

SINFÓNICA
DE GALICIA
TEMPORADA
23/24

19/04/24

V18



CHRISTIAN VÁSQUEZ
Director



SINFÓNICA
DE GALICIA

ABONO
VIERNES

19/04/24
V18

📍 Palacio de la Ópera / A Coruña 🕒 20h

I
JUAN BAUTISTA PLAZA (1898-1965)

*Fuga criolla**

PACHO FLORES (1981)

*Áurea, rapsodia concertante para clarinete y
orquesta Sinfónica (18')****

*[Obra encargo de la OSG, Orquesta de Extremadura y
Orquesta de la Región de Murcia]*

II
PIOTR ILICH CHAIKOVSKI (1840-1893)

Sinfonía nº 2 en do menor, op. 17 (32')

*Andante sostenuto – Allegro vivo
Andantino marziale, quasi moderato
Scherzo. Allegro molto vivace
Finale. Moderato assai – Allegro vivo*

JUAN FERRER clarinete

CHRISTIAN VÁSQUEZ director

En la década de los 70 del siglo XVIII, Johann Gottfried Herder acuñó el término *Volkslied* o canción popular. La lectura de las baladas falsamente atribuidas al bardo Ossian por el poeta James MacPherson le dio pie para defender la tesis de que la literatura contemporánea debía estar conectada con el «pueblo» (*Volk*), entendiendo por tal un colectivo unido por el uso de un mismo idioma y del que no solo formaban parte las clases cultivadas. Herder aspiraba a una poesía que, tal como *los Volkslieder*, fuese natural y vivaz, ingenua y sencilla. Al acuñar el neologismo también creó una categoría estética que, por motivos imposibles de resumir en unas notas de programa, acabó convirtiéndose en la salsa de no pocos debates políticos, científicos y estéticos. Sus ecos han perdurado hasta nuestros días. En el siglo XIX, la canción popular se convirtió en un objeto cultural valorado por su antigüedad, belleza y difusión y su apología se confundió con bastante facilidad con el discurso nacionalista que se expandió por toda Europa.

Coincidiendo más o menos con los años en los que Herder escribió sus ensayos, esto es, en las últimas décadas del siglo XVIII, también se consolidó en Europa la cultura del concierto público. La combinación de obras en el género sinfónico con música concertante de carácter virtuosístico con la que nos encontramos en el programa de hoy data de aquella época. Es decir, la aparición de las categorías de música popular y de música de concierto en términos muy parecidos a como las entendemos en la actualidad se dio de forma casi simultánea. A la primera se le atribuyó un carácter espontáneo y funcional, mientras que la segunda se consideró en cuanto manifestación artística de la creatividad de un único individuo. Estas dos prácticas musicales acabaron siendo concebidas como antagónicas en la medida en que se vincularon con dos mundos —uno tradicional y rural, frente a otro educado y urbano— que, a medida que avanzaba el siglo XIX, se fueron distanciando cada vez más.

Sin embargo, por muy diferentes entre sí que pudieran parecer a primera vista, esos dos ámbitos han estado permanentemente en contacto en la música de muchos compositores europeos, incluyendo, claro está, la de Piotr Ilich Chaikovski. Su caso ilustra la densa red de argumentos y clichés generada por la contraposición entre música popular y música de concierto que acabamos de señalar. Chaikovski suele ser presentado como un ejemplo de músico cosmopolita, contrario al sector de la composición que, en su Rusia natal, defendía una estrecha proximidad con las fuentes populares. Nos referimos a los compositores agrupados en torno a Mili Balakirev, conocidos, fuera de su país, como «Grupo de los Cinco». Y, sin embargo, en 1872, el año en el que compuso su *Sinfonía nº 2*, Chaikovski estuvo más que próximo de dichas fuentes. No solo utilizó canciones populares ucranianas en esta obra, sino que también colaboró como arreglista en una recopilación de canciones populares rusas y ucranianas para niños, editada por Mariya Mamontova.

Chaikovski escribió su *Segunda sinfonía* en Kamenka, una finca de recreo situada cerca de Kiev que pertenecía a miembros de la familia del marido de su hermana pequeña. Allí tuvo la oportunidad de familiarizarse con el folclore de la región que, no obstante, conocía previamente gracias a las recopilaciones realizadas por algunos de sus compañeros de estudios. En una carta a su hermano, le contó que, durante la composición del último movimiento, estuvo permanentemente acompañado por un empleado de la finca que cantaba la canción en la que se basa, titulada «La grulla». Antes de su estreno en Moscú a principios de 1873, Chaikovski tocó ese último movimiento en una velada privada organizada en San Petersburgo por Rimski-Kórsakov, que formaba parte del círculo de Balakirev. La reacción fue entusiasta: con las palabras del propio Chaikovski, «casi me destrozaron con sus muestras de alegría».

Algunos años después, Chaikovski intentó que su nombre desapareciera de la recopilación editada por Mamontova. También revisó la *Segunda sinfonía*, pero, en lo que concierne al último movimiento basado en «La grulla», solo lo acortó. Además, tampoco omitió en otros movimientos las evidentes citas de canciones populares extraídas del cancionero ucraniano. No obstante, el interés de esta obra no reside únicamente en el uso de material temático de origen popular. Así, el gran estudioso de la música rusa, Richard Taruskin, protestó en su momento ante la insistencia con la que se subraya este aspecto al tiempo que no se toma en consideración las novedades que también presenta. El último movimiento es ejemplo de ello. Chaikovski actualizó en él una técnica de composición que había sido establecida por Mijaíl Glinka en una de sus obras más populares, la fantasía orquestal titulada *Kamarinskaya* (1848). Se conoce como «fondo cambiante» y consiste en la repetición de la melodía que se cita al tiempo que se varía constantemente el contexto musical del que forma parte. A diferencia de Glinka, que se sirve de esa técnica de forma más bien rapsódica, Chaikovski la utiliza adaptándola a una estructura que se corresponde claramente con el principio de la forma de sonata.

Taruskin se insurgió, por lo tanto, contra la insistencia con la que parece que se reducen obras como la *Segunda sinfonía* de Chaikovski a sus elementos identitarios. Esta visión impide valorar con imparcialidad las aportaciones originadas en lugares «periféricos», distantes de lo que se considera el «centro», en gran medida coincidente con la producción de un muy reducido número de compositores centroeuropeos. La invención del «nacionalismo musical» como categoría historiográfica aplicable a los compositores rusos —o a los españoles— es consecuencia de ello. Este sesgo también ha tenido efectos sobre la imagen que los compositores latinoamericanos se hacen de sí mismos, divididos, en muchos casos, entre la exigencia de fidelidad a sus raíces y la aspiración a formar parte del «canon» de la historia de la música.

El venezolano Juan Bautista Plaza perteneció a una generación que se enfrentó a ese dilema con particular urgencia. Su iniciación en el mundo de la composición coincidió con el progresivo abandono del modernismo más radical, vigente hasta la década de los 20 del siglo XX: a partir de la década de los 30, se generalizaron, de hecho, posturas bastante politizadas que reclamaron el regreso a las raíces del «pueblo» como una vía para defender el «arte» musical frente a la progresiva hegemonía de la cultura de masas. En el caso de Plaza, esta defensa se dio en diversos frentes más allá de la composición: el de la pedagogía, la musicología y la composición de música de carácter religioso. De hecho, Plaza obtuvo una parte de su sólida formación musical en la Pontificia Escuela Superior de Música Sagrada de Roma. Pueden entreverse las consecuencias de esta experiencia en el manejo de la escritura contrapuntística patente en muchas de sus composiciones y, en especial, en su *Fuga criolla*, de 1931, que forma un díptico con la *Fuga romántica venezolana*, compuesta en honor a Johann Sebastian Bach en 1950. Escrita para orquesta de cuerda, la *Fuga criolla* plantea, por lo tanto, la cuestión de la integración de ritmos populares venezolanos en la estricta forma musical referida en el título. Plaza se inspira en el ritmo de joropo, patente desde el primer compás. Por su enorme difusión sobre todo a partir de la década de los 20 del siglo XX, el joropo es considerado algo así como la danza nacional de Venezuela. Se caracteriza por la alternancia o superposición de los compases de 3/4 y 6/8 y su origen, documentado a partir del siglo XVIII, se ha relacionado con el fandango español.

El joropo es asimismo una de las danzas a las que alude Pacho Flores en su rapsodia concertante para clarinete, dedicada a Juan Ferrer. Se escucha juntamente con otras, como el vals, la milonga, el bambuco o la chacarera. Sin embargo, Flores no ha pretendido ofrecer un mero «catálogo de ritmos latinos», sino, con sus palabras, una «música comprensible que es, al mismo tiempo, el resultado de un trabajo intelectual de composición». Pacho Flores, aparte de haber sido el dedicatario de varios conciertos para el instrumento del que es un reconocido virtuoso, la trompeta, ha contribuido de forma notable a expandir sus posibilidades, colaborando incluso a la fabricación de nuevos instrumentos que superan los límites técnicos de los anteriores. Por ello, como era de esperar, el diálogo entre Flores y Ferrer fue parte del proceso creativo que condujo a la conclusión de la obra.

Según relata Ferrer, el compositor le ofreció una docena de motivos generadores para que seleccionase aquellos que más le gustasen: eligió seis que coincidían con los preferidos por el propio Flores. Dichos motivos están interrelacionados y se derivan de una célula que se escucha por primera vez en el vibráfono para ser retomado seguidamente por el clarinete solista. Es decir, *Áurea* se sustenta en una compleja y cohesionada red de motivos que avanza a través de sucesivas transformaciones, pero también mediante un uso muy imaginativo de la combinación de diversos ritmos populares. El tema principal tiene un

sabor modal que alude, según señala el propio Flores, a la llamada cadencia andaluza, pero aparece como «enmascarado» envuelto en las escalas disminuidas que se despliegan en la cuerda. Estilo fugado, armonías en cuartas, alusiones al estilo concertante barroco son otras de las técnicas de composición integradas en la de una manera flexible y muy natural, reforzada por su carácter rapsódico. Esta naturalidad no tiene solo que ver con el vitalismo que caracteriza a esta música, sino también con la importancia que tiene para su compositor la improvisación como «forma pura de composición». Ferrer destaca asimismo otro aspecto relevante de la partitura: la manera como Flores explora no solo la agilidad y brillantez típicas del clarinete, sino también sus «colores», sirviéndose, en este caso de tres clarinetes diferentes (en la, en si bemol y *piccolo* en re) y explorando al máximo sus posibilidades. Sobre todo, para Ferrer, es muy importante el aprovechamiento de la «calidez y dulzura» de la sonoridad del clarinete en re que, según nos explica, está todavía lejos de haber alcanzado al máximo su potencialidad expresiva.

En última instancia, esta obra «luminosa» (según Flores) que contiene algunos pasajes de tonalidad «melancólica» (según Ferrer) no solo asume sin complejos las raíces culturales de sus protagonistas, sino que es también un emblema de la amistad y la complicidad artística que unen al compositor y a quien define con humor como «su muso». El diálogo entre la primera trompeta y el solista que se puede escuchar en el corazón de *Áurea* no es una mera coincidencia: es la representación sonora de esa fructífera comunión.

Teresa Cascudo

Na década dos 70 do século XVIII, Johann Gottfried Herder cuñou o termo *Volkslied* ou canción popular. A lectura das baladas falsamente atribuídas ao bardo Ossian polo poeta James MacPherson deulle pé para defender a tese de que a literatura contemporánea debía estar conectada co «pobo» (*Volk*), entendendo por tal un colectivo unido polo uso dun mesmo idioma e do que non só formaban parte as clases cultivadas. Herder aspiraba a unha poesía que, tal como os *Volkslieder*, fose natural e vivaz, inxenua e sinxela. Ao cuñar o neoloxismo tamén creou unha categoría estética que, por motivos imposibles de resumir nunhas notas de programa, acabou converténdose no prebe de non poucos debates políticos, científicos e estéticos. Os seus ecos perduraron ata os nosos días. No século XIX, a canción popular converteuse nun obxecto cultural valorado pola súa antigüidade, beleza e difusión e a súa apoloxía confundíuse con bastante facilidade co discurso nacionalista que se espallou por toda Europa.

Coincidindo máis ou menos cos anos nos que Herder escribiu os seus ensaios, isto é, nas últimas décadas do século XVIII, tamén se consolidou en Europa a cultura do concerto público. A combinación de obras no xénero sinfónico con música concertante de carácter virtuosístico coa que nos atopamos no programa de hoxe data daquela época. Isto é, a aparición das categorías de música popular e de música de concerto en termos moi parecidos a como as entendemos na actualidade deuse de forma case simultánea. Á primeira atribuíuselle un carácter espontáneo e funcional, mentres que a segunda foi considerada en canto manifestación artística da creatividade dun único individuo. Estas dúas prácticas musicais acabaron sendo concibidas como antagónicas na medida en que se vincularon con dous mundos —un tradicional e rural, fronte a outro educado e urbano— que, segundo avanzaba no século XIX, se foron distanciando cada vez máis.

No entanto, por moi diferentes entre si que puidesen semellar a primeira vista, eses dous ámbitos estiveron permanentemente en contacto na música de moitos compositores europeos, incluíndo, claro está, a de Piotr Ilich Chaicóvski. O seu caso ilustra a densa rede de argumentos e clichés xerada pola contraposición entre música popular e música de concerto que acabamos de sinalar. Chaicóvski adoita ser presentado como un exemplo de músico cosmopolita, contrario ao sector da composición que, na súa Rusia natal, defendía unha estreita proximidade coas fontes populares. Referímonos aos compositores agrupados ao redor de Mili Balakírev, coñecidos, fóra do seu país, como «Grupo dos Cinco». E, porén, en 1872, o ano no que compuxo a súa *Sinfonía nº 2*, Chaicóvski estivo máis que próximo das devanditas fontes. Non só empregou cancións populares ucraínas nesta obra, senón que tamén colaborou como arranxador nunha recompilación de cancións populares rusas e ucraínas para nenos, editada por Mariya Mamontova.

Chaicóvski escribiu a súa *Segunda sinfonía* en Kamenka, un predio de recreo situado preto de Kiev que pertencía a membros da familia do marido da súa irmá pequena. Ali tivo a oportunidade de se familiarizar co folclore da rexión que, non obstante, coñecía previamente grazas ás recompilacións realizadas por algúns dos seus compañeiros de estudos. Nunha carta ao seu irmán, contoulle que, durante a composición do derradeiro movemento, estivo permanentemente acompañado por un empregado do predio que cantaba a canción na que se basea, titulada «A grúa». Antes da súa estrea en Moscova a comezos de 1873, Chaicóvski tocou ese derradeiro movemento nunha velada privada organizada en San Petersburgo por Rimski-Kórsakov, que formaba parte do círculo de Balakirev. A reacción foi entusiasta: coas palabras do propio Chaicóvski, «case me esnaquizaron coas súas mostras de alegría».

Algúns anos despois, Chaicóvski intentou que o seu nome desaparecese da recompilación editada por Mamontova. Tamén revisou a *Segunda sinfonía*, mais, no que concirne ao derradeiro movemento baseado na peza «A grúa», só o acurtou. Ademais, tampouco omitiu outros movementos as evidentes citas de cancións populares tiradas do cancionero ucraíno. Non obstante, o interese desta obra non reside unicamente no uso de material temático de orixe popular. Así, o grande estudoso da música rusa, Richard Taruskin, protestou no seu momento ante a insistencia coa que se subliña este aspecto ao tempo que non se toman en consideración as novidades que tamén presenta. O derradeiro movemento é exemplo disto. Chaicóvski actualizou nel unha técnica de composición que fora establecida por Mijaíl Glinka nunha das súas obras máis populares, a fantasía orquestral titulada *Kamarinskaya* (1848). Coñécese como «fondo cambiante» e consiste na repetición da melodía que se cita ao tempo que se varía constantemente o contexto musical do que forma parte. Diferenciándose de Glinka, que se serve desa técnica de xeito máis ben rapsódico, Chaicóvski utilízaa adaptándoa a unha estrutura que se corresponde claramente co principio da forma de sonata.

Taruskin insurxiuse, xa que logo, contra a insistencia coa que semella que se reducen obras como a *Segunda sinfonía* de Chaicóvski aos seus elementos de identidade. Esta visión impide valorar con imparcialidade as contribucións orixinadas en lugares «periféricos», distantes do que se considera o «centro», en gran medida coincidente coa produción dun moi reducido número de compositores centroeuropeos. A invención do «nacionalismo musical» como categoría historiográfica aplicable aos compositores rusos —ou aos españois— é consecuencia disto. Este nesgo tamén tivo efectos sobre a imaxe que os compositores latinoamericanos fan de si mesmos, divididos, en moitos casos, entre a esixencia de fidelidade ás súas raíces e a aspiración a formar parte do «canon» da historia da música.

O venezolano Juan Bautista Plaza pertenceu a unha xeración que se enfrontou a ese dilema con particular urxencia. A súa iniciación no mundo da composición coincidiu co progresivo abandono do modernismo máis radical, vixente ata a década dos 20 do século XX: a partir da década dos 30, xeneralizáronse, de feito, posturas bastante politizadas que reclamaron o regreso ás raíces do «pobo» como unha vía para defender a «arte» musical fronte á progresiva hexemonía da cultura de masas. No caso de Plaza, esta defensa deuse en diversas fronteiras máis alá da composición: o da pedagogía, a musicoloxía e a composición de música de carácter relixioso. De feito, Plaza obtivo unha parte da súa sólida formación musical na Pontificia Escola Superior de Música Sagrada de Roma. Pódense entrever as consecuencias desta experiencia no manexo da escritura contrapuntística patente en moitas das súas composicións e, en especial, na súa *Fuga crioula*, de 1931, que forma un díptico coa *Fuga romántica venezolana*, composta en honor a Johann Sebastian Bach en 1950. Escrita para orquestra de corda, a *Fuga crioula* presenta, xa que logo, a cuestión da integración de ritmos populares venezolanos na estrita forma musical referida no título. Plaza inspirase no ritmo de joropo, patente desde o primeiro compás. Pola súa enorme difusión sobre todo a partir da década dos 20 do século XX, o joropo é considerado algo así como a danza nacional de Venezuela. Caracterízase pola alternancia ou superposición dos compases de 3/4 e 6/8 e a súa orixe, documentada a partir do século XVIII, relacionouse co fandango español.

O joropo é, así mesmo, unha das danzas ás que alude Pacho Flores na súa rapsodia concertante para clarinete, dedicada a Juan Ferrer. Escóitase xuntamente con outras, como o valse, a milonga, o bambuco ou a chacarera. No entanto, Flores non pretendeu ofrecer un simple «catálogo de ritmos latinos», senón, coas súas palabras, unha «música comprensible que é, ao mesmo tempo, o resultado dun traballo intelectual de composición». Pacho Flores, á parte de ter sido o dedicatario de varios concertos para o instrumento do que é un recoñecido virtuoso, a trompeta, contribuíu de xeito notable a expandir as súas posibilidades, colaborando incluso coa fabricación de novos instrumentos que superan os límites técnicos dos anteriores. Por iso, como era de agardar, o diálogo entre Flores e Ferrer foi parte do proceso creativo que conduciu á conclusión da obra.

Segundo relata Ferrer, o compositor ofreceulle unha ducia de motivos xeradores para que seleccionase aqueles que máis lle gustasen: escolleu seis que coincidían cos preferidos polo propio Flores. Os devanditos motivos están interrelacionados e derivanse dunha célula que se escoita por primeira vez no vibráfono para ser retomado seguidamente polo clarinete solista. Isto é, Áurea susténtase nunha complexa e cohesionada rede de motivos que avanza a través de sucesivas transformacións, mais tamén mediante un uso moi imaxinativo da combinación de diversos ritmos populares. O tema principal ten un sabor modal que

alude, segundo sinala o propio Flores, á chamada cadencia andaluza, pero aparece como «enmascarado» envolto nas escalas diminuídas que se despregan na corda. Estilo fugado, harmonías en cuartas, alusións ao estilo concertante barroco son outras das técnicas de composición integradas na dunha maneira flexible e moi natural, reforzada polo seu carácter rapsódico. Esta naturalidade non ten que ver unicamente co vitalismo que caracteriza a esta música, senón tamén coa importancia que ten para o seu compositor a improvisación como «forma pura de composición». Ferrer destaca así mesmo outro aspecto relevante da partitura: a maneira como Flores explora non soamente a axilidade e brillantez típicas do clarinete, senón tamén as súas «cores», servíndose, neste caso de tres clarinetes diferentes (en la, en si bemol e piccolo en re) e explorando ao máximo as súas posibilidades. Sobre todo, para Ferrer, é moi importante o aproveitamento da «calidez e dozura» da sonoridade do clarinete en re que, segundo nos explica, está aínda lonxe de ter acadado ao máximo a súa potencialidade expresiva.

En última instancia, esta obra «luminosa» (segundo Flores) que contén algunhas pasaxes de tonalidade «melancólica» (segundo Ferrer) non só asume sen complexos as raíces culturais dos seus protagonistas, senón que é tamén un emblema da amizade e da complicidade artística que unen o compositor con quen define con humor como «o seu muso». O diálogo entre a primeira trompeta e o solista que se pode escoitar no corazón de *Áurea* non é unha simple coincidencia: é a representación sonora desa frutífera comuñón.

Teresa Cascudo

CHRISTIAN VÁSQUEZ

Director



Christian Vásquez fue director musical de la Orquesta Sinfónica Teresa Carreño de Venezuela, a la que dirigió en una notable gira por Europa que los llevó a Londres, Lisboa, Toulouse, Múnich, Estocolmo y Estambul. Fue también director titular de la Orquesta Sinfónica de Stavanger entre 2013 y 2019 y principal director invitado de la Het Gelders Orkest de 2015 a 2020, cargo que inició en una gira por los Países Bajos con un programa latino.

Tras su debut con la Orquesta Sinfónica de Gävle en octubre de 2009, una de sus primeras apariciones en Europa, Christian Vásquez se convirtió en su principal director invitado, cargo que desempeñó entre 2010 y 2013. Ha trabajado con la Philharmonia Orchestra, Residentie Orkest, Orchestre de la Suisse Romande, Sinfónica de la Radio de Viena, Camerata de Salzburgo, Sinfónica Estatal de Rusia, Filarmónica de Tokio y Sinfónica de Singapur entre otras. En Norteamérica ha dirigido la National Arts Centre Orchestra (Ottawa) y Filarmónica de Los Ángeles durante su participación en su Young Artist Fellowship Programme.

Desde entonces ha dirigido orquestas como la Royal Northern Sinfonia, Orchestre National du Capitole de Toulouse, Sinfónica de Galicia, Konzerthausorchester de Berlín, Sinfónica de la Radio de Praga, Festival Beethoven de Varsovia, Filarmónica de Turku, Filarmónica de Luxemburgo, Sinfónica de la Radio de Praga, Filarmónica de Poznan, Filarmónica de Róter-

dam, Sinfónica de Nueva Jersey, Filarmónica de Helsinki, Orquesta Sinfónica Nacional de México, Sinfónica de Basilea, Filarmónica de Múnich, Filarmónica de Gran Canaria, Orquesta Nacional de Estonia, Orquesta Real Danesa, Orquesta de la Radio de Noruega o la Orquesta Nacional de la RTÉ de Irlanda. Su primer compromiso operístico en Europa tuvo lugar en la Ópera de Noruega con *Carmen*. Sus próximos compromisos incluyen la Ópera Nacional de París como asistente de Gustavo Dudamel y conciertos en Polonia, España, Noruega, Israel, Corea, Estados Unidos etc.

Christian Vásquez inició el aprendizaje del violín con ocho años en la ciudad de San Sebastián de los Reyes, en Estado Aragua. En 2006 comenzó sus estudios de dirección orquestal bajo la tutela del maestro José Antonio Abreu y ese mismo año se convirtió en director musical de la Sinfónica Juvenil José Félix Ribas, de Estado Aragua.

CHRISTIAN VÁSQUEZ

Director



Christian Vásquez foi director musical da Orquestra Sinfónica Teresa Carreño de Venezuela, á que dirixiu nunha notable xira por Europa que os levou a Londres, Lisboa, Toulouse, Múnic, Estocolmo e Istambul. Foi tamén director titular da Orquestra Sinfónica de Stavanger entre os anos 2013 e 2019 e principal director convidado da Het Gelders Orkest de 2015 a 2020, cargo que iniciou nunha xira polos Países Baixos cun programa latino.

Tras o seu debut coa Orquestra Sinfónica de Gävle en outubro de 2009, unha das súas primeiras aparicións en Europa, Christian Vásquez converteuse no seu principal director convidado, cargo que desempeñou entre os anos 2010 e 2013. Traballou coa Philharmonia Orchestra, a Residentie Orkest, a Orchestre de la Suisse Romande, a Sinfónica da Radio de Viena, a Camerata de Salzburgo, a Sinfónica Estatal de Rusia, a Filharmónica de Tokio e mais a Sinfónica de Singapur entre outras. En América do Norte dirixiu a National Arts Centre Orchestra (Ottawa) e mais a Filharmónica de Los Ángeles durante a súa participación no seu Young Artist Fellowship Programme.

Desde aquela dirixiu orquestras como a Royal Northern Sinfonia, a Orchestre National du Capitole de Toulouse, a Sinfónica de Galicia, a Konzerthausorchester de Berlín, a Sinfónica da Radio de Praga, o Festival Beethoven de Varsovia, a Filharmónica de Turku, a Filharmóni-

ca de Luxemburgo, a Sinfónica da Radio de Praga, a Filharmónica de Poznan, a Filharmónica de Róterdam, a Sinfónica de Nova Jersey, a Filharmónica de Helsinki, a Orquestra Sinfónica Nacional de México, a Sinfónica de Basilea, a Filharmónica de Múnic, a Filharmónica de Gran Canaria, a Orquestra Nacional de Estonia, a Orquestra Real Danesa, a Orquestra da Radio de Noruega ou a Orquestra Nacional da RTÉ de Irlanda. O seu primeiro compromiso operístico en Europa tivo lugar na Ópera de Noruega con *Carmen*. Os seus vindeiros compromisos inclúen a Ópera Nacional de París como asistente de Gustavo Dudamel e concertos en Polonia, España, Noruega, Israel, Corea, Estados Unidos etc.

Christian Vázquez iniciou a aprendizaxe do violín con oito anos na cidade de San Sebastián de los Reyes, en Estado Aragua. En 2006 comezou os seus estudos de dirección orquestral baixo a tutela do mestre José Antonio Abreu e ese mesmo ano converteuse en director musical da Sinfónica Juvenil José Félix Ribas, de Estado Aragua.

JUAN FERRER

Clarinete



Juan Ferrer (Montserrat, Valencia) es uno de los más polifacéticos y activos clarinetistas españoles de su generación y el primer español en formar parte de los jurados del prestigioso Concurso Chaikovski de Moscú, de Gante, en Bélgica, Versalles (Francia), Concurso para Asia y Oceanía en Taipéi (Taiwán), Carlino (Italia), en los que además ha ofrecido recitales y clases magistrales, una labor pedagógica que desarrolla con alumnos de todo el mundo y en universidades de Europa y Asia. Recientemente esta actividad se ha visto refrendada por la invitación a participar como profesor de internacional para la Fundación Simón Bolívar (actualmente El Sistema) con tres encuentros anuales a partir de la temporada 2017-18 y que continuó *online* en 2020 y 2021 durante la pandemia del COVID.

Artista de la marca Buffet-Crampon París y Vandoren París, Ferrer es clarinete principal de la Orquesta Sinfónica de Galicia (OSG) y de la que forma parte desde 1994. Además, su actividad como intérprete le ha llevado a ofrecer conciertos en Europa, Asia y América, con actuaciones en China, Taiwán, Suiza, Francia, Italia, Bélgica, Portugal, Brasil, Venezuela, Costa Rica, Paraguay y Argentina así como por toda España, tanto como solista como en recitales y en grupos de cámara como el Trío Untía, el Grupo Instrumental Siglo XX o el Quinteto de Solistas de la OSG, de los que forma parte.

Juan es invitado con frecuencia a colaborar con agrupaciones como la Orquesta de la Radio de Leipzig, Orquesta del Liceu de Barcelona, la del Palau de les Arts de Valencia, Orquesta Nacional de Cataluña o la Orquesta de RTVE entre otras muchas y ha trabajado a las órdenes de algunas de las batutas de mayor prestigio: Gustavo Dudamel, Lorin Maazel, Daniel Harding, Neville Marriner, Osmo Vänska, Guennadi Rozdestvenski, Peter Maag, James Conlon, Jesús López Cobos, Stanislaw Scrowaczewski, Dima Slobodeniouk, Gianandrea Noseda, Christoph Eschenbach, Juanjo Mena o Alberto Zedda entre otros muchos.

Invitado por jurados de todo el mundo, Juan Ferrer es profesor de la Universidad Alfonso X el Sabio en Madrid, en la que imparte Máster y Grado en Interpretación Performativa. Además, desarrolla su labor pedagógica individual sin abandonar el contexto sinfónico, trabajando especialmente con la Orquesta Joven OSG, Joven Orquesta Sinfónica de Euskadi, Sinfónica Joven Nacional de Catalunya, Joven Orquesta de Canarias. Además, habitualmente imparte cursos en España, Francia, China, Taiwán, Italia, Portugal, Argentina, Brasil, Colombia, Paraguay, Venezuela, Costa Rica, Bélgica y Rusia, además de participar como artista español en seis ediciones de la Academia Iberoamericana de Clarinete en Castelo de Paiva (Portugal).

Acaba de grabar un disco con el pianista Daniel Del Pino con obras que le han dedicado autores de renombre internacional: Salvador Brotons, Fernando Buide, Eduardo Soutullo, Karolis Biveinis, Octavio Vázquez, Wladimir Rosinskij y Juan Durán.

JUAN FERRER

Clarinete



Juan Ferrer (Montserrat, Valencia) é un dos máis polifacéticos e activos clarinetistas españois da súa xeración e o primeiro español en formar parte dos xurados do prestixioso Concurso Chaikovski de Moscova, de Gante, en Bélxica, Versalles (Francia), Concurso para Asia e Oceanía en Taipéi (Taiwán), Carlino (Italia), nos que ademais ofreceu recitais e clases maxistras, un labor pedagóxico que desenvolve con alumnos de todo o mundo e en universidades de Europa e Asia. Recentemente esta actividade viuse referendada pola invitación a participar como profesor de internacional para a Fundación Simón Bolívar (actualmente El Sistema) con tres encontros anuais a partir da temporada 2017-18 e que continuou *online* en 2020 e 2021 durante a pandemia do COVID.

Artista da marca Buffet-Crampon París e Vandoren París, Ferrer é clarinete principal da Orquestra Sinfónica de Galicia (OSG) e da que forma parte desde 1994. Ademais, a súa actividade como intérprete levouno a ofrecer concertos en Europa, Asia e América, con actuacións en China, Taiwán, Suíza, Francia, Italia, Bélxica, Portugal, Brasil, Venezuela, Costa Rica, Paraguai e mais a Arxentina, así como por toda España, tanto como solista como en recitais e en grupos de cámara como o Trío Untía, o Grupo Instrumental Siglo XX ou o Quinteto de Solistas da OSG, dos que forma parte.

Juan é convidado con frecuencia a colaborar con agrupacións como a Orquestra da Radio de Leipzig, Orquestra do Liceu de Barcelona, a do Palau de les Arts de Valencia, Orquestra Nacional de Cataluña ou a Orquestra de RTVE entre outras moitas, e traballou ás ordes dalgunhas das batutas de maior prestixio: Gustavo Dudamel, Lorin Maazel, Daniel Harding, Neville Marriner, Osmo Vänskä, Guennadi Rozdestvenski, Peter Maag, James Conlon, Jesús López Cobos, Stanislaw Scrowaczewski, Dima Slobodeniouk, Gianandrea Noseda, Christoph Eschenbach, Juanjo Mena ou Alberto Zedda entre outros moitos.

Convidado por xurados de todo o mundo, Juan Ferrer é profesor da Universidad Alfonso X el Sabio en Madrid, na que imparte Máster e Grao en Interpretación Performativa. Ademais, desenvolve o seu labor pedagóxico individual sen abandonar o contexto sinfónico, traballando especialmente coa Orquestra Nova da OSG, a Joven Orquestra Sinfónica de Euskadi, a Sinfónica Joven Nacional de Catalunya ou a Joven Orquestra de Canarias. Ademais, habitualmente imparte cursos en España, Francia, China, Taiwán, Italia, Portugal, Arxentina, Brasil, Colombia, Paraguai, Venezuela, Costa Rica, Bélxica e Rusia, ademais de participar como artista español en seis edicións da Academia Iberoamericana de Clarinete en Castelo de Paiva (Portugal).

Acaba de gravar un disco co pianista Daniel Del Pino con obras que lle dedicaron autores de renome internacional: Salvador Brotons, Fernando Buide, Eduardo Soutullo, Karolis Biveinis, Octavio Vázquez, Wladimir Rosinskij e Juan Durán.

ORQUESTA SINFÓNICA DE GALICIA

VIOLINES I

Massimo Spadano****
Ludwig Dürichen****
Iana Antonyan
Sara Areal Martínez
Ruslan Asanov
Caroline Bournaud
Gabriel Bussi
Regina Laza Pérez-Blanco
Dominica Malec Andruskiewicz
Dorothea Nicholas
Mihai Andrei Tanasescu Kadar
Florian Vlashi
Roman Wojtowicz

VIOLINES II

Fumika Yamamura***
Adrián Linares Reyes***
Gertraud Brilmayer
Lylia Chirilov
Marcelo González Kriquer
Deborah Hamburger
Enrique Iglesias Precedo
Helle Karlsson
Gregory Klass
Stefan Marinescu
Diana Poghosyan Mirzoyan

VIOLAS

Eugenia Petrova***
Francisco Miguens Regozo***
Andrei Kevorkov*
Raymond Arteaga Morales
Alison Dalglish
Despina Ionescu
Jeffrey Johnson
Jozef Kramar
Luigi Mazzucato
Karen Poghosyan
Wladimir Rosinskij

VIOLONCHELOS

Rouslana Prokopenko***
Raúl Mirás López***
Gabriel Tanasescu*
Andrea Fernández Ponce
Berthold Hamburger
Scott M. Hardy
Florence Ronfort
Ramón Solsona Massana

CONTRABAJOS

Risto Vuolanne***
Diego Zecharies***
Todd Williamson*
Mario J. Alexandre Rodrigues
Douglas Gwynn
Jose F. Rodrigues Alexandre

FLAUTAS

Claudia Walker Moore***
M^a José Ortuño Benito**
Juan Ibáñez Briz*

OBOES

David Villa Escribano***
Carolina Rodríguez Canosa*

CLARINETES

Juan Antonio Ferrer Cerveró***
Iván Marín García**
Pere Anguera Camós*

FAGOTES

Steve Harriswangler***
Mary Ellen Harriswangler**
Alex Salgueiro *

TROMPAS

Nicolás Gómez Naval***
Marta Isabella Montes Sanz***
David Bushnell**
Manuel Moya Canós*
Amy Schimelmann*

TROMPETAS

Manuel Fernández Álvarez***

TROMBONES

Jon Etterbeek***
Óscar Vázquez Valiño***

TUBA

Jesper Boile Nielsen***

PERCUSIÓN

Fernando Llopis Mata***
José A. Trigueros Segarra**
José Belmonte Monar*
Alejandro Sanz Redondo*

ARPA

Celine C. Landelle***

MÚSICOS INVITADOS TEMPORADA 23/24

VIOLÍN I

Ángel Enrique Sánchez Marote

VIOLÍN II

Paloma Diago Busto

OBOE

Ana Gavilán Quero**

TROMPETA

Alejandro Vázquez Lamela **

MÚSICOS INVITADOS PARA ESTE PROGRAMA

VIOLÍN I

Clara Vázquez Ledesma

VIOLÍN II

Pablo Ramón Araya Betancort
Xoán Carro Sánchez

VIOLA

Paula C. Santos Varela

VIOLONCHELO

Virginia del Cura Miranda

CONTRABAJO

Yamila Pedrosa Ahmed
David Tinoco Cacho

FLAUTA

Ana Mondéjar Amat*

TROMPETA

Iván Crespo Montoto*

TROMBÓN

Juan Luis Novo Fernández*

PERCUSIÓN

Xacobe Roca Cruz*

CONSORCIO PARA LA PROMOCIÓN DE LA MÚSICA

PRESIDENTA

Inés Rey

VICEPRESIDENTE

Anxo M. Lorenzo

EQUIPO TÉCNICO - ADMINISTRATIVO

GERENTE	Andrés Lacasa Nikiforov
SECRETARIA-INTERVENTORA	Olga Dourado González
JEFA DE GESTIÓN ECONÓMICA	María Salgado Porto
COORDINADORA GENERAL	Ángeles Cucarella López
JEFE DE PRODUCCIÓN	José Manuel Queijo
JEFE DE PRENSA Y COMUNICACIÓN	Javier Vizoso
JEFE DE CONTABILIDAD	José Antonio Anido
ARCHIVO MUSICAL	Zita Kadar
JEFE DE PROGRAMAS DIDÁCTICOS	Iván Portela López
ADMINISTRACIÓN	Ana María Ríos Pereiro Angelina Déniz García Noelia Roberedo Secades
GERENCIA Y COORDINACIÓN	Inmaculada Sánchez Canosa
SECRETARÍA DE PRODUCCIÓN	Nerea Varela
PRENSA Y COMUNICACIÓN	Lucía Sáñez Sanmartín
REGIDORES	José Manuel Ageitos Calvo Daniel Rey Campaña
AUXILIAR DE ARCHIVO	Diana Romero Vila

SINFÓNICA
DE GALICIA
TEMPORADA
23/24

PRÓXIMOS PROGRAMAS

ABONO
VIERNES
SÁBADO

26/04/24

V19

27/04/24

S08

📍 Palacio de la Ópera / A Coruña 🕒 20h

ALEXANDR GLAZUNOV

Concierto para violín en la menor, op. 82

PIOTR ILICH CHAIKOVSKI

Sinfonía Manfred en si menor, op. 58

SERGEI DOGADIN violín

VASSILY PETRENKO director

CONCIERTO EN FAMILIA



27/04/24

📍 Palacio de la Ópera / A Coruña 🕒 12h


DE AQUÍ PARA ALÁ COAS EMOCIÓNS

LYDIA BOTANA intérprete

CONCIERTO OVIEDO

OSG

03/05/24

 Auditorio Príncipe Felipe / Oviedo

 20h

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Concierto para piano nº 1 en do mayor, op. 15

RICHARD WAGNER / HENK DE VLIIEGER

Meistersinger Orchestral Tribute

ZITONG WANG piano

ANTONY HERMUS director

ABONO
VIERNES
SÁBADO

10/05/24

V20

11/05/24

S09

📍 Palacio de la Ópera / A Coruña 🕒 20h

FRANZ JOSEPH HAYDN

Stabat Mater, Hob. XX bis

CORO DE LA OSG

JAVIER FAJARDO director del coro

CARLOS MENA director

SINFÓNICA DE GALICIA TEMPORADA 23/24

SINFÓNICA
DE GALICIA

SÍGUENOS



sinfonicadegalicia.com