

Herederos y renovadores

Oinordekoak eta berritzaileak

CONCIERTO
DE ABONO/11

Maiatzak 13-14 Mayo

19:30h/ean

**Auditorio Baluarte
Pamplona-Iruña**



**Yorrick
Troman**

Violín



**Manuel
Hernández-Silva**

Director



S. PROKOFIEV



J. BRAHMS

Concierto de abono /10

Maiatzak 13-14 Mayo, 19:30h/ean – Pamplona/Iruña

Programa

Concierto para violín n. 1 en Re mayor op. 19 **Sergey Prokofiev**
(1891 - 1953)

- I. Andantino
- II. Scherzo: Vivacissimo
- III. Moderato

Yorrick Troman, violín

Sinfonía n. 2 en Re mayor op. 73 **Johannes Brahms**
(1833 - 1897)

- I. Allegro non troppo
- II. Adagio non troppo
- III. Allegretto grazioso (Quasi andantino)
- IV. Allegro con spirito

Manuel Hernández-Silva
DIRECTORA/ZUZENDARIA

Ⓞ Duración aproximada: 75 min.

NOTAS AL PROGRAMA

TEXTO

Mar García

DESDE SU fallecimiento, en 1827, Beethoven fue considerado por los compositores alemanes como un auténtico héroe romántico, un genio de la música, incluso fue elevado a la categoría de mito. Un artista que vivió una vida de frustraciones, que defendió causas como la Libertad, y que no dudó en introducir cuantas innovaciones deseó en su obra, se convirtió en un ejemplo que todo compositor romántico debía seguir pero que hasta el mejor de ellos vivió como modelo “inalcanzable”.

Entre los principales “admiradores” y defensores de la mítica personalidad de Beethoven, destacaron los músicos y artistas cercanos al círculo musical que Mendelssohn alentó en Leipzig; el propio Félix Mendelssohn y sus amigos Robert Schumann y Clara Wieck, amigos y men-

tores de quien se convirtió con el tiempo en el mayor de los herederos de Beethoven, en la tercera B alemana, **Johannes Brahms** (1833-1897).

Siempre respetuoso con la tradición, con las formas clásicas, seguimos considerando a Brahms como un continuador de la estela trazada por Beethoven, aunque hubo, durante muchos años, quienes le describieron como “conservador”, sin comprender sus desafíos ante las formas musicales clásicas. Bien entrado el siglo XX, en 1947, Arnold Schönberg escribió un ensayo titulado “Brahms, el progresista”, en el que concluía que “su gran logro había consistido en concebir la forma como una unidad orgánica y no como una sucesión de secciones cada una de las cuales caracterizada por una función específica”. Se refería Schönberg al audaz concepto de la “variación continua”, procedimiento que Brahms desarrolló con brillantez, sin perder de vista el modelo beethoveniano pero avanzando en el concepto de la construcción de las frases y del lenguaje armónico. Como explica Luis Suñén en sus notas al programa del ciclo de conciertos sobre Schönberg y Brahms de la Fundación Juan March, Schönberg consideraba a Brahms un “progresista disfrazado” que en su discurso musical de la variación allanó el camino para el “lenguaje musical sin restricciones” propio del siglo XX.

Con todo, las ideas de Franz Liszt con respecto a las formas tradicionales, que luego defendieron como “audaces” y “modernas” compositores como Claude Debussy, se comprendieron a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX como contrarias a las de Brahms, principal rival de la conocida como *Neudeutschen Schule*



[*Nueva Escuela Alemana*] que abanderaron Liszt y Wagner. Debussy describiría, años después, a las “viejas formas musicales” como “cascarones contruidos según las reglas formales” en su colección de críticas y escritos sobre música *Monsieur Croche* (1921). Así que Brahms convivió durante toda su vida con la incomprensión y las críticas de unos, principalmente Wagner y Liszt, que se consideraron “avanzados” y la gratitud y el reconocimiento de quienes, como Robert y Clara Schumann o el crítico vienés Eduard Hanslick, lo descubrieron y dieron a conocer como el auténtico sucesor de Beethoven.

Esta inspiración en Beethoven, esta fascinación por el genio de Bonn que motivó el retraso de Brahms al enfrentarse a una partitura sinfónica, fue comentada por compositores y críticos cuando se estrenó la primera sinfonía, en 1876. El éxito de esta monumental partitura aceleró la

composición de la *Sinfonía n.2 en Re mayor op.73* que se escuchó por vez primera en Viena el 30 de diciembre de 1877 con Hans Richter al frente de la orquesta. En la *Neue Freie Presse* escribió su amigo, el crítico Hanslick, que la sinfonía brillaba “como el sol que calienta a conocedores y aficionados” y que pertenecía a “todos cuantos anhelan escuchar la buena música”. Durante los años siguientes, la segunda sinfonía de Brahms sería recibida con entusiasmo en todos los lugares donde su pudo escuchar, convirtiéndose en la partitura sinfónica más popular del compositor.

Comparada con frecuencia con las sinfonías *Quinta* y *Sexta* de Beethoven, por su carácter, entre lo dramático y lo pastoral, la *Segunda* de Brahms es una obra monumental pero cercana al espíritu clásico tan inspirador en el estilo del compositor de Hamburgo. El tono idílico se escucha desde el primer tema del *Allegro non troppo* inicial, basado en tres notas esenciales que exponen las cuerdas bajo el lírico canto de las trompas y va creciendo con la aparición del cálido segundo tema de la cuerda, variación de su célebre *Wiegenlied* [*Canción de cuna*]. A partir de este momento, el desarrollo temático es cada vez más complejo; los temas pasan de cuerdas a vientos, con una delicadeza y un equilibrio de timbres de gran belleza, jugando con variaciones que recorren infinitos universos expresivos.

Un clima de recogimiento se despliega con una dulzura maravillosa en el *Adagio non troppo* que incluye momentos de una calma que progresivamente se agita en escrituras contrapuntísticas de tono trágico y pasional. El contraste entre el *Adagio* y el *Allegretto grazioso, quasi andante* resulta

evidente. Brahms concibió este tercer movimiento con una alegría y una ligereza cercanas al espíritu de una canción popular austriaca, un *Ländler* en el que por momentos se asoma el espíritu de Beethoven. El movimiento final *Allegro con spirito* es una forma de sonata basada en dos temas optimistas que experimentan numerosas transformaciones, de fuerte naturaleza rítmica, hasta recapitular en el luminoso final, triunfal.

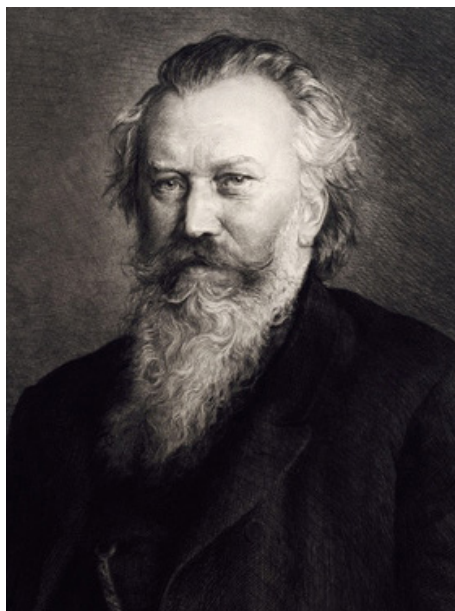
Cuarenta años después del estreno de la segunda sinfonía de Brahms, la experimentación de nuevas maneras de entender y expresar la música cambiaron el punto de vista desde el que se entendían cuestiones como la tonalidad, las formas clásicas o el concepto de timbres orquestales. Pero la herencia que dejaron los clásicos y los gigantes románticos continuaba viva, de una u otra maneras, en la formación de todos aquellos que se adentraron en la senda de la innovación. El contacto de **Sergey Prokofiev** (1891-1953) con la música de Beethoven comenzó desde su más tierna infancia, cuando su madre interpretaba al piano, una y otra vez, las sonatas del genio de Bonn. Años después, cuando terminó su formación en el Conservatorio de San Petersburgo, el joven Prokofiev se escapó del romanticismo, estilo que consideraba “anticuado”, como a sus profesores Lyadov y Rimsky-Korsakov, despejando formas y texturas de complejidades “superfluas” y encontrando un lenguaje, mordaz y directo, que se convirtió en rasgo de estilo durante toda su vida.

En defensa del equilibrio que imprimen las formas clásicas, Prokofiev dijo que no deseaba “nada mejor, nada más flexible o completo que la forma sonata,

que contiene todo lo necesario para alcanzar mi propósito estructural”. Así lo demostró en su primera sinfonía, *Clásica*, en 1917, en la que alude directamente a la música de F. J. Haydn, con una visión muy personal, irónica, incluso, con un ambiente de “extravagancia, risa y burla”, según sus propias palabras. Ese mismo año compuso su *Concierto n.1 para violín en Re mayor op. 19*, brillante ejemplo de adaptación de esa expresión de la realidad que unas veces resulta humorística y mordaz, otras veces lírica y melódica, y que se intuye, incluso, dolorosa, a las formas y estructuras de la tradición musical centroeuropea.

Fueron quizás el lirismo del concierto, su sencillez en las texturas, la adaptación de la expresión al marco de una estructura tradicional, razones por las que recibió una fría acogida en su estreno. Este tuvo lugar en París, seis años después de su composición, el 18 de octubre de 1923, con Marcel Darrieux al violín y Serge Koussevitzky al frente de la orquesta de la Ópera. Para la composición de la parte del violín solista, Prokofiev contó con los consejos del violinista polaco Paul Kochanski, que era profesor en el Conservatorio de San Petersburgo y en quien pensó que debía ejecutar la parte del solista. Sin embargo, los disturbios que anunciaban la Revolución ayudaron a Prokofiev a tomar la decisión de abandonar Rusia y el estreno se tuvo que posponer.

Aunque Prokofiev pensó en crear un concierto en un único movimiento, se decantó por estructurarlo en tres movimientos; aunque invirtió el orden de los *tempi* y colocó un movimiento rápido en medio de los movimientos extremos, más tranquilos. Desde los primeros compases



de rondó en el que se alternan los temas, tratados con virtuosismo en ambas fuerzas sonoras, solista y orquesta, hasta que termina.

El *Finale moderato* comienza con un inspirado tema que inicia el fagot y continúa el violín solista, sobre un rítmico lecho de la cuerda, y ligeras intervenciones de solistas de viento en el refinado diálogo. La tuba hace su aparición en un encantador pasaje que se encamina hacia el segundo tema. Los juegos rítmicos hacen brillar a toda la orquesta y las intervenciones del violín aportan una luz increíblemente bella y lírica.

del *Andantino* inicial, el solista entona una inspirada melodía, cálida y luminosa, que contrasta con el carácter rítmico del segundo tema. Son, el misterio, unas veces, la delicadeza, otras, atmósferas que nos sumergen en el envolvente paraíso de dinámicas que violín y orquesta consiguen con sus texturas transparentes, equilibradas y refinadas.

Prokofiev incluyó un *Scherzo* [*Vivacissimo*] de ritmos incisivos y una ligereza extraordinaria en el movimiento central. Las dificultades que debe abordar el solista en esta página son magníficas, *glissandi*, efectos *sul ponticello*, escalas rapidísimas y grandes saltos interválicos, y estas siempre se desarrollan en constante diálogo con la orquesta, con instrumentos que se turnan en las respuestas incluso en los momentos en los que el discurso se transforma y aumenta la agresividad rítmica, de timbres casi percusivos. El movimiento adopta la forma de una especie

PROGRAMARI BURUZKO OHARRAK

TESTUA

Mar García

1827 AN HIL zenetik, konpositore alemanek egiazko heroi erromantikotzat jo zuten Beethoven, musikaren jenio hutsa eta, are gehiago, mito ere bihurtu zuten. Atsekabez beteriko bizitzan, artistak Askatasunaren eta beste kausa batzuen alde egin zuen, eta nahi adina berrikuntza sartu zituen bere obran, inolako zalantzarik gabe. Konpositore erromantiko orok jarraitu beharreko eredu izan zen, baina haien arteko onenak ere uste izan zuen “ezinezkoa” zela haren mailara iristea.

Beethovenen nortasun mitikoaren “miresle” eta defendatzaileen artean, nabarmentzekoak dira Mendelssohnek Leipzigen sustatutako ingurune musikaletik hurbileko musikariak eta artistak, hau da, Felix Mendelssohn bera eta haren adis-

kide Robert Schumann eta Clara Wieck, erran nahi baita, denboraren joanean Beethovenen oinordekorik handiena izatera iritsi zen **Johannes Brahms** (1833-1897) konpositorearen lagun eta mentoreak. Brahms, hots, Alemaniako hirugarren B-a izanik huraxe.

Tradizioa beti errespetaturik, forma klasikoaren lagun, oraindik ere esaten dugu Brahms izan zela Beethovenek marraztutako lorratzaren jarraitzailea. Dena den, luzaroan, Brahmsi askok “kontserbadore” iritzi zioten, konpositoreak forma musikal klasikoaren aurrean izaniko erronkak ulertu gabe. Gero, XX. mendea ederki sarturik, 1947an, Arnold Schönbergek “Brahms, aurrerazalea” izenburuko saiakera idatzi zuen, haxe ondorioztatuta: “hona haren lorpenik handiena; hots, batasun organiko baten gisara ikusi zuela forma, eta ez, ordea, atalen segida baten gisara, zeinean atal bakoitzak berezko funtzio bat duen”. Schönbergek “bariazio etengabea” kontzeptu ausarta zerabilen gogoan, hau da, Brahmsen bikaintasunez garatutako hura, betiere Beethovenen eredu bistatik galdu gabe, baina esaldien eta hizkuntza erromantikoaren eraikuntza kontzeptuan aurrerapausoak emanda. Luis Suñének Juan March Fundazioaren Schönberg eta Brahmsen inguruko kontzertu-zikloaren programari egindako oharretan azaldu bezala, Schönbergen iritzi, Brahms “aurrerazale mozorrotua” izan zen, eta bariazioari buruz ondutako diskurtso musikalean ederki urratu zuen “murrizketarik gabeko hizkuntza musikalarentz” jotzeko bidea, XX. mendeko hizkuntzarako bidea, alegia.

Hala ere, Franz Lisztek forma tradizionalei buruz zituen ideiak Brahmsen ideien aurkakoak zirela ulertu ziren XIX.

mendearen bigarren erdian zehar. Gero, Claude Debussy eta beste konpositore batzuk Lizteren ideien alde atera ziren, “ausartak” eta “modernoak” zirela esanda. Brahms, zehazki, *Neudeutschen Schule* [Eskola Aleman Berria] edo Lisztek eta Wagnerrek gidatutako eskolaren aurkari nagusia izan zen. Hadik urte batzuetara, Debussyk hauxe idatzi zuen “musika-forma zaharrei” buruz, musikaren inguruan ondutako *Monsieur Croche* (1921) izenburuko kritika eta idazki bilduman: “arau formalen arabera eraikitako arrautza-oskolak dira”. Beraz, Brahms kritiken eta laudorioen artean bizi izan zen beti: batetik, batez ere beren burua “aurreratutzat” jotzen zuten Wagner eta Liszten kritikak eta onarpenik eza izan zituen, eta bestetik, Robert eta Clara Schumannen edota Eduard Hanslick Vienako kritikariaren esker ona eta aitortza jaso zituen; hau da, Brahms aurkitu zuten eta Beethovenen egiazko oinordeko gisa eman zuten ezagutzera.

Beethovengan izaniko inspirazioak eta Bonneko jenioarenganako lilurak eraginik, Brahmsk atzerapenez aurre egin zion partitura sinfonikoari, eta hain zuzen ere, konpositoreek nahiz kritikariak inspirazio eta lilura hura izan zuten aipagai, lehen sinfonia 1876an estreinatu zenean. Arrakasta izugarria izan zen eta, horri esker, bigarren sinfonia agudoago iritsi zen, hots, **2. Sinfonia Re maiorrean op.73**, Vienan lehen aldiz 1877ko abenduaren 30ean emandakoa, orkestra-zuzendaria Hans Richter izan zelarik. Hanslick haren adiskide kritikariak hauxe idatzi zuen *Neue Freie Presse* egunkarian, hots, “adituak eta zaleak berotzen dituen eguzkiak bezala dirdiratzten” du sinfoniak, eta lan hura “musika ona entzuteko irrika

дутен” guztiena dela. Hurrengo urteetan, Brahmsen bigarren sinfonia gogo biziz hartu zuten lana emaniko leku guztietan eta konpositorearen partiturarik ezagunena izan zen.

Maiz, Beethovenen *Bosgarren* eta *Seigarren* sinfoniekin alderatu izan da bere izaeragatik (dramatikotasunaren eta pastoralaren artean). Brahmsen *Bigarrena* lan monumentalak da, baina izpiritu klasikotik hurbil dagoena, Hanburgoko konpositorearen estiloan hain inspiratzailea dena. Tonu idilikoa hasierako *Allegro non troppo* mugimenduko lehen gaitik entzuten da, tronpen kantu lirikoaren azpian hariak azaltzen dituzten funtsezko hiru notatan oinarritua, eta hazten doa hariaren bigarren gai beroa agertzearekin batera, hots, bere *Wiegenlied* [Sehaska-kanta] ospetsuaren bariazioa dena. Une horretatik aurrera, gaien garapena gero eta konplexuagoa da; gaiak harietatik haizeetara pasatzen dira, fintasunez eta edertasun handiko tinbreen orekaz, unibertso espresibo infinituak zeharkatzen dituzten bariazioekin jokaturak.

Adagio non troppo mugimenduaren gozotasun zoragarriarekin zabaltzen da baitaratze-giroa. Lasaitasun-uneak ditu, eta, pixkanaka, tonu tragiko eta grinatsuko kontrapuntu-pasarte bidez asaldatzen da. Agerikoa da adagioaren eta *allegretto grazioso, quasi andante*-ren arteko kontrastea. Brahmsk, hirugarren mugimendu hori, Austriako *Ländler* edo abesti herrikoien baten izpiritutik hurbil zegoen alaitasun eta arintasun batekin ondu zuen, eta tarteka, Beethovenen izpiritua agertzen da. *Allegro con spirito* azken mugimendua sonata-forma bat da, bi gai baikorretan oinarritua, aldaketa ugari dituztenak, izaera erritmiko indartsukoak, garaipen

moldeko amaiera argitsuan bururatu arte.

Brahmsen bigarren sinfonia estreinatu eta berrogei urtera, musika ulertzeko eta adierazteko modu berrien esperimentazioak hainbat gai ulertzeko ikuspuntua aldatu zuen, hala nola tonalitatea, forma klasikoak edo orkestra-tinbreen kontzeptua. Baina klasikoek eta erraldoi erromantikoez utzitako ondasunak bizirik jarraitu zuen -aldez edo moldez- berrikuntzaren bidean abiatu ziren konpositore guztien prestakuntzan. **Sergey Prokofiev** (1891-1953), adibidez, haur txikia zelarik izan zuen harremana Beethovenen musikarekin, bere amak, behin eta berriz, Bonnen jenioaren sonatak pianoan jotzen zituelako. Handik urte batzuetara, San Petersburgoko Kontserbatorioan bere prestakuntza bukatu zuenean, Prokofiev gazteak erromantizismotik ihes egin zuen, estilo “zaharkituzat” jotzen baitzuen, Lyadov eta Rimsky-Korsakov bere irakasleak zaharkituzat zituen bezala; ondorioz, formei eta testurei “funtsezkoak ez ziren” konplexutasunak kendu zizkien, eta hizkuntza zorrotz eta zuzena aurkitu zuen, bizitza osoan bere estiloaren ezaugarri bihurtu zena.

Forma klasikoek ematen duten orekaren defentsan, Prokofiev esan zuen ez zuela nahi “sonata-forma baino deus hoberik, malguagorik edo osoagorik, zeren, behar den guztia baitauka egituran dudana helburua lortzeko”. Halaxe erakutsi zuen bere lehen sinfonian, *Klasikoa*, 1917an, non zuzenean F. J. Haydnen musikari egiten dion erreferentzia, oso ikuspegi pertsonalarekin, ironikoarekin, baita “bitxikeria, irri eta iseka” giroarekin ere, hark berak esan zuenez. Urte hartan berean, *Biolinerako 1. Kontzertua Re maiorrean op. 19* ondu zuen, hau da, errealita-

tearen adierazpen horren egokitzapenaren adibide bikaina; batzuetan umoretsua eta zorrotza da, beste batzuetan lirikoa eta melodikoa, eta era berean, sumatzen da mingarria dela Europa erdialdeko musika-tradizioaren forma eta egiturendako.

Beharbada, hainbat arrazoi zirela-eta jaso zuen lanak harrera hotza estreinaldian: hots, kontzertuaren lirismoa, testura sinpleak, eta adierazpidea egitura tradizional baten esparrura egokitzea. Lana Parisen eman zen lehendabizikoz, 1923ko urriaren 18an. Marcel Darrieux izan zen biolin-jotzailea eta, Serge Kusevitzky, berriz, Operako orkestrako zuzendaria. Biolin bakarlariaren zatia osatzeko, Prokofievek Paul Kochanski biolin-jotzaile poloniarraren aholkuak jaso zituen. Paul irakasle zebilen San Petersburgoko Kontserbatorioan. Hala ere, Iraultza iragartzen zuten istiluek eraginik, Prokofievek Errusia uzteko erabakia hartu zuen, eta estreinaldia atzeratu egin behar izan zen.

Kontzertua mugimendu bakar batean sortzea pentsatu bazuen ere, Prokofievek huraxe hiru mugimendutan egituratzearen alde egin zuen, *tempi*-en ordena alderantzikatu zuen arren; bestalde, mugimendu azkar bat jarri zuen muturreko mugimendu lasaiagoen artean. Hasierako *Andantino*-ren lehen konpasetatik, bakarlariak doinu inspiratu bat jotzen du, beroa eta argitsua, bigarren gaiaren izaera erritmikoarekin kontrastea egiten duena. Misterioa da; batzuetan, fintasuna; eta besteetan, berriz, biolinak eta orkestrak beren testura garden, orekatu eta finekin lortzen dituzten dinamiken paradisu goxoan murgiltzen gaituzten giroak.

Prokofievek Scherzo bat [*Vivacissimo*] sartu zuen, erritmo ebakorrak eta erdi-

ko mugimenduan aparteko arintasuna zituena. Bakarlariak sekulako zailtasunei egin behar die aurre pasarte honetan, hots, glissandi, *Sul ponticello* efektuak, eskala azkar-azkarrak eta tarte arteko jauzi handiak, eta horiek beti orkestrarekin etengabeko solasaldian garatzen dira, erantzunetan txandakatzen diren instrumentuekin, baita diskurtsoa eraldatzen eta oldarkortasun erritmikoa areagotzen den unetan ere, tinbreak ia perkusio-moldekoak izanik. Mugimenduak nolabaiteko rondo forma hartzen du, gaiak txandakatuta; gai guztiak birtuosismoz tratatuak daude bi soinu-endarretan (bakarlaria eta orkestra) dena amaitu arte.

Finale moderato mugimendua fagotak abiarazten duen gai inspiratu baten bitartez hasten da, biolin bakarlariak jarraipena emanda, hariaren oinarri erritmiko baten gainean; haize bakarlariak, berriz, esku-hartze txikiak egiten ditu solasaldi finean. Tuba bigarren gairantz doan pasarte xarmagarri batean agertzen da. Erritmo-jokoan eraginez, orkestra guztiak egiten du dirdira, eta biolinaren esku-hartzeek argi ezin ederragoa eta lirikoagoa dakartzate.

YORRICK TROMAN

VIOLÍN

Nacido en París en una familia de músicos barrocos, Yorrick Troman empezó a tocar el violín con 4 años. Estudió en el Conservatorio Nacional Superior de Música de Lyon, Francia, con Boris Garlitsky (Primer Premio ‘Sobresaliente’ en el 2002), continuó sus estudios con Itzhak Shuldman en la Norges musikkhøgskole de Oslo, Noruega, y a continuación con Emile Cantor, Dinamarca, y Joseph Swensen, EEUU. Completó su formación con un máster de Mezcla.

Su interés por numerosos estilos musicales le trajeron al escenario con bandas de rock (Sting, Eiffel), como guitarrista del trío NOMAD lib (2º premio en el concurso de música de cámara –FNAPEC– en 2003 y 1º premio en el Torneo Internazionale de Música en Roma, 2004), música popular

(Gandeia, música vasca), y flamenco, por su colaboración con el guitarrista Luis Mariano Renedo de Lucas (‘Talamo’ con Monica Iglesias, La Moneta)

En 2004, obtuvo una plaza de profesor de violín en el Conservatorio del 6º arr. de París, Francia, aunque al año lo dejó por su pasión por la música orquestal. Se inició como Solista de segundos violines en la Orquesta Filarmónica de Copenhagen, Dinamarca. Desde entonces, ha sido Ayuda de Concertino en Århus Symfoniorkester, Dinamarca, Concertino de la orquesta de Cámara de Randers, Dinamarca, Solista de segundos violines en la Filarmónica Real de Flandres, Bélgica (Philippe Herreweghe), Concertino de la Orquesta Ciudad de Granada, España. Y desde 2015 es Primer Concertino de la Orquesta Sinfónica de Navarra.

Yorrick toca en numerosas ocasiones música de cámara en festivales con Yann Dubost, Roland Pidoux, Olivier Marron, Pierre Fouchenneret, Elissa Cassini, Liesbeth Baelus, su hermano Daniel Troman (Les Tromano), y participa en proyectos como *Les Dissonances* (David Grimal) y *Le Concert Olympique* (Jan Caeyers). Con mucha ilusión transmite su experiencia con los jóvenes: ha sido profesor invitado en la Orquesta Joven de Andalucía, la Orquesta de la Universidad de Navarra, en Habitat4Music en EEUU, y en conservatorios como Úbeda, Jerez de la Frontera, Pamplona.

Yorrick es Miembro de la SGAE y la SA-CEM por sus composiciones originales en varios proyectos (*Sofa, les Tromano*, duo con Luis Mariano) y Miembro de Honor de la Asociación Española de Violinistas.

Yorrick toca un violín de Mario Miralles, California 2012.



MANUEL HERNÁNDEZ- SILVA

DIRECTOR

EL maestro Hernández-Silva se graduó en el conservatorio superior de Viena, en la cátedra de los profesores Reinhard Schwarz y Georg Mark, con matrícula de honor, y ese mismo año ganó el concurso de dirección Forum Jünger Künstler de la Wiener KammerOrchester, a la que dirigió en la Konzerthaus de la capital austríaca. Ha sido director titular de la Orquesta Sinfónica de la Región de Murcia y de la Orquesta de Córdoba y principal invitado de la Orquesta Simón Bolívar de Caracas. En la actualidad es director titular y artístico de la Orquesta Filarmónica de Málaga y de la Orquesta Sinfónica de Navarra.

Ha actuado como director invitado con las orquestas sinfónicas de Viena, Israel, Radio de Praga, WDR de Colonia, Tucson, Nacionales de España, Puerto Rico, Chile, Venezuela y México, Municipal de Caracas, Simón Bolívar, Karlsbad, Wuppertal; Filarmónicas de Seúl, Bohuslav Martinu, Nord-Tschechische Philharmonie, Biel, Olo-mouc o Bogotá. En España ha dirigido a la Real Filharmonía de Galicia, sinfónicas de Bilbao, RTVE, Tenerife, Castilla y León, Principado de Asturias, Comunidad de Madrid, Navarra, Barcelona i Nacional de Catalunya, Ciudad de Granada, Filarmónica de Gran Canaria, y en importantes Festivales como la Quincena Musical Donostiarra, Festival Internacional de Música y Danza de Granada, Festival de Úbeda o Festival de Cerniakhov en la República Checa.

Hernández-Silva desarrolla también una intensa actividad docente, impartiendo cursos internacionales de dirección e interpretación, así como numerosas conferencias.



PLANTILLA

VIOLINES I

Yorrick Troman

CONCERTINO

Miguel Borrego

CONCERTINO INVITADO

Anna Siwek

AYUDA DE CONCERTINO

Daniel Menéndez (SOL)

Malen Aranzabal

Eduarne Ciriaco

Nathalie Gaillard

Catalina García-Mina

Inés de Madrazo

David Pérez

Enrico Ragazzo

Nikola Takov

Fernando Pina

Ana Perona

VIOLINES II

Anna Radomska (SOL)

Maite Ciriaco (SOL)

Grazyna Romanczuk (AYU)

Fermín Ansó

David Cabezón

Lourdes González

Tibor Molnar

Angelo Vieni

Eduardo Canto

David Andreu

Marina García

VIOLAS

Jerzy Wojtysiak (SOL)

Javier Gomez (AYU)

Iustina Bumbu

Robert Pajewski

José Ramón Rodríguez

Irantzu Sarriguren

Małgorzata Tkaczyk

Ane Aguirre

Víctor Muñoz

Nuria González

VIOLONCHELOS

David Johnstone (SOL)

Tomasz Przylecki (AYU)

Carlos Frutuoso

Aritz Gómez

Dorota Pukownik

Lara Vidal

CONTRABAJO

Fco. Javier Fernández (SOL)

Piotr Piotrowski (SOL)

Gian Luca Mangiarotti

Raquel Miguélez

FLAUTAS

Xavier Relats (SOL)

Ricardo González (AYU)

OBOES

Juan Manuel Crespo (SOL)

Pilar Fontalba (SOL)

CLARINETES

Fco. Javier Inglés (SOL)

Elisa López (SOL)

Cristina Martín

FAGOTES

José Lozano (SOL)

Ferrán Tamarit (SOL)

TROMPAS

Julián Cano Viana (SOL)

Daniel Mazarrota (SOL)

Aritz García de Albéniz

Marc Moragues

Olaf Jiménez

TROMPETAS

Carlos Gomis (SOL)

Ibai Izquierdo

TROMBONES

Santiago Blanco (SOL)

Mikel Arkauz (AYU)

Héctor Prieto

TUBA

Alfonso Viñas

TIMBALES

Javier Odriozola (SOL)

PERCUSIÓN

Santi Pizana

Javier Pelegrín

ARPA

Marion Desjacques

SOL Solista

AYU Ayuda Solista

I like to be in America I like to be in America

PRÓXIMO CONCIERTO
DE ABONO/12

Maiatzak 27-28 Mayo

19:30h/ean

**Auditorio Baluarte
Pamplona-Iruña**



Juan Pérez Florista
PIANO

Manuel Hernández-Silva
DIRECTOR

Concierto en Fa

George Gershwin

(1898–1937)

Juan Pérez Floristán PÍOLÍN

West Side Story, danzas sinfónicas

Leonard Bernstein

(1918–1990)

Un americano en París

George Gershwin

(1898–1937)



G. GERSHWIN



L. BERNSTEIN

BALUARTE TE CUIDA

NORMAS COVID-19

COMPRA DE ENTRADAS

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.

ACCESO A SALA PRINCIPAL

Para minimizar colas y esperas, se realizará por tres accesos diferentes, dependiendo de la fila y el número de la butaca.

FILAS Y PUERTAS DE ACCESO

Filas 4-15 Pares

Puerta 3

(Calle General Chinchilla)

Filas 4-15 Impares

Puerta 1

(Plaza Baluarte)

16-28 Pares-Impares

Puerta 2

(Plaza Baluarte)

Palcos / Filas 1-14

Pares-Impares

Puerta 1

(Plaza Baluarte)

ACCESO A SALA DE CÁMARA

Puerta 1

(Plaza Baluarte)

MASCARILLA OBLIGATORIA

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.

PAUSA

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

ASCENSORES

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 los usuarios sean miembros de la misma unidad familiar.

No dude en consultar al personal de sala, que estará a su disposición.

ASEOS

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

Se realizará limpieza y desinfección continuada.

SALIDA DE LA SALA

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

Le solicitamos que espere en su butaca a recibir las indicaciones de nuestro personal de sala.

INFORMACIÓN ÚTIL

TAQUILLAS

Plaza del Baluarte

T. 948 066 060

Horario: Lunes a sábado,
de 11 a 14h y de 17 a 20h.
Domingos y festivos con
espectáculo, de 17 a 19h.

PERSONAS EN SILLA DE RUEDAS

Baluarte dispone de
localidades reservadas para
personas en silla de ruedas.
Estas localidades pueden
adquirirse en taquilla
y en el teléfono
948 066 061.

GUARDARROPA

Baluarte cuenta con servicio
gratuito de guardarropa,
que estará disponible
según indique la normativa
sanitaria.

SOBRETITULACIÓN

Existe un servicio de
sobretitulación para los
espectáculos musicales
y líricos que lo necesitan.

SONIDO AMPLIFICADO

Existe un servicio de
auriculares para personas
con dificultades auditivas.



**TEATRO
ACCESIBLE**

EQUIPAMIENTO APOYO AUDICIÓN

Baluarte dispone de
dispositivos de sistemas FM
de transmisión de sonido
para personas
con implantes cocleares
o audífonos.

RESTAURACIÓN

Baluarte dispone de
restaurante y cafetería en
el propio edificio, y de una
cafetería con servicio de
restaurante en la plaza.
Información y reservas:
VerduArte 948 066 056
y La Terraza 948 066 051.




APARCAMIENTO

Aparcamiento subterráneo
de 900 plazas abierto las 24
horas con acceso directo a
la plaza y calles adyacentes.

DÓNDE ESTAMOS

LOCALIZACIÓN Y ACCESOS



 OrquestaSinfonicaDeNavarra
 orquestanavarra
 orquestasinfonicadenavarra
www.orquestadenavarra.es
info@orquestadenavarra.es

Las fotografías de los solistas y directores han sido facilitadas por las compañías, los artistas o sus representantes.
Diseño: Errea Comunicación
Edición: Octubre 2020

Calle Sandoval 6, 31002 Pamplona

T. 948 229 217

📍 OrquestaSinfonicaDeNavarra

📧 orquestanavarra

📧 orquestasinfonicadenavarra

www.orquestadenavarra.es

info@orquestadenavarra.es



ORQUESTA
SINFÓNICA
DE NAVARRA

NAFARROAKO
ORKESTRA
SINFONIKOA

Gobierno de Navarra  Nafarroako Gobernua

 FUNDACIÓN
CAJANAVARRA

 "la Caixa"

 AUTOPISTAS
DE NAVARRA

 Es Caixes Ingleses

MONDRAGON  HUMANITY
AT WORK