

13 de enero de 2017

20.30 horas

08 - ABONO VIERNES

2016-2017



SINFÓNICA
DE GALICIA



DAVID ETHÈVE
Violonchelo principal
(1992-2015)

IN MEMORIAM

2016-2017



Dima Slobodeniouk

Director titular

Víctor Pablo Pérez

Director honorario



SINFÓNICA
DE GALICIA

08

13/1/2017

20.30 horas

Palacio de
la Ópera

A Coruña

ABONO VIERNES

I

XABIER MARIÑO (1983)

Paisaxes escuras
[*Estreno absoluto*]

FRANZ JOSEPH HAYDN (1732-1809)

Sinfonía nº 102, en si bemol mayor,
Hob. I/102

Largo - Vivace
Adagio
Menuet. Allegro
Finale. Presto

II

DMITRI SHOSTAKÓVICH (1906-1975)

Cinco fragmentos para orquesta, op. 42
[*Primera vez por la OSG*]

I. Moderato
II. Andante
III. Largo
IV. Moderato
V. Allegretto

Concierto nº 1 para piano, trompeta y
cuerdas, en do menor, op. 35

Allegro moderato
Lento
Moderato
Allegro con brio

ILAN VOLKOV director

JOHN AIGI HURN trompeta

HORACIO LAVANDERA piano

O VALOR DO SILENCIO

«Un pintor pinta os seus cadros no lenzo, mais os músicos pintan os seus cadros no silencio». Estas palabras atribuídas ao famoso director de orquestra Leopold Stokowski lémbrennos a tremenda inmaterialidade dunha obra musical, ata que punto —como o cinema ou os soños— pertence aos reinos da imaxinación e da memoria. Mais tamén o real que pode ser unha música, o presente que nos pode aparecer lembrándonos a nosa historia e mais as nosas crenzas. E da memoria que é presente fálanos precisamente a primeira obra do programa: *Paisaxes escuras* de Xabier Mariño (Ponteareas, 1983).

En palabras do propio compositor: «composta en 2007 e revisada en 2016, *Paisaxes escuras* poderíase considerar un poema sinfónico, programático, a partir dos graves incendios que no verán de 2006 asolaron todo o territorio galego, drama especialmente intenso entre o 3 e o 15 de agosto, cun número aproximado de 1970 incendios que arrasaron preto de 90.000 hectáreas e que ademais das perdas económicas e ecolóxicas, causaron catro vítimas mortais».

Nunha entrevista publicada por Ruth Prieto o 7 de xaneiro de 2017 en www.elcompositorhabla.com, Mariño comenta: «o proceso de revisión da obra foi *limitante* [...], quería solucionar algúns aspectos da obra [...] sen que perdese a súa esencia, sobre todo a frescura do seu proceso creativo orixinal e o seu contexto. Este proceso foi menos *creativo* e máis *práctico*, isto é, dar unha volta de perspectiva como compositor sobre a obra, buscar máis nela e que polo xeral a miña idea chegue dun xeito máis rápido e claro tanto a músicos como a oíntes».

Na súa versión definitiva, *Paisaxes escuras* é unha obra nun movemento para orquestra sinfónica, con ventos a tres e arpa. Aínda que Mariño di preferir o discurso musical abstracto e a escoita subxectiva, reconece que a obra ten unha clara intención programática inspirada no seu amor pola natureza e que mesmo agarda que sexa interpretada como unha reivindicación ou protesta ante a indefensión do bosque galego. Desde o punto de vista narrativo, a imaxe visual dun grande incendio semella reflectirse no crescendo inicial que culmina na metade da peza nun gran *tutti* que se vai apagando paseniño. Esta imaxe refórzase coa utilización de diversos focos sonoros que van converxendo e os efectos sonoros da percusión ao final da obra que simbolizan a auga que vai apagando o lume. Outras onomatopeas que se poden escoitar son o pequeno solo de dúas violas que reflicten o desacougo dos que contemplan o incendio, ou a conxunción de clarinetes e óboes imitando a angustia dos paxaros.

Xoán M. Carreira y Maruxa Baliñas

EL VALOR DEL SILENCIO

«Un pintor pinta sus cuadros en el lienzo, pero los músicos pintan sus cuadros en el silencio». Estas palabras atribuidas al famoso director de orquesta Leopold Stokowski nos recuerdan la tremenda inmaterialidad de una obra musical, hasta qué punto —como el cine o los sueños— pertenece a los reinos de la imaginación y la memoria. Pero también cuán real puede ser una música, cuán presente puede aparecerse nos recordándonos nuestra historia y nuestras creencias. Y de la memoria que es presente nos habla precisamente la primera obra del programa: *Paisaxes escuras* de Xabier Mariño (Ponteareas, 1983).

En palabras del propio compositor: «compuesta en 2007 y revisada en 2016, *Paisaxes escuras* podría considerarse un poema sinfónico, programático, a partir de los graves incendios que en el verano de 2006 asolaron todo el territorio gallego, drama especialmente intenso entre el 3 y el 15 de agosto, con un número aproximado de 1970 incendios que arrasaron cerca de 90.000 hectáreas y que además de las pérdidas económicas y ecológicas, causaron cuatro víctimas mortales».

En una entrevista publicada por Ruth Prieto el 7 de enero de 2017 en www.elcompositorhabla.com, Mariño comenta: «el proceso de revisión de la obra ha sido *limitante* [...], quería solucionar algunos aspectos de la obra [...] sin que perdiese su esencia, sobre todo la frescura de su proceso creativo original y su contexto. Este proceso ha sido menos *creativo* y más *práctico*, es decir, dar una vuelta de perspectiva como compositor sobre la obra, buscar más en ella y que en general mi idea llegue de una manera más rápida y clara tanto a músicos como a oyentes».

En su versión definitiva, *Paisaxes escuras* es una obra en un movimiento para orquesta sinfónica, con vientos a tres y arpa. Aunque Mariño dice preferir el discurso musical abstracto y la escucha subjetiva, reconoce que la obra tiene una clara intención programática inspirada en su amor por la naturaleza y que incluso espera que sea interpretada como una reivindicación o protesta ante la indefensión del bosque gallego. Narrativamente, la imagen visual de un gran incendio parece reflejarse en el crescendo inicial que culmina a mitad de la pieza en un gran *tutti* que se va apagando lentamente. Esta imagen se refuerza con la utilización de diversos focos sonoros que van convergiendo y los efectos sonoros de la percusión al final de la obra que simbolizan el agua que va apagando el fuego. Otras onomatopeyas que se pueden escuchar son el pequeño solo de dos violas que reflejan la desazón de los que contemplan el incendio, o la conjunción de clarinetes y oboes imitando la angustia de los pájaros.

Xabier Mariño Álvarez formouse no conservatorio de Ponteareas (óboe e piano) e posteriormente en Musikene, o Conservatorio Superior de Música do País Vasco, cos compositores Gabriel Erkoreka, Ramón Lazkano, Stefano Scarani e Cristophe Havel. Alí graduouse en Composición, Composición con medios electroacústicos e Composición para medios audiovisuais. Realizou ademais cursos con Hilda Paredes, Nicolas Bacri, Jesús Rueda, Phillippe Hurel e outros compositores actuais. As súas primeiras composicións —estreadas principalmente no País Vasco e Galicia— datan de 2006. Desde aquela está a desenvolver unha crecente carreira e estreou obras en España, Francia, Holanda, Bélxica, Dinamarca e Suecia. Foi compositor residente da Fundación Gala, de E.G.O. (Euskal Herriko Gazte Orkestra-Joven Orquesta del País Vasco) e do Centro Dramático Galego.

A QUINTA ESENCIA DE HAYDN

O concepto de igualdade de méritos das diversas músicas, que percibimos como característico do noso século, é en realidade unha construción do nacente mercado capitalista nos anos previos á Revolución Francesa. A devandita construción propiciou a boa aceptación institucional gozada pola «música clásica vienesa» no período revolucionario e napoleónico cuxo principal beneficiario foi Joseph Haydn (Rohrau, 31 de marzo de 1732; Viena, 31 de maio de 1809), quen na década de 1780 comezou a recibir todo tipo de encargos e as súas obras foron publicadas simultaneamente en Berlín, Londres, Lión, París, Viena e outras cidades europeas e americanas. O éxito da súa visita ao París revolucionario consagrouno como un dos artistas máis famosos e respectados de Occidente e, en xaneiro de 1791, foi recibido con expectación en Londres, a capital musical do mundo durante o primeiro romanticismo (1789-1848) e, unha vez máis, Haydn non defraudou os seus admiradores.

Durante a súa longa residencia no palacio de Esterháza, Haydn non tivera a menor posibilidade de se relacionar co público nin de percibir directamente as reaccións deste ante a súa música, o cal lle permitiu concentrarse nas cuestións retóricas e formais da composición sen ter en conta os parámetros de tipo social ou acústico. Logo da súa chegada a Londres, elementos que ata daquela eran independentes —o interese de Haydn pola economía, a literatura ou a filosofía, as súas formulacións sobre cuestións técnicas, sociais e estéticas da linguaxe musical— combináronse para o converter no músico intelectual por excelencia, o seu público imaxinario transformouse nunha realidade familiar e o seu estilo compositivo transformouse de xeito radical en tres sentidos maxistralmente sintetizados por Lászó Somfai:

«1. Haydn calculaba deliberadamente a maneira de chamar a atención dos oíntes, fosen músicos de profesión ou simples melómanos. 2. En todo momento tiña presente que a base social do auditorio, as convencións concertísticas e a acústica das salas eran moi distintas en Londres, especialmente nos Hanover Square Rooms, que en Esterháza e Viena. 3. Tiraba proveito da súa excepcional reputación, que

Xabier Mariño Álvarez se formó en el conservatorio de Pontearreas (oboe y piano) y posteriormente en Musikene, el Conservatorio Superior de Música del País Vasco, con los compositores Gabriel Erkoreka, Ramón Lazkano, Stefano Scarani y Cristophe Havel. Allí se graduó en Composición, Composición con medios electroacústicos y Composición para medios audiovisuales. Realizó además cursos con Hilda Paredes, Nicolas Bacri, Jesús Rueda, Phillippe Hurel y otros compositores actuales. Sus primeras composiciones —estrenadas principalmente en el País Vasco y Galicia— datan de 2006. Desde entonces está desarrollando una creciente carrera y ha estrenado obras en España, Francia, Holanda, Bélgica, Dinamarca y Suecia. Ha sido compositor residente de la Fundación Gala, de E.G.O. (Euskal Herriko Gazte Orkestra-Joven Orquesta del País Vasco) y del Centro Dramático Galego.

LA QUINTAESENCIA DE HAYDN

El concepto de igualdad de méritos de las diversas músicas, que percibimos como característico de nuestro siglo, es en realidad una construcción del naciente mercado capitalista en los años previos a la Revolución Francesa. Dicha construcción propició la buena aceptación institucional disfrutada por la «música clásica vienesa» en el período revolucionario y napoleónico cuyo principal beneficiario fue Joseph Haydn (Rohrau, 31 de marzo de 1732; Viena, 31 de mayo de 1809), quien en la década de 1780 empezó a recibir todo tipo de encargos y sus obras fueron publicadas simultáneamente en Berlín, Londres, Lyon, París, Viena y otras ciudades europeas y americanas. El éxito de su visita al París revolucionario lo consagró como uno de los artistas más famosos y respetados de Occidente y, en enero de 1791, fue recibido con expectación en Londres, la capital musical del mundo durante el primer romanticismo (1789-1848) y, una vez más, Haydn no defraudó a sus admiradores.

Durante su larga residencia en el palacio de Esterháza, Haydn no había tenido la menor posibilidad de relacionarse con el público ni de percibir directamente las reacciones del mismo ante su música, lo cual le permitió concentrarse en las cuestiones retóricas y formales de la composición sin tener en cuenta los parámetros de tipo social o acústico. Tras su llegada a Londres, elementos que hasta entonces eran independientes —el interés de Haydn por la economía, la literatura o la filosofía, sus planteamientos sobre cuestiones técnicas, sociales y estéticas del lenguaje musical— se combinaron para convertirlo en el músico intelectual por excelencia, su público imaginario se transformó en una realidad familiar y su estilo compositivo se transformó radicalmente en tres sentidos magistralmente sintetizados por László Somfai:

«1. Haydn calculaba deliberadamente la manera de llamar la atención de los oyentes, fuesen músicos de profesión o simples melómanos. 2. En todo momento tenía presente que la base social del auditorio, las convenciones concertísticas y la acústica de las salas eran muy distintas en Londres, especialmente en los Hanover Square Rooms, que en Esterháza y Viena. 3. Sacaba provecho de su excepcional

lle permitía asumir riscos e experimentar efectos especiais: gozaba dunha fama tan grande que estaba a cuberto de eventuais fracasos».

Desde a perspectiva de Haydn, o bo gusto era inseparable da moralidade, a creación intelectual era un acto eticamente positivo e a relación entre o artista e o seu público era un intercambio enriquecedor que servía para propagar os valores do iluminismo. Segundo isto, o éxito dun libro, dunha obra de teatro, ou dunha sinfonía era o mellor índice do seu valor estético e ético, pero non abundaba con que esa creación fose satisfactoria para o lector ou o espectador, era preciso ademais que se vendesen moitos exemplares do libro ou moitas entradas para o espectáculo.

Para lograr o seu obxectivo Haydn precisaba coñecer a opinión do público, polo que se converteu nun incansable lector da prensa londiniense, que lle permitía estar moi ben informado sobre o xeito en que a súa música era percibida e recibida polo público. Realizou pioneiros estudos sobre a repercusión dos prezos das entradas sobre a economía familiar do seu público, contratou equipos de enquisadores para obter a opinión dos espectadores á saída dos seus concertos e, de xeito progresivo, xeneralizou as sorpresas musicais e os efectos humorísticos a case todos os movementos das súas sinfonías.

As tres derradeiras sinfonías de Haydn foron compostas para os Opera Concerts que Salomon organizou en febreiro e marzo de 1795. En concreto a *Sinfonía nº 102 en si bemol* Hob I/102 —composta o ano anterior— foi estreada na primeira sesión, o 2 de febreiro de 1795 e dirixida por Haydn desde o piano, segundo o seu costume habitual. De volta en Viena, durante o outono dese ano de 1795, Haydn fixo unha fonda revisión da *Sinfonía en si bemol*, que pasou á historia como unha «miniatura autobiográfica que contén en catro movementos a quintaesencia de Haydn» (H. C. Robbins-Landon, 1976).

Considerada como paradigma de intensidade retórica, a Sinfonía nº 102 amosa unha enorme concentración formal, motívica, orquestral e temática, polo que é frecuentemente considerada a obra mestra do seu corpus sinfónico. Certamente esta sinfonía semella abrir os novos camiños retóricos polo que descorrerá o oratorio *A Creación*, as seis últimas *Misas* de Haydn e mesmo o *Concerto para trompeta*, as súas obras finais. Ao longo da *Sinfonía nº 102* atópanse indicios das experimentacións de Haydn cos últimos modelos de timbais e instrumentos de vento, o cal inclúe a recuperación do uso das sordinas das trompetas e timbais que Mozart requirira no coro «O voto tremendo» de *Idomeneo*.

XOSTACÓVICH: A LINGUAXE SECRETA DA RESISTENCIA

Case corenta anos despois da súa morte, Dimitri Xostacóvich (San Petersburgo, 25 de setembro de 1906; Moscova, 9 de agosto de 1975) segue a ser un compositor enigmático, algo lóxico en tanto en canto a época soviética, durante a cal desen-

reputación, que le permitía asumir riesgos y experimentar efectos especiales: gozaba de una fama tan grande que estaba a cubierto de eventuales fracasos».

Desde la perspectiva de Haydn, el buen gusto era inseparable de la moralidad, la creación intelectual era un acto éticamente positivo y la relación entre el artista y su público era un intercambio enriquecedor que servía para propagar los valores del iluminismo. Según esto, el éxito de un libro, una obra de teatro, o una sinfonía era el mejor índice de su valor estético y ético, pero no bastaba con que esa creación fuera satisfactoria para el lector o el espectador, era preciso además que se vendieran muchos ejemplares del libro o muchas entradas para el espectáculo.

Para lograr su objetivo Haydn precisaba conocer la opinión del público, por lo cual se convirtió en un incansable lector de la prensa londinense, que le permitía estar muy bien informado sobre la manera en la que su música era percibida y recibida por el público. Realizó pioneros estudios sobre la repercusión de los precios de las entradas sobre la economía familiar de su público, contrató equipos de encuestadores para recabar la opinión de los espectadores a la salida de sus conciertos y, progresivamente, generalizó las sorpresas musicales y los efectos humorísticos a casi todos los movimientos de sus sinfonías.

Las tres últimas sinfonías de Haydn fueron compuestas para los Opera Concerts que Salomon organizó en febrero y marzo de 1795. En concreto la *Sinfonía nº 102 en si bemol* Hob I/102 —compuesta el año anterior— fue estrenada en la primera sesión, el 2 de febrero de 1795 y dirigida por Haydn desde el piano, según su costumbre habitual. De vuelta en Viena, durante el otoño de ese año de 1795, Haydn hizo una profunda revisión de la *Sinfonía en si bemol*, que ha pasado a la historia como una «miniatura autobiográfica que contiene en cuatro movimientos la quintaesencia de Haydn» (H. C. Robbins-Landon, 1976).

Considerada como paradigma de intensidad retórica, la *Sinfonía nº 102* muestra una enorme concentración formal, motivica, orquestal y temática, por lo que es frecuentemente considerada la obra maestra de su corpus sinfónico. Ciertamente esta sinfonía parece abrir los nuevos caminos retóricos por lo que discurrirá el oratorio *La Creación*, las seis últimas *Misas* de Haydn e incluso el *Concierto para trompeta*, sus obras finales. A lo largo de la *Sinfonía nº 102* se encuentran atisbos de las experimentaciones de Haydn con los últimos modelos de timbales e instrumentos de viento, lo cual incluye la recuperación del uso de las sordinas de las trompetas y timbales que Mozart había requerido en el coro «O voto tremendo» de *Idomeneo*.

SHOSTAKÓVICH: EL LENGUAJE SECRETO DE LA RESISTENCIA

Casi cuarenta años después de su muerte, Dimitri Shostakóvich (San Petersburgo, 25 de septiembre de 1906; Moscú, 9 de agosto de 1975) sigue siendo un compositor enigmático, algo lógico en tanto en cuanto que la época soviética, durante la

volveu toda a súa carreira profesional, é unha etapa molesta, que poucos queren analizar en profundidade. En 2004 publicouse en *Twentieth-Century Music* un influente artigo titulado *Stalin and the Art of Boredom* (Stalin e a arte do aburrimiento) no que Marina Frolova-Walker afirma que:

«Xulgadas desde os estándares da Grande Arte, as obras do Realismo Socialista son invariablemente deficientes, e os comentaristas occidentais coinciden en tratalas como algo exótico ou inexplicable. Esta aproximación é inadecuada, en primeiro lugar porque non se examina a arte da era de Stalin nos seus propios termos, e en segundo lugar porque se rexeita o recoñecemento das similitudes coa cultura occidental. O Realismo Socialista é unha disciplina imposta aos artistas para darlles un pano de fondo axeitadamente digno ao ritual do Estado. Neste sentido, é unha especie de arte relixiosa, na cal a insipidez, o anonimato e mais o tedio non son considerados en absoluto como vicios».

O que resulta máis discutible é ata que punto Xostacóvich se adapta ao estilo stalinista, ata que punto o acepta como unha imposición que lle impide desenvolver o seu propio estilo (moitos estudosos de Xostacóvich cultivan o mito de que só nos seus *Cuartetos* se podía expresar con certa liberdade), ata que punto foi un colaboracionista (a postura defendida por Richard Taruskin, un dos principais musicólogos da actualidade, quen rexeita mesmo que se toquen en concerto certas obras «oficiais» de Prokófiev ou Xostacóvich), ou pola contra a creación musical foi o reduto de liberdade que lle permitiu a Xostacóvich seguir vivo, ou cando menos seguir cordo.

Esta terceira postura é a mantida por Leon Botstein, quen afirma que de todas as artes do Realismo Soviético, só a música sobreviviu e segue a gozar dunha forza vital incuestionable, e abriu o debate sobre o papel que Xostacóvich e a súa música desempeñan dentro do século XX, intentado responder a pregunta de «Cal é a linguaxe secreta da resistencia?».

En palabras de Botstein —cuxo prestixio académico só é comparable ao de Taruskin—: «Xostacóvich foi coma vostede e coma min, unha persoa normal sen capacidade para o heroísmo. Quería ter unha carreira, pero foi sempre un idealista sobre o socialismo e cría que podía construír un mundo novo de irmandade, xustiza, humanismo, etc.». «Xostacóvich non ingresou no Partido Comunista ata 1960, bastante despois da morte de Stalin en 1953. Mais asinou a petición contra Andrei Sajarov; aínda peor, foi un leal patriota e membro do Presidium durante a era Breznev. Pero era clara e obviamente unha persoa de grandes contradicións. Sufriu graves alteracións psíquicas —sufrimentos profundos e inconsolables— non pola súa disidencia, senón pola súa desesperación e mais o seu intento de recobrar un ápice de humanidade, malia Stalin e todos os demais. No entanto, escribiulle un *mea culpa* a Stalin na *Décima sinfonía*. E morreu levando todas as súas medallas oficiais».

Seguen a faltarnos datos para comprendermos a Xostacóvich como persoa, mais a súa valoración como compositor é moito máis sinxela. Citando novamente a Bots-

cual desarrolló toda su carrera profesional, es una etapa molesta, que pocos quieren analizar en profundidad. En 2004 se publicó en *Twentieth-Century Music* un influyente artículo titulado *Stalin and the Art of Boredom* (Stalin y el arte del aburrimiento) en el que Marina Frolova-Walker afirma que:

«Juzgadas desde los estándares del Gran Arte, las obras del Realismo Socialista son invariablemente deficientes, y los comentaristas occidentales coinciden en tratarlas como algo exótico o inexplicable. Esta aproximación es inadecuada, en primer lugar porque no se examina el arte de la era de Stalin en sus propios términos, y en segundo lugar porque se rechaza el reconocimiento de las similitudes con la cultura occidental. El Realismo Socialista es una disciplina impuesta a los artistas para darles un telón de fondo adecuadamente digno al ritual del Estado. En este sentido, es una especie de arte religioso, en el cual la insipidez, el anonimato y el tedio no son considerados en absoluto como vicios».

Lo que es más discutible es hasta qué punto Shostakóvich se adapta al estilo stalinista, hasta que punto lo acepta como una imposición que le impide desarrollar su propio estilo (muchos estudiosos de Shostakóvich cultivan el mito de que sólo en sus *Cuartetos* podía expresarse con cierta libertad), hasta qué punto fue un colaboracionista (la postura defendida por Richard Taruskin, uno de los principales musicólogos de la actualidad, quien rechaza incluso que se toquen en concierto ciertas obras «oficiales» de Prokófiev o Shostakóvich), o por el contrario la creación musical fue el reducto de libertad que permitió a Shostakóvich seguir vivo, o al menos seguir cuerdo.

Esta tercera postura es la mantenida por Leon Botstein, quien afirma que de todas las artes del Realismo Soviético, sólo la música ha sobrevivido y sigue gozando de una fuerza vital incuestionable, y ha abierto el debate sobre el papel que Shostakóvich y su música juegan dentro del siglo XX, intentado responder a la pregunta de «¿Cuál es el lenguaje secreto de la resistencia?».

En palabras de Botstein —cuyo prestigio académico sólo es comparable al de Taruskin—: «Shostakóvich fue como usted y como yo, una persona normal sin capacidad para el heroísmo. Quería tener una carrera, pero fue siempre un idealista acerca del socialismo y creía que podía construir un mundo nuevo de hermandad, justicia, humanismo, etc.». «Shostakóvich no ingresó en el Partido Comunista hasta 1960, bastante después de la muerte de Stalin en 1953. Pero firmó la petición contra Andrei Sajarov; aun peor, fue un leal patriota y miembro del Presidium durante la era Breznev. Pero era clara y obviamente una persona de grandes contradicciones. Sufrió graves alteraciones psíquicas —sufrimientos profundos e inconsolables— no por su disidencia, sino por su desesperación y su intento de recobrar un ápice de humanidad, a pesar de Stalin y todos los demás. Sin embargo, escribió un *mea culpa* a Stalin en la *Décima sinfonía*. Y murió llevando todas sus medallas oficiales».

Siguen faltándonos datos para comprender a Shostakóvich como persona, pero su valoración como compositor es mucho más sencilla. Citando nuevamente a Bots-

tein: a importancia de Xostacóvich «é obvia para a nosa xeración, foi o compositor soviético de maior talento en todos os xéneros, pero a súa emerxencia como o compositor máis popular do século XX é unha completa sorpresa e un gran paradoxo, [Xostacóvich] é un gran compositor que formula a cuestión da arte fronte á política e a independencia da arte, a capacidade que ten a arte para se liberar da súa propia historia».

Mais por capaz que sexa a arte de liberarse da historia, algo queda sempre no camiño. E as dúas obras de Xostacóvich que haberemos de escoitar neste concerto amósannos unha das cousas que o compositor perdeu durante este camiño: o bo humor, a risa sinxela, a capacidade de facer música para se divertir, mesmo ese toque rebelde ou extravagante que é tan evidente en 1933 cando escribiu o seu *Primeiro concerto para piano* —con esa trompeta haydiniana que non é nin solista nin simple acompañante—, cheo dunha alegría que falta totalmente tan só dous anos despois, cando compón as súas *Cinco pezas para orquestra*, a persecución stalinista está no seu peor momento e aféctalle moi directamente ao seu entorno.

Os *Cinco fragmentos para orquestra op. 42* foron compostos por Xostacóvich en Leningrado o 9 de xuño dese ano, acabado de chegar dunha viaxe de éxito a Turquía e só cinco días despois da estrea do ballet *A corrente tranquila*, que provocou —xunto coa ópera *Lady Macbeth do distrito de Mzensk*— o tremendo enfado de Stalin e xa que logo da música oficial soviética contra Xostacóvich, quen nas semanas seguintes se preparou para ser preso ou mesmo morrer. A estrea atrasouse ata o 26 de abril de 1965, doce anos despois da morte de Stalin, protagonizado pola Filharmónica de Leningrado baixo a dirección de Igor Blashkov (1936) e a publicación chegou só en 1984. A rapidez na composición —seguramente un só día— débese a que Xostacóvich aproveitou fragmentos dunha ópera cómica que principiara a compoñer en 1934 sobre o asasinato dun xeneral no século XIX e abandonara inmediatamente logo do asasinato de Kirov nese ano e a inmediata represión stalinista que converteu o tema da ópera en sumamente inadecuado. Trátase dunha obra breve e concisa, para unha orquestra reducida, pero cunha instrumentación irónica e moi orixinal que a dota dun grande atractivo.

Entre tanto o *Concerto para piano, trompeta e orquestra de corda en dó menor op. 35* foi escrito en Peterhof e Leningrado entre o 6 de marzo e o 20 de xullo de 1933. A estrea tivo lugar o 15 de outubro de 1933 en Leningrado, coa Orquestra Filharmónica de Leningrado baixo a dirección de F. Stiedry (1883-1968) e o propio Xostacóvich como solista de piano. A obra obtivo un grande éxito e nos anos seguintes Xostacóvich —e outros pianistas— seguiron a interpretala con regularidade por toda a URSS, ata o punto de que tardou en estrearse en Europa Occidental porque as dúas copias coas partes para orquestra non estaban nunca libres para poder ensaiar a obra. Desde o punto de vista formal achégase ao neoclasicismo que imperaba nese momento tamén en Europa Occidental, e posúe unha tremenda riqueza temática que inclúe un tema xudeu, outros dous tomados de Haydn e Beethoven, toques de Ravel e Rachmáninov, e unha preciosa danza lenta.

tein: la importancia de Shostakóvich «es obvia para nuestra generación, ha sido el compositor soviético de mayor talento en todos los géneros, pero su emergencia como el compositor más popular del siglo XX es una completa sorpresa y una gran paradoja, [Shostakóvich] es un gran compositor que plantea la cuestión del arte frente a la política y la independencia del arte, la capacidad que tiene el arte para liberarse de su propia historia».

Pero por capaz que sea el arte de liberarse de la historia, algo se queda siempre en el camino. Y las dos obras de Shostakóvich que escucharemos en este concierto nos muestran una de las cosas que el compositor perdió durante este camino: el buen humor, la risa sencilla, la capacidad de hacer música para divertirse, incluso ese toque rebelde o extravagante que es tan evidente en 1933 cuando escribió su *Primer concierto para piano* —con esa trompeta haydiniana que no es ni solista ni simple acompañante—, lleno de una alegría que falta totalmente tan sólo dos años después, cuando compone sus *Cinco piezas para orquesta*, la persecución estalinista está en su peor momento y afecta muy directamente a su entorno.

Los *Cinco fragmentos para orquesta op. 42* fueron compuestos por Shostakóvich en Leningrado el 9 de junio de ese año, recién llegado de un exitoso viaje a Turquía y sólo cinco días después del estreno del ballet *La corriente tranquila*, que provocó —junto con la ópera *Lady Macbeth del distrito de Mzensk*— el tremendo enfado de Stalin y por tanto de la música oficial soviética contra Shostakóvich, quien en las semanas siguientes se preparó para ser encarcelado o incluso morir. El estreno se retrasó hasta el 26 de abril de 1965, doce años después de la muerte de Stalin, protagonizado por la Filarmónica de Leningrado bajo la dirección de Igor Blashkov (1936) y la publicación llegó sólo en 1984. La rapidez en la composición —seguramente un sólo día— se debe a que Shostakóvich aprovechó fragmentos de una ópera cómica que había empezado a componer en 1934 sobre el asesinato de un general en el siglo XIX y abandonado inmediatamente tras el asesinato de Kirov en ese año y la inmediata represión estalinista que convirtió el tema de la ópera en sumamente inadecuado. Se trata de una obra breve y concisa, para una orquesta reducida, pero con una instrumentación irónica y muy original que la dota de un gran atractivo.

Entretanto el *Concierto para piano, trompeta y orquesta de cuerda en do menor op. 35* fue escrito en Peterhof y Leningrado entre el 6 de marzo y el 20 de julio de 1933. El estreno tuvo lugar el 15 de octubre de 1933 en Leningrado, con la Orquesta Filarmónica de Leningrado bajo la dirección de F. Stiedry (1883-1968) y el propio Shostakóvich como solista de piano. La obra obtuvo un gran éxito y en los años siguientes Shostakóvich —y otros pianistas— siguieron interpretándola regularmente por toda la URSS, hasta el punto de que tardó en estrenarse en Europa Occidental porque las dos copias con las partes para orquesta no estaban nunca libres para poder ensayar la obra. Formalmente se acerca al neoclasicismo que imperaba en ese momento también en Europa Occidental, y posee una tremenda riqueza temática que incluye un tema judío, otros dos tomados de Haydn y Beethoven, toques de Ravel y Rachmáninov, y una preciosa danza lenta.



Nado en Israel en 1976, Ilan Volkov comezou a súa carreira de director aos dezanove anos. Continúa os seus estudos no London Royal College of Music e asegura as súas posicións como director principal da London Philharmonic Youth Orchestra e director asistente da Sinfónica de Boston. En 2003 noméano director da Nova Orquestra Sinfónica de Escocia e posteriormente principal director convidado en 2009. Entre 2011 e 2014 foi director musical e director principal da Orquestra Sinfónica de Islandia.

Ian Volkov «é a electricidade na nova música» no Festival Tectonic: desde 2012 as edicións do festival tanto en Reykjavik coma en Glasgow foron exemplares e vibrantes, cunha gran variedade na súa programación, reflectindo o seu grande interese en experimentar coa música clásica, coa improvisación, coa electrónica, co folk, co novo hip hop, etc. Desde 2014, Tectonics espallouse a Adelaida, Oslo, Nova York, Tel Aviv, Londres, Cracovia e Atenas.

É director convidado habitual de orquestras de todo o mundo e traballa regularmente cun gran número de agrupacións aparecendo en festivais como os de Salzburgo, Edimburgo, BBC Proms, Lucerna e Berlín. Os seus vindeiros compromisos inclúen concertos coa Sinfónica da BBC, coa Ópera de Stuttgart ademais da CBSO, SWR Stuttgart, da Orquestra Sinfónica de Atlanta, da Orquestra Filharmónica de Seúl, da Emsemble Intercontemporain, da WDR Köln e mais da Filharmónica de Oslo.

Volkov tamén está interesado na ópera: dirixiu Eugene Onegin de Chaikovski na Ópera de San Francisco, *O soño dunha noite de verán* de Britten no Festival de Glyndebourne, *Peter Grimes* na Ópera Nacional de Washington, *Ascenso e Caída da cidade de Mahagonny* de Weill no Teatro do Capitolio de Toulouse, *O Castelo de Barbazul* de Bartók na Ópera de Israel e *A importancia*

ILAN VOLKOV

Director

Nacido en Israel en 1976, Ilan Volkov comenzó su carrera de director a los diecinueve años. Continuó sus estudios en el London Royal College of Music, asegura sus posiciones como director principal de la London Philharmonic Youth Orchestra y director asistente de la Sinfónica de Boston. En 2003 lo nombran director de la Joven Orquesta Sinfónica de Escocia y posteriormente principal director invitado en 2009. Entre 2011 y 2014 fue director musical y director principal de la Orquesta Sinfónica de Islandia.

Ilan Volkov «es la electricidad en la nueva música» en el Festival Tectonic: desde 2012 las ediciones del festival tanto en Reykjavik como Glasgow han sido ejemplares y vibrantes, con una gran variedad en su programación, reflejando su gran interés en experimentar con la música clásica, la improvisación, la electrónica, el folk, nuevo hip hop, etc. Desde 2014, Tectonics se ha expandido a Adelaida, Oslo, Nueva York, Tel Aviv, Londres, Cracovia y Atenas.

Es director invitado habitual de orquestas de todo el mundo y trabaja regularmente con un gran número de agrupaciones apareciendo en festivales como los de Salzburgo, Edimburgo, BBC Proms, Lucerna y Berlín. Sus próximos compromisos incluyen conciertos con la Sinfónica de la BBC, la Ópera de Stuttgart además de la CBSO, SWR Stuttgart, la Orquesta Sinfónica de Atlanta, Orquesta Filarmónica de Seúl, Emsemble Intercontemporain, WDR Köln y la Filarmónica de Oslo.

Igualmente Volkov está interesado en la ópera: ha dirigido *Eugene Onegin* de Chaikovski en la Ópera de San Francisco, *El sueño de una noche de verano* de Britten en el Festival de Glyndebourne, *Peter Grimes* en la Ópera Nacional de Washington, *Ascenso y Caída de la ciudad de Mahagonny* de Weill en el Teatro del Capitolio de Toulouse, *El Castillo de Barbazul* de Bartók en la Ópera de

de se chamar Ernesto de Barry no Lincoln Center de Nova York. Na temporada 2016-2017 dirixirá a ópera *Alicia no país das maravillas* de Unsuk Chin na Ópera Nacional de Korea (Seúl).

A súa ampla discografía abrangue proxectos con Hyperion e inclúe dous álbums coa música que Stravinsky escribiu para ballet: *Jeu de cartes*, *Agon*, *Orpheus*, *Le baiser de la fée* e *Scènes de ballet*; as obras completas de Britten para piano e orquestra, un premio Gramophone pola súa gravación con Steven Osborne e a aclamada pola crítica internacional *Three funeral odes*, de Liszt, coa BBC Scottish Symphony Orchestra, lanzado no ano conmemorativo do compositor.

O disco de NMC de Volkov sobre as obras de Jonathan Harvey, *Body Mandala*, recibiu un premio Gramophone en 2008, ao mesmo tempo que a súa gravación para o selo Aeon coa obra *Speakings* de Jonathan Harvey, gañaba o prestixioso Premio de Mónaco e o Premio Caecilia da Unión da Prensa Musical Belga en 2011.

Israel y *La importancia de llamarse Ernesto* de Barry en el Lincoln Center de Nueva York. En la temporada 2016-2017 dirigirá la ópera *Alicia en el país de las maravillas* de Unsuk Chin en la Ópera Nacional de Korea (Seúl).

Su amplia discografía abarca proyectos con Hyperion e incluye dos álbumes con la música que Stravinsky escribió para ballet: *Jeu de cartes*, *Agon*, *Orpheus*, *Le baiser de la fée* y *Scènes de ballet*; las obras completas de Britten para piano y orquesta, un premio Gramophone por su grabación con Steven Osborne y la aclamada por la crítica internacional *Three funeral odes*, de Liszt, con la BBC Scottish Symphony Orchestra, lanzado en el año conmemorativo del compositor.

El disco de NMC de Volkov sobre las obras de Jonathan Harvey, *Body Mandala*, recibió un premio Gramophone en 2008, al mismo tiempo que su grabación para el sello Aeon con la obra *Speakings* de Jonathan Harvey, ganaba el prestigioso Premio de Mónaco y el Premio Caecilia de la Unión de la Prensa Musical Belga en 2011.



Nace en Tokio (Xapón) en 1967. Aos dez anos comeza os seus estudos de trompeta empregando o método de música Suzuki. Despois de emigrar aos Estados Unidos, recibe clases de Charles Butler, membro da Orquestra Sinfónica de Israel.

Logo de obter unha bolsa en The Eastman School of Music de Nova York, estuda con Charlie Geyer, da Orquestra Sinfónica de Chicago, e ten a oportunidade de tocar con Wynton Marsalis na gravación do *Carnaval*. En 1989 ingresa na Orquestra Filharmónica de Hong-Kong, lugar no que ademais do seu traballo na orquestra, imparte clases na Academy of Performing Arts da cidade.

En 1991 chega a Europa e comeza a traballar coa Orquestra Filharmónica de Hamburgo. Desenvolve unha grande actividade en Alemaña, actuando e colaborando coa Orquestra da Ópera de Hannover, coa Bach Launenbug Orchestra, coa Orquestra Sinfónica de Hamburgo, etc.

Desde 1992 é trompeta solista na Orquestra Sinfónica de Galicia e fundador do grupo de cámara Coruña Brass, actividades que compaxina coa súa colaboración con outras orquestras. Nos veráns de 2000 e 2001 é convidado a participar, xunto coa Seattle Opera, na realización do ciclo *O anel do nibelungo* de Richard Wagner. En febreiro de 2002 participou coa Orquestra Sinfónica de Barcelona Nacional de Cataluña nunha xira polos Estados Unidos e é convidado de novo por esta mesma agrupación a unha nova xira, esta vez por Europa, en xullo dese mesmo ano. Tamén a Orquestra Filharmónica de Malaysia solicitou a súa colaboración como solista de trompeta tamén en 2002.

O seu labor musical esténdese tamén ao campo docente. Compaxina o seu traballo como profesor de trompeta e música de cámara na Orquestra Nova da Sinfónica de Galicia, na Joven Orquesta Nacional de España e mais na Joven Orquesta Nacional de Cataluña coa que imparte cursos de música por toda España, Portugal e Estados Unidos.

JOHN AIGI HURN

Trompeta

Nace en Tokio (Japón) en 1967. A los diez años comienza sus estudios de trompeta empleando el método de música Suzuki. Después de emigrar a los Estados Unidos, recibe clases de Charles Butler, miembro de la Orquesta Sinfónica de Israel.

Tras obtener una beca en The Eastman School of Music de Nueva York, estudia con Charlie Geyer, de la Orquesta Sinfónica de Chicago, y tiene oportunidad de tocar con Wynton Marsalis en la grabación del *Carnaval*. En 1989 ingresa en la Orquesta Filarmónica de Hong-Kong, lugar en el que además de su trabajo en la orquesta, imparte clases en la Academy of Performing Arts de la ciudad.

En 1991 llega a Europa y empieza a trabajar con la Orquesta Filarmónica de Hamburgo. Desarrolla una gran actividad en Alemania, actuando y colaborando con la Orquesta de la Ópera de Hannover, con la Bach Launenbug Orchestra, con la Orquesta Sinfónica de Hamburgo, etc.

Desde 1992 es trompeta solista en la Orquesta Sinfónica de Galicia y fundador del grupo de cámara Coruña Brass, actividades que compagina con su colaboración con otras orquestas. En los veranos de 2000 y 2001 es invitado a participar, junto con la Seattle Opera, en la realización del ciclo *El anillo del nibelungo* de Richard Wagner. En febrero de 2002 participó con la Orquesta Sinfónica de Barcelona Nacional de Cataluña en una gira por Estados Unidos y es invitado de nuevo por esta misma agrupación a una nueva gira, esta vez por Europa, en julio de ese mismo año. También la Orquesta Filarmónica de Malasia solicitó su colaboración como solista de trompeta también en 2002.

Su labor musical se extiende también al campo docente. Compagina su trabajo como profesor de trompeta y música de cámara en la Orquesta Joven de la Sinfónica de Galicia, la Joven Orquesta Nacional de España y la Joven Orquesta Nacional de Cataluña con la que imparte cursos de música por toda España, Portugal y Estados Unidos.



A prensa internacional definiu o pianista arxentino Horacio Lavandera como «esencia do romanticismo» (Süddeutsche Zeitung, Alemaña); «mans de ouro dun mozo prodixio» (Le Monde, Francia) e «mozo prodixio» (Il Corriere Della Sera, Italia).

22

ORQUESTA SINFÓNICA DE GALICIA |

Con 16 anos gañou o Concurso Internacional de Piano Umberto Micheli, en Milán. Desde aquela percorre algúns dos máis importantes escenarios de América, Europa e Asia. Actuou no Herkulessaal (Múnic), Radio France (París), Wigmore Hall (Londres), Jordan Hall (Boston), Accademia Nazionale di Santa Cecilia (Roma), Musikverein (Viena), Hamariky Asahi Hall (Tokio), Teatro Real (Madrid) ou Teatro Colón (Bos Aires), xunto a prestixiosas orquestras como a do Mozarteum de Salzburgo, Sinfónica de RTVE, London Chamber Players, Teatro Real baixo a batuta de mestres como Charles Dutoit, Antonio Pappano, Franz-Paul Decker, etc.

Traballou cos compositores de vangarda máis importantes do século XX, desde Stockhausen a Boulez e Kagel ademais de cos españois Luis de Pablo e Tomás Marco.

Como promotor da nova música creou en Arxentina o ciclo de concertos «Noches de Música y Ciencia» en colaboración co Ministerio de Ciencia e Tecnoloxía, e que foi gravado e difundido pola canle TEC TV.

Participou en programas de televisión e tamén en cine: foi director do programa «Tendendo Pontes», en televisión e participou na película *Zonda folclore argentino*, do realizador español Carlos Saura.

HORACIO LAVANDERA

Piano

La prensa internacional ha definido al pianista argentino Horacio Lavandera como «esencia del romanticismo» (Süddeutsche Zeitung, Alemania); «manos de oro de un joven prodigio» (Le Monde, Francia) y «joven prodigio» (Il Corriere Della Sera, Italia).

Con 16 años ganó el Concurso Internacional de Piano Umberto Micheli, en Milán. Desde entonces recorre algunos de los más importantes escenarios de América, Europa y Asia. Ha actuado en el Herkulesaal (Múnich), Radio France (París), Wigmore Hall (Londres), Jordan Hall (Boston), Accademia Nazionale di Santa Cecilia (Roma), Musikverein (Viena), Hamariky Asahi Hall (Tokio), Teatro Real (Madrid) o Teatro Colón (Buenos Aires), junto a prestigiosas orquestas como la del Mozarteum de Salzburgo, Sinfónica de RTVE, London Chamber Players, Teatro Real bajo la batuta de maestros como Charles Dutoit, Antonio Pappano, Franz-Paul Decker, etc.

Ha trabajado con los compositores de vanguardia más importantes del siglo XX, desde Stockhausen a Boulez y Kagel además de con los españoles Luis de Pablo y Tomás Marco.

Como promotor de la nueva música ha creado en Argentina el ciclo de conciertos «Noches de Música y Ciencia» en colaboración con el Ministerio de Ciencia y Tecnología, y que ha sido grabado y difundido por el canal TEC TV.

Ha participado en programas de televisión y también en cine: fue director del programa «Tendiendo Puentes», en televisión y participó en la película *Zonda folclore argentino*, del realizador español Carlos Saura.

Entre outros galardóns obtivo en dúas ocasións o premio ao Mellor Solista Instrumental pola Asociación de Críticos Musicales de la Argentina; premiado por Stoc-khausen, a Fundación Konex, Primeiro Palau do Palau de la Música de Barcelona, Medalla do Bicentenario, Personalidade Destacada da Cultura da CABA, etc.

Ten dez producións discográficas, entre as que destacan *Compositores españoles de la generación del 51*; *In London* e *Chopin* (EPSA), gañadoras ambas as dúas dun Premio Gardel en 2013 e 2016 ao Mellor Álbum de Música Clásica en Arxentina; *Compositores argentinos* de SONY MUSIC /Calle Angosta e *Imágenes* editado por ECM Records. En 2016 o selo NIBIUS lanza o seu CD *Horacio Lavandera Plays Astor Piazzolla*, co que obtivo o Premio Melómano de Ouro en 2016.

Entre otros galardones ha obtenido en dos ocasiones el premio al Mejor Solista Instrumental por la Asociación de Críticos Musicales de la Argentina; premiado por Stoc-khausen, la Fundación Konex, Primer Palau del Palau de la Música de Barcelona, Medalla del Bicentenario, Personalidad Destacada de la Cultura de la CABA, etc.

Tiene diez producciones discográficas, entre las que destacan *Compositores españoles de la generación del 51; In London* y *Chopin* (EPSA), ganadoras ambas de un Premio Gardel en 2013 y 2016 al Mejor Álbum de Música Clásica en Argentina; *Compositores argentinos* de SONY MUSIC /Calle Angosta e *Imágenes* editado por ECM Records. En 2016 el sello NIBIUS lanza su cedé *Horacio Lavandera Plays Astor Piazzolla*, con el que obtuvo el Premio Melómano de Oro en 2016.

/CAROLINE BOURNAUD
violín (2003)



/STEVEN HARRISWANGLER
fagot principal (1994)





ORQUESTA SINFÓNICA DE GALICIA 1992-2017

Reportaje fotográfico
del personal artístico,
técnico y administrativo
de la OSG

© Alberte Peiteavel / OSG



JUAN IBÁÑEZ BRIZ /
flauta copríncipal (2009)

| TEMPORADA 16-17

27



ALBERTO GARCÍA BUÑO /
(1992)



VIOLINES I

Massimo Spadano****
 Ludwig Dürichen****
 Vladimir Prjevalski****
 Iana Antonyan
 Ruslan Asanov
 Caroline Bournaud
 Gabriel Bussi
 Carolina M^a Cygan Witoslawska
 Dominica Malec
 Dorothea Nicholas
 Benjamin Smith
 Mihai Andrei Tanasescu Kadar
 Stefan Utanu
 Florian Vlashi
 Roman Wojtowicz

VIOLINES II

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

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***
 Gabriel Tanasescu*
 M^a Antonieta Carrasco Leiton
 Berthold Hamburger
 Scott M. Hardy
 Vladimir Litvikh
 Florence Ronfort
 Ramón Solsona Massana

CONTRABAJOS

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

FLAUTAS

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

OBOES

Casey Hill***
 David Villa Escribano**
 Scott MacLeod*

CLARINETES

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



SINFÓNICA
DE GALICIA



FAGOTES

Steve Harriswangler***
Mary Ellen Harriswangler**
Manuel Alejandro
Salgueiro García*

TROMPAS

David Bushnell***
Nicolás Gómez Nava***
Manuel Moya Canós*
Amy Schimmelman*

TROMPETAS

John Aigi Hurn***
Michael Halpern*
Thomas Purdie**

TROMBONES

Jon Etterbeek***
Eyvind Sommerfelt*
Petur Eiriksson***

TUBA

Jesper Boile Nielsen***

PERCUSIÓN

José A. Trigueros Segarra***
José Belmonte Monar**
Alejandro Sanz Redondo*

ARPA

Celine C. Landelle***

MÚSICOS INVITADO TEMPORADA 16-17

VIOLÍN II

Beatriz Jara López
Angel Enrique Sánchez Marote

TROMPA

Adrián García Carballo**

MÚSICOS INVITADOS PARA ESTE CONCIERTO

FLAUTA

Pablo Rouco Blanco*

OBOE

Ana Salgado Sabariz*

CLARINETE

Virginia Rosalía Lis Álvarez*

TROMPETA

Alejandro Vázquez Lamela*

TROMBÓN BAJO

Marcos Pereiro López***

PERCUSIÓN

Mª Isabel Diego Calviño*



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

CONTABLE
Alberto Buño

ARCHIVO MUSICAL
Zita Kadar

PROGRAMAS DIDÁCTICOS
Iván Portela López

ADMINISTRACIÓN
José Antonio Anido Rodríguez
Angelina Déniz García
Margarita Fernández Nóvoa
Noelia Reboredo Secades

GERENCIA Y COORDINACIÓN
Inmaculada Sánchez Canosa

SECRETARÍA DE PRODUCCIÓN
Nerea Varela



CONSORCIO PARA LA PROMOCIÓN DE LA MÚSICA

Equipo técnico
y administrativo

| TEMPORADA 16-17

31

PRENSA Y COMUNICACIÓN
Lucía Sáñez Sanmartín

REGIDORES
José Manuel Ageitos Calvo
Daniel Rey Campaña

AUXILIAR DE REGIDOR
José Rúa Lobo

AUXILIAR DE ARCHIVO
Diana Romero Vila

Xulio Ferreiro
PRESIDENTE

Andrés Lacasa Nikiforov
GERENTE

ABONO
VIERNES

09

19/1/2017

20.30 horas

Auditorio

Ferrol

20/1/2017

20.30 horas

Palacio de
la Ópera

A Coruña

AARON COPLAND

Fanfare for the Common Man

ALBERTO GINASTERA

Concierto para violonchelo nº 2

WITOLD LUTOSLAWSKI

Concierto para orquesta

ANDRÉS SALADO director

ASIER POLO violonchelo

EDITA

Consortio para la Promoción de la Música
A Coruña - Galicia - España, 2017

TRADUCCIÓN

Roxelio Xabier García Romero
Pilar Ponte Patiño

IMPRIME

Norprint, S.A.

TROCINCOSEISSETE
NCEDOCETRECECATOR
SDIECISIETEDIECIOCHO
VEITIUNOVEINTIDÓS
CUATROVEINTICINCO



CONSORCIO PARA LA PROMOCIÓN DE LA MÚSICA

Consorcio para la Promoción de la Música

Glorieta de América, 3 | 15004 A Coruña | T. 981 252 021 | F. 981 277 499

 sinfonicadegalicia.com y sonfuturo.com |  sinfonicadegalicia.com

 facebook.com/sinfonicadegalicia |  twitter.com/OSGgalicia |  [SinfonicodeGalicia](https://plus.google.com/SinfonicodeGalicia)

 youtube.com/sinfonicadegalicia |  instagram.com/osggalicia# |  itunes.es/i66S2wm