Zoltán Kodály
(1882 – 1967)

Concert Românesc

György Ligeti
(1923 – 2006)

- I. ANDANTINO
- II. ALLEGRO VIVACE
- III. ADAGIO MA NON TROPPO
- IV. MOLTO VIVACE - PRESTO

ANDREY BARANOV, Violín/Biolina

MICHAL NESTEROWICZ, Director/Zuzendaria

🕒 Primera parte: **35 min** | Pausa | Segunda parte: **45 min**
Lehen zatia: **35 min** | Pausaldia | Bigarren zatia: **45 min**

Notas al programa



La Naturaleza, nuestra conexión con ella, nos abre todos los sentidos a nuestra esencia como seres humanos, como pobladores de un planeta que debemos cuidar y respetar. Muchos han sido los compositores que han buscado en el entorno natural de los bosques, ríos y lagos, del mar y de los paisajes de sus tierras, su inspiración más sincera y su propio lenguaje. **Jean Sibelius** (1865-1957) se sumergió en las atmósferas húmedas y misteriosas de los bosques finlandeses de largos inviernos y verdes y luminosos veranos en los que las aves anidan y crían antes de emigrar a países más cálidos. Su refugio fue Ainola, la casa donde vivió junto a su esposa Aino y en cuyo jardín ambos fueron enterrados, con su chimenea verde y las fascinantes vistas al lago Tuusula, paraíso de paz y tranquilidad, protección ante un mundo ante el que se sentía incomprendido pero que inspiró gran parte de su catálogo musical. Los paseos por las orillas del lago, las pacientes esperas para observar la vida de gansos, grullas y cisnes que compartían hogar con él, marcaron el lenguaje musical de Sibelius, y calmaron día a día sus frustraciones.

Sibelius se mudó a Ainola unos meses después de estrenar su **Concierto para Violín op.47**, en 1904. Había dedicado la partitura al violinista Willy Burmester, quien la iba a presentar en Berlín; la falta de dinero le obligó a estrenarla en Helsinki, con Victor Novacek, catedrático de violín del conservatorio. Tras el fracaso del estreno, el compositor revisó la partitura e intentó que Burmester estrenara la nueva versión, otra vez en Berlín. Los problemas de agen-

da de Burmester lo impidieron una vez más y Sibelius dejó la obra en manos de Richard Strauss quien la dirigió al frente de la Filarmónica de Berlín en octubre de 1905 con el concertino de la orquesta como solista. Burmester se enfadó mucho y Sibelius cambió la dedicatoria a favor de Ferenc von Vecsey, joven prodigio húngaro y protegido de Joseph Joachim. La primera versión del concierto, cuya parte solista fue considerada muy exigente para cualquier virtuoso del violín se quedó guardada en la biblioteca de la Universidad de Helsinki hasta que los herederos de Sibelius permitieron, en 1991, que fuera conocida por el público; esto fue posible gracias a la grabación de Leonidas Kavakos.

Sibelius conocía profundamente la técnica del violín, instrumento del que era un gran intérprete, así que le resultó sencillo adentrarse en el lenguaje de la parte solista. Como una meditación, desde el murmullo de las cuerdas en sordina, el primer movimiento *Allegro moderato* nace a partir de un tema que entona el propio solista y que se transformará y será pasado de un instrumento a otro aumentando su expresividad, con fraseos de naturaleza rapsódica. Una cadencia inesperada del violín antecede a la exposición de los siguientes temas del movimiento; un segundo tema, de constantes acentos orquestales, profundos, que preparan el estallido emocionante y lírico del tercer tema, que ilumina la obra antes de una segunda cadencia que precede al desarrollo. Según Tranchefort, este es “el más complicado y el más interesante” de los tres movimientos del *Concierto*.



Como en un interludio de inspiradas atmósferas preparan los instrumentos de viento el canto del violín en el segundo movimiento *Adagio di molto*. De esencia romántica, en este movimiento lento canta el solista una melodía larga y lírica que dialoga con la profundidad de los graves orquestales que lo sostienen con texturas envolventes. Se consigue así un vivo contraste con el final *Allegro ma non tanto*, con su desbordante energía rítmica, obsesiva en algunos momentos, que añade complejidad a la parte solista, difícil en la técnica y en la capacidad expresiva. El poder hipnótico de la danza muestra en este movimiento final que Sibelius no había olvidado las raíces musicales de su país, al tiempo que caminaba hacia un estilo nuevo que no siempre fue bien recibido en el continente europeo.

La inspiración en la música tradicional, la que cantaban y bailaban los campesinos a principios del siglo XX, fue la principal conexión que los compositores húngaros y rumanos del nuevo siglo encontraron entre la Naturaleza y la esencia del lenguaje musical. En 1905, **Zoltán Kodály** (1882-1967) animó a su amigo Bela Bartók a iniciar un viaje hacia los orígenes de la música folclórica de su país. Juntos grabaron, con un primitivo fonógrafo de cilindros de cera, numerosos ejemplos de danzas y canciones que luego estudiaron en profundidad, defendiendo que el estudio de la música popular en su contexto social y cultural es una forma fundamental de conocimiento de cualquier cultura o sociedad.

Kodály se formó en Galanta, donde compartió pupitre con hijos de campesinos de la región y se familiarizó con la música tradicional que se cantaba en las fiestas y reuniones que su padre, ferroviario y violinista aficionado, organizaba en casa. Su interés por la música tradicional y por el canto marcó tanto su obra como compositor como sus interesantes trabajos en materia de pedagogía musical. Una de sus primeras obras orquestales fue **Summer Evening**, que compuso en 1906, según las propias palabras del compositor “en las noches de verano, en medio de campos de maíz recién cosechados, por las olas del Adriático”. Kodály presentó la partitura el 22 de octubre de 1906 en la Academia de Música de Hungría como trabajo final de graduación y le fue concedida una beca para proseguir sus estudios en París, donde conoció a Debussy, quedando profundamente impresionado por el compositor francés y transmitiendo esta admiración a su amigo Bartók.

Tras unas pocas ejecuciones, Kodály guardó la partitura de *Summer Evening* hasta que en 1929 Arturo Toscanini le sugirió que la revisara y arreglara para la Filarmónica de Nueva York. En el arreglo, ahondó en el carácter folclórico de la pieza y suprimió la tercera trompa respetando el conjunto instrumental original. Sin ser una obra descriptiva, Kodály la escribió en la serenidad de las noches veraniegas para una orquesta de cámara, sin presencia de percusiones y como únicos instrumentos de viento metal, unas trompas. La describió como un “recuerdo” o una evocación, no como una obra de carácter descriptivo. El tema que



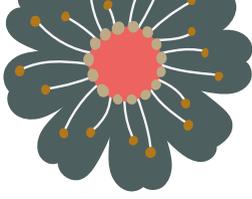
entona el corno inglés es desarrollado por el resto de la orquesta antes de la aparición del segundo tema; se trata de una forma de sonata con cuatro temas que se sumergen en atmósferas que sugieren la serenidad de una noche de verano en el campo y el alegre canto de algunas aves.

Tras el exilio de su amigo Bartók en Nueva York, al principio de la Segunda Guerra Mundial, Kodály fue reconocido en Budapest como el más importante estudioso y defensor de la música de su país. Allí pudo dar clase a uno de los principales compositores centroeuropeos del siglo XX, **György Ligeti** (1923-2006), que retomó los estudios sobre folclore rumano y húngaro de Bartók y de su maestro y se adentró en los caminos de los nuevos lenguajes musicales que asomaban a la segunda mitad del siglo XX. Después de perder a parte de su familia en campos de concentración nazis, Ligeti, que sufrió la represión a los judíos, comenzó estudios de matemáticas hasta que conoció a Bartók y descubrió el folclore de su Transilvania natal. A comienzos de la década de 1950, Ligeti ansiaba conocer todas las vanguardias que se desarrollaban fuera de su país y estar al día en materia de composición. Muchas de las obras que compuso durante estos años, exploran nuevas formas de expresión que el compositor no quiso dar a conocer por temor a las represalias del gobierno comunista.

El caso del **Concert Românesc [Concierto Rumano]**, compuesto en 1951 sobre materiales folclóricos grabados en el Instituto de Folklore de Bucarest, hoy Instituto

de Etnografía y Folklore Constantin Brailoiu, y en un trabajo de campo que llevó a cabo en Cluj, su ciudad natal, es algo diferente. Pero las cosas se estaban poniendo feas para los artistas, para su libertad; el régimen comunista rumano sustituyó a su presidente, George Enescu, por un “comisario político” del gobierno, Matei Socor, que, como explica M^a Encina Cortizo, “tenía como misión clasificar a los miembros de la Sociedad de Compositores Rumanos según su afección al partido y su compromiso político”. Por este motivo, el Concierto Rumano, que Ligeti escribió como homenaje a su admirado Bartók, fue considerado demasiado moderno para la Rumanía de su época, a pesar de su carácter diatónico, y no sería interpretado públicamente hasta 1971.

El Concierto está articulado en cuatro movimientos que se interpretan sin pausas aunque se divide en dos secciones de dos movimientos cada una. Se trata de una organización de temas basada en la sucesión de danzas de ritmos y melodías contrastantes, lentos unas veces y enérgicos otras, como sucede en las *czárdás* húngaras tradicionales y en el *verbunkos* que estudiaron Bartók y Kodály en su juventud. Según Bianca Temes, que ha estudiado en profundidad la figura de Ligeti, este Concierto se puede considerar “un híbrido entre suite y rapsodia”. La partitura comienza con una introducción tranquila, de carácter pastoral, con la cuerda y clarinetes hasta que se impone toda la orquesta para dar lugar a la sección *Allegro vivace*, de alegre sabor popular, con transparentes texturas y luminosas sonoridades. Ligeti introduce



audazmente el sonido de las trompas naturales, inspiradas en las trompas tradicionales rumanas o *Bucium*, en el tercer movimiento, sobre la tenue presencia de las cuerdas que combinan los trémolos con la técnica *sul ponticello* (pasar el arco muy cerca del puente) creando un efecto sonoro de carácter etéreo. El contrapunto hace su aparición en el cuarto movimiento, vivo y enérgico, con especial presencia de las trompetas y del solo de violín, con sus trinos e insistentes ritmos populares, así como la reaparición de las trompas.

Después de Ligeti, son muchos los compositores que han considerado que el folclore, cantos y danzas que se encuentran en la esencia de cada pueblo, constituye una inagotable fuente de inspiración. La unión entre el ser humano y la Naturaleza, está presente, quizás más que en otros elementos de nuestra cultura en la música que se ha transmitido de generación en generación durante siglos y que debemos cuidar, desde hace algunas décadas con mayor interés, para que no se pierda. Así lo percibió **Wojciech Kilar** (1932-2013), compositor nacido en Leópolis, cuando la ciudad ucraniana pertenecía a Polonia y que vivió gran parte de su vida entre Cracovia y Katowice. Admirado por la música de Stravinsky y Bartók, Kilar se interesó por las nuevas técnicas compositivas que se experimentaron en Darmstadt durante los años 50. Su búsqueda de la expresión sonora en todas sus dimensiones mantuvo a Kilar abierto a otros estilos, al jazz, a la música tradicional de su país, al minimalismo; como a Ligeti, también le interesó el carácter esencial y primitivo de la voz

humana. Y se acercó al mundo espiritual y místico de la música religiosa al tiempo que a la música cinematográfica.

Para orquesta de cuerdas compuso Kilar **Orawa** (1986), partitura que forma parte de una trilogía junto con *Koscielec* y *Gray Mist*, pertenecientes al ciclo titulado *Obras de los Montes Tatras*. Estas obras se inspiraban en los paisajes de los Montes Tatras, en la frontera entre Polonia y Eslovaquia, en los Cárpatos. Entre las altas montañas discurre el río Orava, en polaco *Orawa* (algunas teorías señalan que el nombre significaba, en un antiguo idioma eslavo, rápido), que da título a la obra de Kilar. Desde el comienzo, el dinamismo de los motivos que se repiten insistentemente da carácter a la pieza, que posee un carácter folclórico y de tendencias minimalistas. Según explicó el compositor, “la progresión musical de *Orawa* se puede ver como una corriente que fluye rápidamente a través de grietas rocosas, pasando a través de diversos paisajes con su cruda belleza”. Kilar siempre se mostró muy orgulloso de esta obra, “la única”, señaló, “en la que no cambiaría ni una sola nota”. También explicó que esta obra fue inspirada por la imagen de “un prado montañoso recién segado, después de que un rebaño de ovejas hubiera pastado en él y donde los jóvenes pastores bailan una danza montañesa hacia el final del verano”.



Programari buruzko oharrak

Naturak, guk harekin dugun loturak, zentzumen guztiak pizten dizkigu eta lotu egiten gaitu gizaki gisa dugun funtsarekin edo zaindu eta errespetatu beharreko planeta honetako biztanle gisa dugun funtsarekin. Konpositore askok bilatu dute beren inspiraziorik benazkoena eta beren hizkuntza sorterriko izadian, hau da, oihan, ibai eta aintziretan, bai eta itsaso eta paisaietan ere. **Jean Sibelius** (1865-1957) Finlandiako oiha-netako giro heze eta misteriosuetan murgildu zen, negu luze eta berdeetan nahiz uda argitsuetan, zeinetan hegaztiak habia egin eta kumeak hazten baitituzte herrialde beroagoetara emigratu baino lehen. Haren aterpea Ainola izan zen. Tximinia berdeko etxe hartan bizi izan zen Aino emaztearekin batera; eta biak ere hango lorategian dautza lurperaturik. Handik ikuspegi zoragarriak daude Tuusula aintzirara. Bakearen eta lasaitasunaren paradisua da. Hura ere babesa zen munduaren aurrean; mundua ulergaitz zitzaiola sentitzen zuen baina, aldi berean, mundua bere lan musikal gehienen inspirazioa izan zen. Aintziraren ertzean paseoan, bazterrei patxadaz beha berarekin bizi ziren antzara, kurrilo eta beltzargen bizitza ikusteko; horrek guztiak markatu zuen Sibeliusen hizkuntza musikala, haren eguneroko frustrazioak baretuta.

Sibelius Ainolara joan zen bere **Biolinerako Kontzertu op.47** 1904an estreinatu eta hilabete gutxira. Lana Willy Burmester biolin-jotzaileari eskaini zion,

Berlinen lehendabizikoz eman zezan. Dirurik ezak, ordea, Helsinkin estreinatzerara behartu zuen, Victor Novacek kontserbatorioko biolin katedradunarekin batera. Estreinaldiak huts egin ondoren, konpositoreak partitura berrikusi zuen, bertsio berria Burmesterrek estreina zezan, berriz ere Berlinen. Burmester, ordea, lanez gainezka zebilen eta ezin izan zuen. Sibeliussek, orduan, lana Richard Straussen eskuetan utzi zuen. Beraz, Straussek estreinatu zuen Berlingo Filarmonikoarekin 1905eko urrian, orkestrako kontzertinoa bakarlarari gisa aritu zela. Burmester sumindu zen, eta Sibeliussek, orduan, lana beste bati eskaini zion, hots, Ferenc von Vecsey gazte prodigio hungariarrari, Joseph Joachimen gazte babestuari. Kontzertuaren zati bakarlaria oso zorrotza zen biolinaren bertuosoro-orentzat, eta lehen bertsio hura Helsinkiko Unibertsitateko liburutegian gelditu zen gordea, harik eta Sibeliusen oinordekoek baimena eman zuten arte publikoak eza-gut zezan (1991). Hori Leonidas Kavakosen grabazioari esker ahalbidetu zen.

Sibeliussek sakonki ezagutzen zuen biolinaren teknika, eta instrumentu horren interprete bikaina zen; beraz, oso erraza izan zitzaion zati bakarlariaren hizkuntzan barneratzea. Meditazio baten antzera, sordinan dauden harien zurrumurrutik abiatuta, *Allegro moderato* lehen mugimenduak abiaburu du bakarlariak berak intonatutako gaia; gai hori eraldatu eta instrumentu batetik bestera pasatu-



ko da bere adierazkortasuna areagotuz, rapsodia moldeko fraseatzek erabiliz. Biolinaren ezusteko kadentzia dago mugimenduko hurrengo gaien azalpenaren aurretik; bigarren gaien etengabeak dira orkestraren azentuak, sakonak, hirugarren gaiaren eztanda hunkigarri eta lirikoa prestatzeko. Hirugarren gaiak obra argitzen du garapenaren aurretik dagoen bigarren kadentzia baino lehen. Trancheforten arabera, horixe da Kontzertuko hiru mugimenduen artean “konplikatuena eta interesgarriena”.

Giro inspiratuen interludio batean bezala prestatzen dute haize-instrumentuek biolinaren kantua *Adagio di molto* bigarren mugimenduan. Erromantikoa muinez, bakarlariak melodia luze eta lirikoa kantatzen du mugimendu horretan, orkestraren soinu baxuen sakontasunarekin solasean, eta testura inguratzaileekin eusten diote. Horrela kontraste bizia lortzen da *Allegro ma non tanto* amaierarekin, indar erritmiko izugarritz heldu baita, obsesiboa zenbait unetan, zati bakarlariari are konplexutasun handiagoa emanda, zaila teknikan eta adierazpen gaitasunean. Dantzaren indar hipnotikoak azken mugimendu horretan erakusten du Sibeliusen ez zituela ahaztu bere herrialdeko sustrai musikalak eta, aldi berean, estilo berri-rantz zihoala, European beti ongi hartu ez zutena.

Mende berriko konpositore hungariar eta errumaniarrek lotura nagusi bat aurkitu

zuten Naturaren eta hizkuntza musikaren funtsaren artean, hots, musika tradizionalarekiko inspirazioa, XX. mendearen hasieran nekazariak abestu eta dantzatutakoa. 1905ean, **Zoltán Kodályk** (1882-1967) bere adiskide Bela Bartók animatu zuen bidaia egin zezan bere herrialdeko musika folklorikoaren jatorrietara. Argizari-zilindroz osaturiko fonografo primitibo bat erabiliz, elkarrekin aritu ziren dantza eta kantu asko grabatzen. Gero, bildutakoa sakon aztertu eta esan zuten herri musika bere testuinguru sozial eta kulturalen aztertzea funtsekoa dela kultura edo gizarte oro ezagutzeko.

Kodályk Galantan ikasi zuen, eskualde hartako nekazarien seme-alabekin batera, eta aitak etxean antolatzen zituen jaietan eta bileretan abesten zen musika tradizionala ezagutu zuen. Aita trenbide-langilea zen eta biolina jotzen zuen zaletasunez. Beraz, musika tradizionalarekiko eta kantuarekiko interesak markatu zuen Kodályren konposizio lana, bai eta musikaren pedagogian ondutako lan interesgarriak ere. Bere lehenetariko orkestra-lana **Summer Evening** izan zen, 1906an konposatua, eta konpositoreak berak esandako hitzak hona ekarritz, hura “uda giroko gauetan konposatu nuen, arto-sail bildu berrietan, Adriatikoko olatuen artean”. Kodályk graduazio bukaerako lan gisa aurkeztu zuen partitura 1906ko urriaren 22an Hungariako Musikaren Akademian, eta beka bat eman zioten Parisen ikasten jarraitzeko. Han, Debussy ezagutu zuen.



Kompositore frantsesak hunkidura sakona eragin zion, eta Bartóki mirespen horren berri eman zion.

Gutxitan jo ondoren, Kodály *Summer Evening* lana gorde zuen, harik eta 1929an, Arturo Toscaninik huraxe New Yorkeko Filarmonikorako berrikustea eta moldatzea iradoki zion arte. Halaxe egin zuen, moldatu, piezaren izaera folklorikoan sakondu eta hirugarren tronpa ezabatu zuen, jatorrizko instrumentu multzoa errespetatuta. Lan deskriptiboa izan gabe, Kodályk udako gau bareetan idatzi zuen ganbera-orkestra baterako, perkusioak agertu gabe eta tronpak erabilia metalezko haize-instrumentu bakar gisa. “Oroitzapen” baten gisa deskribatu zuen; ez, ordea, lan deskriptibo gisa. Adar ingelesak intonatzen duen gaia orkestrako gainerako instrumentuek garatzen dute bigarren gaia agertu baino lehen; sonata-forma bat da, giro jakin batzuetan murgiltzen diren lau gaiz osatua; giroek landa inguruneke uda-gau bati darion baretasuna ekartzen digute gogora, bai eta hegazti batzuen kantu alaia ere.

Haren adiskide Bartók New Yorken erbesterratu eta gero (Bigarren Mundu Gerraren hasieran), Kodályri aitortza egin zitzaion Budapesten bere herrialdeko musikaren aztertzaile eta babesle garrantzitsuena zela adierazteko. Han, XX. mendeko Europa erdialdeko kompositore nagusietako bati eman zizkion eskolak: **György Ligeti** (1923-2006). Ligetik, izan ere, jarraipena eman zien Bartókek eta bere maisuak Errumaniako eta Hungariako folkloreak egindako azterlanei eta, aldi berean, XX. mendearen bigarren erdian agertzen hasiak ziren hizkuntza musikal berrien bideetan barneratu zen. Senitarteko batzuko kontzentrazio-esparru nazietan galdu eta gero, eta berak ere juduen kontrako zapalkuntza pairaturik,

Ligeti matematika ikasten hasi zen, harik eta Bartók ezagutu eta bere sorterriko –Transilvaniako– folklorea aurkitu zuen arte. 1950eko hamarkadaren hasieran, Ligeti bere herrialdetik kanpo garatzen ari ziren abangoardia guztiak ezagutzeko irrikaz zebilen, konposizio arloan zer egiten zen ikasteko. Urte haietan ondutako lan askok adierazpen molde berriak maitu zituzten, baina gobernu komunistaren beldurrez, kompositoreak ez zituen ezagutzera eman nahi izan.

Concert Românesc [Kontzertu Errumaniarra] 1951n konposatu zuen, oinarri harturik Bukaresteko Folklore Institutuan grabatutako material folklorikoak (egun, *Constantin Brailoiu* Etnografia eta Folklore Institutua), bai eta Cluj bere jaioterrian egindako landa-lan bat ere. Bada, lana hori ezberdinxea da. Baina egoera ez zen batere gozoa artistentzat, artisten askatasunarentzat. Errumaniako erregimen komunistak George Enescu presidentea kendu eta, haren ordeztan, gobernuko “komisario politik”o bat jarri zuen, Matei Socor. M^a Encina Cortizok azaldu duen bezala, “hark Kompositore Errumaniarren Elkarteak sailkatzeko egin-kizuna zuen, alderdiarekiko atxikimenduaren eta haien konpromiso politikoaren arabera”. Hori dela eta, Ligetik Bartók miretsiaren omenez ondutako Kontzertu Errumaniarra *modernogegizat* jo zen garai hartako Errumaniarako, nahiz eta izaeraz diatonikoa izan, eta 1987ara arte ez zen jendaurrean jo.

Kontzertua lau mugimendutan dago egituratua, pausarik gabe jotzen dira, baina bina mugimenduko bi ataletan dago banatua. Gaiak kontrastez beteriko erritmoak eta doinuak dituzten dantzen segida batean daude antolatuz, geldoak batzuetan, eta indartsuak besteetan; horrelaxe gertatzen da bai Hungariako *czárdá* tra-

dizionaletan eta Bartókek nahiz Kodályk gaztaroan aztertutiko *verbunko* generoan. Bianca Temesen arabera (Ligeti sakon aztertu duena), *Kontzertu hori* “suitearen eta rapsodiaren arteko hibridotzat” jo daiteke. Lanaren sarrera lasaia da, harien eta klarineteen bidez, eta artzain-izaera du, harik eta orkestra osoa nagusitu eta *Allegro vivace* atalari bidea eman arte, hots, herri-kutsu alaia du, testurak gardenak dira eta sonoritateak, berriz, argitsuak. Ligetik ausarki sartu zuen tronpa naturalen soinua hirugarren mugimenduan, tronpa tradizional errumaniarretan (*Bucium*) inspiratuak, harien presentzia arinaren gainean. *Hariiek sul ponticello* teknikarekin konbinatzen dituzte tremoloak (teknika horren bidez arkuak zubitik oso hurbil pasatzen da), soinu-efektu etereoa sortuta. Kontrapuntua laugarren mugimendu bizi eta energikoan agertzen da; leku berezia dute bai tronpetek, bai biolinaren bakar-saioak, betiere trinoak eta herri-erritmo nabarmenak nagusi direla, eta tronpak ere berragertzen dira.

Ligetiren ondotik konpositore askok pentsatu izan dute inspirazio-iturri agortezina direla herri bakoitzaren funtsean dauden folklorea, kantuak eta dantzak. Horrela, gizakiaren eta Naturaren arteko lotura horrek leku handiagoa dauka mendez mende eta belaunaldiz belaunaldi transmititu den musikan gure kulturako beste elementu batzuetan baino. Bada, hori zaindu beharra dugu, are interes handiagoz duela hamarkada batzuetatik hona, gal ez dadin. Horrelaxe sumatu zuen **Wojciech Kilar** (1932-2013) konpositoreak. Leopoli sen jaio zen, Ukrainako hiri hori Poloniakoa zenean. Kilar, gainera, Cracovia eta Katowice hirien artean bizi izan zen luzaro. Stravinski eta Bartóken musikaren mireslea, 50eko hamarkadan Darmstadt hirian landutako

konposizio-teknika berrietan jarri zuen interesa. Soinu-adierazpenaren dimentsio guztien bila aritu zen eta, horri esker, jarrera irekia agertu zuen beste estilo batzuk hartzeko, hots, jazza, bere herrialdeko musika tradizionala, minimalismoa eta beste. Ligetiri bezala, giza ahotsaren funtsezko izaera primitiboa interesatu zitzaion. Halaber, musika erlijiosoaren mundu espiritual eta mistikora hurbildu zen, bai eta zinema-musikara ere.

Kilarrek **Orawa** (1986) konposatu zuen hari orkestrarako. Lana trilogia baten barnean dago, eta beste biak *Koscielec* eta *Gray Mist* dira. Hirurak *Tatra mendien obrak* izenburuko zikloan daude. *Tatra Mendien paisaietan* daude inspiratuak, Poloniako eta Eslovakiako muga aldean, Karpatoetan. Goi mendien artean, Orava ibaia isurtzen da, *Orawa* polonieraz (teoria batzuen arabera, eslaviarra hizkuntza zahar batean izenaren esanahia azkarra da). Hortik heldu da Kilarren obraren izenburua. Hasieratik, etengabe errepi-katzen diren motiboen dinamismoa du piezak ezaugarri. Lanak izaera folklorikoa du, eta joera minimalistak agertzen ditu. Konpositoreak berak azaldu zuenez: “*Orawa* lanaren progresio musikala ibai baten gisa ikus daiteke, azkar isurtzen baita harkaitzetako arrailen artean, askotariko paisaiak zeharkatuta, guztiak bere gordinean ederrak”. Kilar beti oso harro agertu zen bere lan horretaz, “notarik batere aldatuko ez” zuen “lan bakarra” baita, esan zuenez. Era berean, adierazi zuen zerk inspiratu zuen lana: “mendiko belai ebaki berri baten irudiak, artalde bat hartan bazkan aritu eta gero, artzain gazteak uda akabera aldean mendietako dantza bat dantzatzen ari diren bitartean”.

Michal Nesterowicz

.....
Director/Zuzendaria





Michał Nesterowicz es muy apreciado por sus actuaciones dinámicas y elocuentes interpretaciones del repertorio sinfónico, con recientes debuts en las temporadas de la Royal Concertgebouw Orchestra, Konzerthausorchester Berlin, hr-Sinfonieorchester de Frankfurt y Tonkünstlerorchester.

Nesterowicz inauguró la temporada 21-22 con la Orquesta Sinfónica de Oulu, seguida de actuaciones con la Orquesta Sinfónica de Gävle, la Orquesta Haydn de Bolzano y la Filarmónica de Silesia con un programa de temática polaca que incluía obras de Fitelberg y Karłowicz. Otros aspectos destacados de la próxima temporada son los compromisos con la Musikalische Akademie Mannheim, la Filarmónica de Varsovia, la Ópera de Malmö, la Orquesta Sinfónica de la Región de Murcia, la Orquesta Sinfónica de Aarhus y su debut en Japón con la Orquesta Sinfónica de Kioto.

En la temporada 20-21, Nesterowicz continuó como director invitado principal con The Arthur Rubenstein Philharmonic de Łódź en Polonia, además de volver a dirigir la NDR Elbphilharmonieorchester,

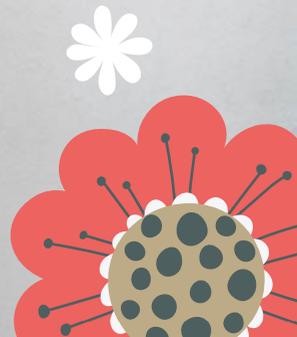
Szczecin Philharmonic Orchestra, Malmö Symphony Orchestra y la Orquesta Ciudad de Granada. Otros aspectos destacados de esta temporada incluyen actuaciones con la Het Gelders Orkest, Orchestre National de Lille y Polska Filharmonia Bałtycka Gdańsk.

Nesterowicz ha aparecido en múltiples ocasiones con la Tonhalle-Orchester Zürich, Münchner Philharmoniker, Orchestre Philharmonique de Nice, Natinoal Taiwan Symphony Orchestra, Singapore Symphony Orchestra y Royal Liverpool Philharmonic Orchestra. También ha trabajado con la WDR Sinfonieorchester Köln, Deutsches Symphonie-Orchester Berlin, Gulbenkian Orchestra, Orchestre Philharmonique du Luxembourg, Buffalo Philharmonic Orchestra, Copenhagen Phil, Orchestre National Bordeaux Aquitaine y Orchestra della Svizzera Italiana.

Michał Nesterowicz fue el ganador del Concurso Europeo de Dirección Orquestal de Cadaqués en 2008 y uno de los ganadores del 6º Concurso Internacional de Dirección Grzegorz Fitelborg en Katowice.

Andrey Baranov

Violín/Biolina





Como ganador de más de 20 concursos de premios (Indianapolis, Seoul, Sendai, Liana Isakadze, David Oistrakh, Paganini) el violinista suizo **Andrey Baranov** ganó además el concurso Benjamin Britten y Henri Marteau el primer premio del Concurso Reina Elisabeth en 2012.

Nacido en San Petersburgo en 1986, Andrey comenzó a tocar el violín a la edad de cinco años. Asistió al Conservatorio Rimsky-Korsakov en San Petersburgo y al Conservatorio de Lausana. Estudió con Lev Ivaschenko, Vladimir Ovcharek y Pierre Amoyal.

Desde su debut importante en 2005 en la sala de la Filarmónica de San Petersburgo bajo el director V. Petrenko y la Orquesta Filarmónica, Andrey ha realizado conciertos en diversas salas famosas (Concertgebouw, Cadogan Hall, Gewandhaus Leipzig, Konzerthaus Berlin, Salas de St. Petersburg Philharmonic) y ha colaborado con orquestas como la Sinfónica de Viena, Royal Philharmonic, Filarmónica de St. Petersburgo, la Orquesta Sinfónica del Teatro Mariinsky,

Sinfónica de Montreal, Filarmónica de Liverpool, la Musica Aeterna, Filarmónica de Luxemburgo, Camerata Salzburgo, Orquesta Nacional de Bélgica, la Filarmónica de Slovakia, la orquesta “Mahler Chamber” y la Orquesta Sinfónica SWR Stuttgart. Ha colaborado con directores como V. Fedoseev, Y. Temirkanov, K. Nagano, V. Petrenko, W. Weller, E. Krivine, T. Currentzis, T. Sanderling y M. Tabachnik entre otros. Andrey ha actuado junto con artistas como Martha Argerich, Julian Rachlin o Elisa Virsaladze.

Andrey es también el primer violinista del Cuarteto David Oistrakh, un conjunto excepcional establecido en 2012. Actuando regularmente en la Philharmonie de Paris donde celebraron conciertos muy exitosos, han disfrutado conciertos en las más prestigiosas salas como el Konzerthaus Viena, la Sala de Wigmore (Londres), Sala Pierre Boulez (Berlín), el Festival de Primavera de Praga y “Stars on Baikal”, el Palau de la Música, etc.

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
Fernando Pina

VIOLINES SEGUNDOS/ BIGARREN BIOLINAK

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

VIOLAS/BIOLAK

Carolina Uriz**
Fco. Javier Gómez*
Iustina Bumbu
Robert Pajewski
José Ramón Rodríguez
Irantzu Sarriguren
Malgorzata Tkaczyk
Victor Muñoz
Nuria González

VIOLONCHELOS/ BIOLONTXELOAK

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

CONTRABAJOS/ KONTRABAXUAK

Fco. Javier Fernández**
Piotr Piotrowski**
Gian Luca Mangiaroti
Daniel Morán
Alexandre Cruz

FLAUTAS/TXIRULAK

Xavier Relats**
Ricardo González*
Pilar Constancio**

OBOES/OBOEAK

Juan Manuel Crespo**
Pilar Fontalba**
Javier Lecumberri

CLARINETES/ KLARINETEAK

Fco. Javier Inglés**
Elisa López**
Cristina Martín

FAGOTES/FAGOTAK

José Lozano**
Ferrán Tamarit**

TROMPAS/TRONPAK

Julián Cano**
Daniel Mazarrota**
Aritz García de Albéniz
Marc Moragues
Arturo Nogés
José Manuel González

TROMPETAS/TRONPETAK

Carlos Gomis**
José Manuel Pérez**

TROMBONES/ TRONBOIAK

Santiago Blanco**
Mikel Arkauz*
Alberto Belzunegui
Marcos Pereiro

TIMBALES/TINBALAK

Javier Odriozola**

PERCUSIÓN/PERKUSIOA

Santi Pizana
Javier Pelegrín



** 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 unean 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, lehenatasunez, 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

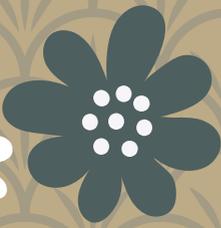
Se lleva a cabo de forma escalonada, tanto en la pausa como al finalizar la función.

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