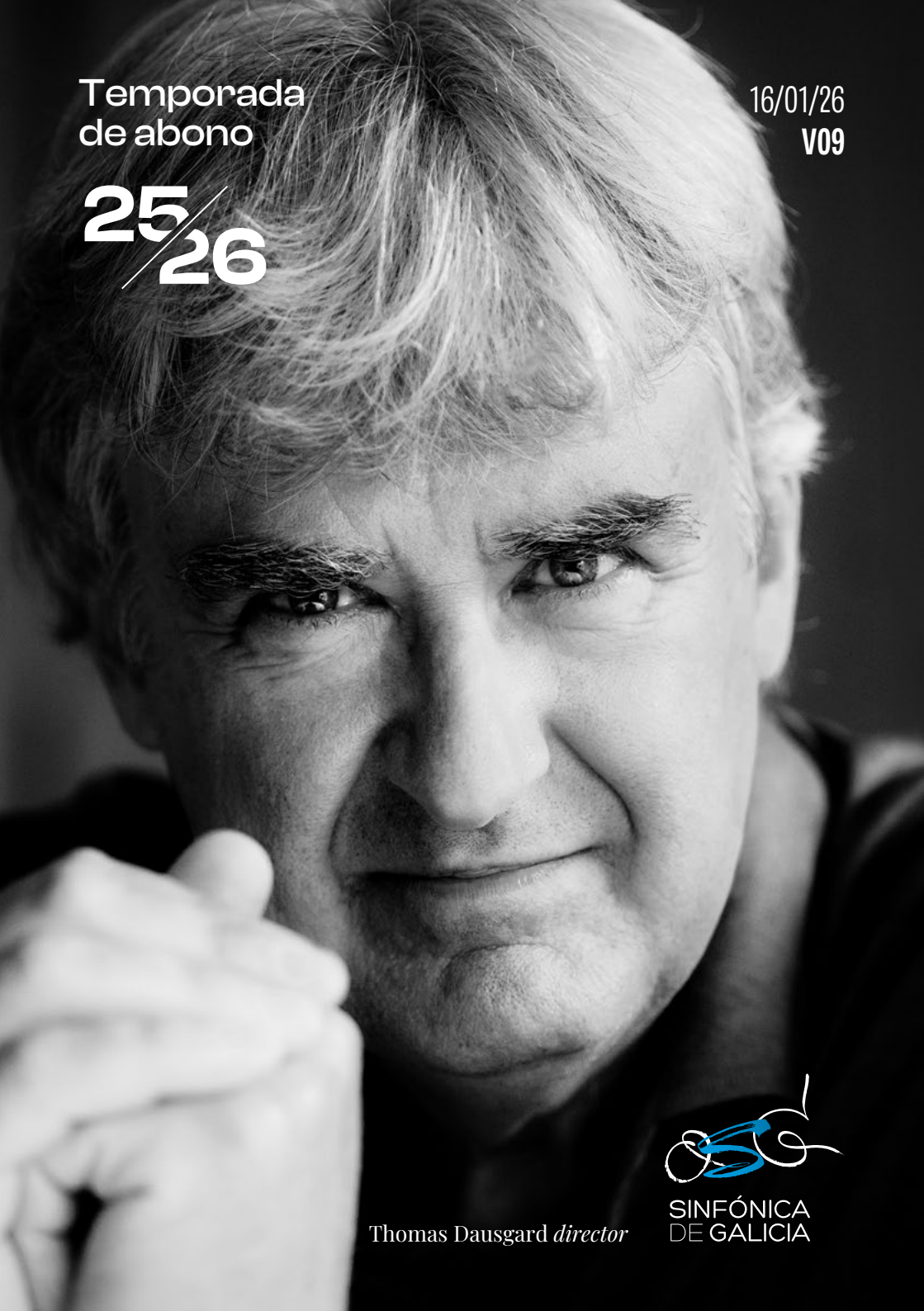


Temporada
de abono

16/01/26
V09

25/26



Thomas Dausgard *director*



SINFÓNICA
DE GALICIA

Abono
VO9

📍 Palacio de la Ópera
A Coruña

🕒 20h

16/01/26
VO9

ANTON BRUCKNER (1824-1896)

Sinfonía nº9 en re menor (WAB 109)

I. Feierlich, misterioso

II. Scherzo. Bewegt, lebhaft – Trio. Schnell

III. Adagio. Langsam, feierlich

IV. Finale. Misterioso. Nicht Schnell
(Reconstrucción de John A. Phillips y
Giuseppe Mazzuca)

Thomas Dausgard *director*

UN RÉQUIEM SEN PALABRAS

A *Novena Sinfonía* de Anton Bruckner é unha obra póstuma en máis dun sentido: un testamento espiritual, unha despedida musical e unha catedral sonora que quedou sen bóveda. A miúdo interpretada en só tres movementos, a sinfonía resístese ao peche convencional e propón unha viaxe cara ao límite do sinfónico. Grazas ao labor filolóxico da musicoloxía, hoxe é posible albiscar o *Finale* que Bruckner deixou en fragmentos, unha arquitectura de risco que desafía a propia idea de «final» na historia da música.

Anton Bruckner (1824–1896)

Novena Sinfonía en re menor (WAB 109) (c. 1887–1896)

Anton Bruckner comezou a *Novena Sinfonía* en 1887. Acababa de rematar a primeira versión da Oitava e, en vez de avanzar, viuse atrapado nese labirinto tan seu da inseguridade: a revisión obsesiva das súas obras anteriores. Cando por fin conseguiu centrarse nela de maneira definitiva, a partir de 1891, o escenario xa era outro: a súa saúde quebraba e a morte deixara de ser un concepto abstracto para converterse nun cronómetro. Dedicada «ao amado Deus» (*dem lieben Gott*), a obra establece un diálogo directo coa fonte da que, para Bruckner, emanaba o sentido da vida.

O primeiro movemento (*Feierlich, misterioso*) adopta unha forma sonata de proporcións monumentais, levada ata o límite. Dito sen tecnicismos: apóiase nunha estrutura de presentación–conflito–retorno, aínda que aquí Bruckner estáraa e sométea a unha tensión extrema ata que deixa de soar «clásica». O inicio ten algo de *introtitus*: comeza *pianissimo* nas cordas e madeiras e, pouco a pouco, incorpóranse oito trompas. O máis chamativo é a activación progresiva do pulso: o ritmo medra de maneira sistemática, como se o compositor precisase poñer o tempo en marcha antes de formular o verdadeiro conflito.

Este conflito aparece moi cedo. No compás 19 o re menor fractúrase bruscamente. Non se trata dun detalle para especialistas: percíbese como unha fenda que transforma a atmosfera sonora. Dela xorde unha fanfarria de trompas sobre un acorde de mil maior, que ensancha o espazo harmónico e establece unha tensión que xa non se resolverá de maneira convencional. Por iso, cando chega o tema principal, non soa como unha presentación serena, senón como unha irrupción. Bruckner organiza a exposición en tres grandes bloques: un primeiro grupo heroico arredor do tema principal; unha *Gesangsperiode*, é dicir, unha sección máis cantable, lírica e expresiva; e un terceiro grupo conclusivo, compacto, case de unísono. Na transición cara a este terceiro bloque introduce o motivo principal do *Te Deum*, non como cita ornamental, senón como ligazón espiritual que reordena o sentido do escoitado e conecta a sinfonía cun horizonte afirmativo.

A sección central cumpre a función do conflito, pero cunha audacia singular: desenvolvemento e recapitulación encadéanse ata case fundirse, sen unha fronteira nítida. O retorno non chega, así, como unha repetición ordenada, senón como un regreso forzado desde o clímax, como se a música volvese á casa tras empurrar os seus propios límites. A coda evita calquera sensación de «final feliz»: no canto de pechar con seguridade, insiste na tensión inicial. No conxunto, domina unha inestabilidade de base, na que a tonalidade non actúa como refuxio, senón como terreo esvaradío.

Se os *scherzi* das sinfonías anteriores evocaban danzas rústicas (*Ländler*) ou paisaxes alpinas, o da *Novena* supón unha ruptura radical. Artéllase arredor dun ritmo obsesivo, mecánico, case industrial, que anticipa a alienación do século XX. O tema principal, coa súa disonancia punzante, non busca a graza, senón a insistencia obsesiva. O Trío, situado no centro, tampouco ofrece o habitual refuxio pastoral: é rápido, lixeiro, etéreo, mais cun aire fantasmal, case onírico. Non hai aquí un espazo amable para o descanso, senón unha translucidez que inquieta máis do que acouga. Cando retorna a sección principal do *Scherzo*, non se percibe como unha repetición formal, senón como o reenganche dun engrenaxe implacable que non soltará a súa presa ata o final. Neste punto, Bruckner afástase do idealismo romántico para entrar nun realismo sonoro de carácter case expresionista.

O terceiro movemento, *Langsam, feierlich*, constitúe o corazón espiritual da sinfonía e, para moitos oíntes, o seu final *de facto*. Trátase dun repaso da vida pasada que condensa toda a memoria sacra e wagneriana de Bruckner. Wagner maniféstase no cromatismo extremo —herdanza directa de *Tristán e Isolda*— e no uso das tubas wagnerianas, que aquí non funcionan como adorno exótico, senón como rexistro grave esencial para dotar de profundidade o laio. Cara ao centro do movemento, o discurso acada o seu punto de máxima tensión co coñecido acorde do Apocalipse. Este xesto xerou abundosa discusión entre os especialistas en harmonía do século XIX e pode entenderse, máis que como un «acorde», como unha sonoridade brutal na que as notas coliden entre si. Supón unha ruptura do tecido sonoro, un berro de angustia que precede ao silencio absoluto. Tras este estoupido, a música non procura unha retórica de vitoria, senón unha redención a través da memoria, perceptible nas autocitas do *Miserere* da *Misa en re menor* e do *Adagio da Sétima Sinfonía*. Bruckner dialoga aquí co seu propio pasado.

A idea de que Bruckner «non rematou» a sinfonía por falta de inspiración constitúe un erro musicolóxico. Traballou no *Finale* desde 1895 ata o mesmo día da súa morte, en outubro de 1896. O que se conserva é un crebacabezas de proporcións épicas: centos de páxinas, algunhas rematadas e orquestradas, outras en bosqueños fragmentarios que se dispersaron tras o seu falecemento. A investigación actual permítnos comprender que este *Finale* estaba concibido como a coroa da súa carreira. O movemento incluía unha fuga monumental e un coral que o propio Bruckner denominou a súa «despedida da vida». Musicalmente, o *Finale* resulta mesmo máis avanzado ca o *Adagio*: emprega progresións de tritono e ritmos punteados que xeran unha sensación

de loita constante. O carácter cíclico da coda supuña unha síntese na que os temas do primeiro movemento e do *Finale* se fusionarían para acadar unha afirmación final en re maior. Este «Aleluia» final non era un adorno, senón a peza necesaria para dar unidade a toda a arquitectura da obra. As reconstrucións modernas permítenos comprender que Bruckner non estaba esgotado, senón que tentaba unha síntese contrapuntística que ninguén antes imaxinara.

Musicoloxía forense

En Bruckner, a musicoloxía non é un exercicio de biblioteca, senón unha verdadeira arqueoloxía sonora. Para achegarnos ao que escribiu —afastándonos do que persoas próximas ao compositor consideraron máis conveniente que escribise— cómpre filtrar décadas de retoques, cortes e vernices wagnerianos. Bruckner tolerou que alumnos e colegas, como Schalk ou Löwe, axustasen orquestración e disonancias para que a súa música «funcionase» no seu tempo; o prezo foi que durante anos se escoitou un Bruckner máis pulido e menos moderno do que realmente era. A filoloxía musical reverteu este proceso mediante a comparación de manuscritos e edicións temperás e, no caso da *Novena*, afrontando tamén a reconstrución do *Finale*.

Neste contexto sitúase o traballo de Benjamin-Gunnar Cohrs. A súa revisión da edición de Leopold Nowak para os tres movementos rematados (I–III) depurou o texto, distinguindo con rigor entre indicacións autógrafas e deducións editoriais, conforme aos criterios dunha edición crítica. No *Finale*, porén, cómpre falar máis ben dunha restauración que roza a reescrita. A versión SPCM —iniciais dos musicólogos Samale, Phillips, Cohrs e Mazzuca— constrúe un *Finale* co mínimo de invención posible: continuidade a partir das fontes conservadas, orquestración segundo a lóxica da Oitava e da propia *Novena*, sen introducir material motivico alleo. Este enfoque afecta tamén a aspectos menos visibles pero decisivos, como a agónica —as relacións proporcionais de tempo que evitan que a sinfonía soe como unha colaxe— e o equilibrio orquestral, de maneira que a música se perciba por capas e non como unha masa indistinta.

UN RÉQUIEM SIN PALABRAS

La *Novena Sinfonía* de Anton Bruckner es una obra póstuma en más de un sentido: un testamento espiritual, un adiós musical y una catedral sonora que quedó sin bóveda. A menudo interpretada en solo tres movimientos, la sinfonía resiste el cierre convencional y propone un viaje hacia el límite de lo sinfónico. Gracias a la labor filológica de la musicología, hoy es posible vislumbrar el *Finale* que Bruckner dejó en fragmentos, una arquitectura de riesgo que desafía la idea misma de «final» en la historia de la música.

Anton Bruckner (1824–1896)

Novena Sinfonía en re menor (WAB 109) (c. 1887–1896)

Anton Bruckner comenzó la *Novena Sinfonía* en 1887. Acababa de terminar la primera versión de la Octava y, en lugar de avanzar, se vio atrapado en ese laberinto tan suyo de la inseguridad: la revisión obsesiva de sus obras anteriores. Cuando por fin logró centrarse en ella de forma definitiva, a partir de 1891, el escenario había cambiado: su salud se quebraba y la muerte había dejado de ser un concepto abstracto para convertirse en un cronómetro. Dedicada «al amado Dios» (*dem lieben Gott*), la obra establece un diálogo directo con la fuente de la que, para Bruckner, emanaba el sentido de la vida.

El primer movimiento (*Feierlich, misterioso*) adopta una forma sonata de dimensiones monumentales, llevada al límite. Dicho sin tecnicismos, se apoya en una estructura de presentación–conflicto–retorno, aunque aquí Bruckner la estira y la somete a una tensión extrema hasta que deja de sonar «clásica». El inicio tiene algo de *introitus*: comienza *pianissimo* en cuerdas y maderas y, poco a poco, se incorporan ocho trompas. Resulta especialmente significativa la activación progresiva del pulso: el ritmo crece de manera sistemática, como si el compositor necesitara poner el tiempo en marcha antes de plantear el verdadero conflicto.

Este conflicto aparece muy pronto. En el compás 19, el re menor se quiebra bruscamente. No se trata de un detalle reservado a especialistas, sino de una grieta perceptible que transforma la atmósfera sonora. De ella nace una fanfarria de trompas sobre un acorde de mi^b mayor, que ensancha el espacio armónico y deja planteada una tensión que ya no se resolverá de manera convencional. Por eso, cuando irrumpe el tema principal, no lo hace como una presentación serena, sino como una auténtica irrupción. Bruckner articula la exposición en tres grandes bloques: un primer grupo heroico en torno al tema principal; una *Gesangsperiode*, es decir, una sección más cantable, lírica y expresiva; y un tercer grupo conclusivo, compacto, casi de unísono. En la transición hacia este último introduce el motivo principal del *Te Deum*, no como cita ornamental, sino como un vínculo espiritual que reorganiza el sentido de lo escuchado y conecta la sinfonía con un horizonte afirmativo.

La sección central cumple la función del conflicto, pero con una audacia singular: desarrollo y recapitulación se encadenan hasta casi fundirse, sin una frontera claramente delimitada. El retorno no se presenta, por tanto, como una repetición ordenada, sino como un regreso forzado desde el clímax, como si la música volviera a casa tras haber empujado sus propios límites. La coda evita cualquier sensación de «final feliz»: en lugar de cerrar con seguridad, insiste en la tensión inicial. En conjunto, domina una inestabilidad de base, en la que la tonalidad no actúa como refugio, sino como un terreno movedizo.

Si los *scherzi* de las sinfonías anteriores evocaban danzas rústicas (*Ländler*) o paisajes alpinos, el de la *Novena* supone una ruptura radical. Se articula sobre un ritmo obsesivo, mecánico, casi industrial, que anticipa la alienación del siglo XX. El tema principal, con su disonancia punzante, no busca la gracia, sino la insistencia obsesiva. El Trío, situado en el centro, tampoco ofrece el habitual refugio pastoral: es rápido, ligero, etéreo, pero con un aire fantasmal, casi de pesadilla. No hay aquí un espacio amable para el descanso, sino una transparencia inquietante. Cuando regresa la sección principal del *Scherzo*, no se percibe como una repetición formal, sino como el reenganche de un engranaje implacable que no soltará su presa hasta el final. En este punto, Bruckner se aleja del idealismo romántico para adentrarse en un realismo sonoro de carácter casi expresionista.

El tercer movimiento, *Langsam, feierlich*, constituye el corazón espiritual de la sinfonía y, para muchos oyentes, su final *de facto*. Se trata de un repaso de la vida pasada que concentra toda la memoria sacra y wagneriana de Bruckner. Wagner se hace presente en el cromatismo extremo —herencia directa de *Tristán e Isolda*— y en el uso de las tubas wagnerianas, que aquí no funcionan como un adorno exótico, sino como un registro grave esencial para dotar de profundidad al lamento. Hacia el centro del movimiento, el discurso alcanza su punto de máxima tensión con el conocido acorde del Apocalipsis. Este pasaje ha suscitado abundante discusión entre los especialistas en armonía del siglo XIX y puede entenderse, más que como un «acorde», como una sonoridad brutal en la que las notas colisionan entre sí. Supone una ruptura del tejido sonoro, un grito de angustia que precede al silencio absoluto. Tras este estallido, la música no busca una retórica de victoria, sino una redención a través de la memoria, perceptible en las autocitas del *Miserere* de la *Misa en re menor* y del *Adagio* de la *Séptima Sinfonía*. Bruckner dialoga aquí con su propio pasado.

La idea de que Bruckner «no terminó» la sinfonía por falta de inspiración constituye un error musicológico. Trabajó en el *Finale* desde 1895 hasta el mismo día de su muerte, en octubre de 1896. Lo que se conserva es un rompecabezas de proporciones épicas: cientos de páginas, algunas terminadas y orquestadas, otras en bocetos fragmentarios que se dispersaron tras su fallecimiento. La investigación actual ha permitido comprender que este *Finale* estaba concebido como la culminación de su carrera. El movimiento incluía una fuga monumental y un coral que el propio Bruckner denominó su «despedida de la vida». Desde el punto de vista musical, el *Finale* resulta incluso más avanzado que el *Ada-*

gio: emplea progresiones de tritono y ritmos punteados que generan una sensación de lucha constante. El carácter cíclico de la coda suponía una síntesis en la que los temas del primer movimiento y del *Finale* se fusionarían para alcanzar una afirmación final en re mayor. Este «Aleluya» conclusivo no era un adorno, sino el giro necesario para dar unidad a toda la arquitectura de la obra. Las reconstrucciones modernas permiten comprender que Bruckner no estaba agotado, sino que intentaba una síntesis contrapuntística que nadie antes había imaginado.

Musicología forense

En Bruckner, la musicología no es un ejercicio de biblioteca, sino una auténtica arqueología sonora. Para acercarnos a lo que escribió —y alejarnos de lo que personas próximas al compositor consideraron más conveniente que hubiera escrito— es necesario filtrar décadas de retoques, cortes y barnices wagnerianos. Bruckner toleró que alumnos y colegas, como Schalk o Löwe, ajustaran la orquestación y las disonancias para que su música «funcionara» en su tiempo; el precio fue que durante años se escuchó un Bruckner más pulido y menos moderno de lo que realmente era. La filología musical ha revertido este proceso mediante la comparación de manuscritos y ediciones tempranas y, en el caso de la *Novena*, afrontando también la reconstrucción del *Finale*.

En este contexto se sitúa el trabajo de Benjamin-Gunnar Cohrs. Su revisión de la edición de Leopold Nowak para los tres movimientos concluidos (I–III) depuró el texto, distinguiendo con rigor entre indicaciones autógrafas y deducciones editoriales, conforme a los criterios de una edición crítica. En el *Finale*, sin embargo, es más apropiado hablar de una restauración que roza la reescritura. La versión SPCM —siglas de Samale, Phillips, Cohrs y Mazzuca— construye un *Finale* con el mínimo de invención posible: continuidad a partir de las fuentes conservadas, orquestación según la lógica de la Octava y de la propia *Novena*, sin introducir material motivico ajeno. Este enfoque afecta también a aspectos menos visibles pero decisivos, como la agógica —las relaciones proporcionales de tempo que evitan que la sinfonía suene como un collage— y el equilibrio orquestal, de modo que la música se perciba por capas y no como una masa indistinta.

Teresa Cascudo

Catedrática del Área de Música de la Universidad de La Rioja

Colabora con la OSG escribiendo notas de programa desde 1998

Thomas Dausgaard

director

Director danés de proxección internacional, Thomas Dausgaard é unha das figuras musicais máis singulares da súa xeración, recoñecido pola profundidade do seu pensamento musical, o seu enfoque innovador da programación e unhas interpretacións de grande intensidade expresiva, cualificadas por *The Times* como «cataclísmicas, vitais e sublimes».

Formouse inicialmente en piano e composición —cun antigo alumno de Carl Nielsen— e ampliou posteriormente os seus estudos a violonchelo, percusión e dirección. Tras completar a súa formación na Real Academia Danesa de Música, perfeccionou a súa técnica en Londres con Norman Del Mar e en clases maxistras con Franco Ferrara e Leonard Bernstein. O seu nomeamento como director asistente de Seiji Ozawa na Boston Symphony Orchestra marcou o inicio da súa carreira internacional.

Colaborou con algunhas das principais orquestras do mundo, como a Gewandhausorchester Leipzig, a Sinfónica de Viena, a London Symphony Orchestra, a New York Philharmonic ou a Orquestra de Cámara de Europa, e participa regularmente en festivais como os BBC Proms, Salzburgo, Edimburgo ou Tanglewood. Mantén unha estreita colaboración coa Orquestra Filharmónica de Bergen, coa que está a gravar a integral das sinfonías de Bruckner.

Na actualidade é director principal convidado da Orquestra Sinfónica e Coro de RTVE e director convidado honorario da Filharmónica de Copenhague. A súa ampla discografía —con máis de cen gravacións, varias delas nomeadas aos premios Grammy— e o seu compromiso coa educación musical completan un perfil artístico de referencia. En 2025 publicou o seu primeiro libro de poemas, *Flaskepost*.



Director danés de proyección internacional, Thomas Dausgaard es una de las personalidades musicales más singulares de su generación, reconocido por la profundidad de su pensamiento musical, su enfoque innovador de la programación y unas interpretaciones de gran intensidad expresiva, calificadas por *The Times* como «cataclísmicas, vitales y sublimes».

Se formó inicialmente en piano y composición —con un antiguo alumno de Carl Nielsen— y amplió posteriormente sus estudios a violonchelo, percusión y dirección. Tras completar su formación en la Real Academia Danesa de Música, perfeccionó su técnica en Londres con Norman Del Mar y en clases magistrales con Franco Ferrara y Leonard Bernstein. Su nombramiento como director asistente de Seiji Ozawa en la Boston Symphony Orchestra marcó el inicio de su carrera internacional.

Ha colaborado con algunas de las principales orquestas del mundo, como la Gewandhausorchester Leipzig, la Sinfónica de Viena, la London Symphony Orchestra, la New York Philharmonic o la Orquesta de Cámara de Europa, y es invitado habitual de festivales como los BBC Proms, Salzburgo, Edimburgo o Tanglewood. Mantiene una estrecha relación con la Orquesta Filarmónica de Bergen, con la que está grabando la integral de las sinfonías de Bruckner.

En la actualidad es principal director invitado de la Orquesta Sinfónica y Coro de RTVE y director invitado honorario de la Filarmónica de Copenhague. Su amplia discografía —con más de cien grabaciones, varias de ellas nominadas a los premios Grammy— y su compromiso con la educación musical completan un perfil artístico de referencia. En 2025 publicó su primer libro de poemas, *Flaskepost*.

ORQUESTA SINFÓNICA DE GALICIA

Director titular

Roberto González-Monjas

VIOLINES I

Olatz Ruiz de Gordejuela Aguirre*****

Massimo Spadano*****

Ludwig Dürichen****

Iana Antonyan

Sara Areal Martínez

Ruslan Asanov

Caroline Bournaud

Gabriel Bussi

Regina Laza Pérez-Blanco

Dominica Malec Andruszkiewicz

Dorothea Nicholas

Ángel E. Sánchez Marote

Mihai Andrei Tanasescu Kadar

Florian Vlashi

Roman Wojtowicz

VIOLINES II

Fumika Yamamura***

Adrián Linares Reyes***

Gertraud Brilmayer

Lylia Chirilov

Marcelo González Kriguer

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

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***
Javier Lasarte Puyuelo*

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 PARA ESTE PROGRAMA

VIOLÍN II

Carolina Fuentes Núñez
Marina Hermida Rodríguez
Daniel Rodríguez Castiñeira

CONTRABAJO

Marco Behtash*
Rui Pedro Rodrigues

OBOE

Silvia Esaín Nagore *

TROMPAS

Max Santos Rodríguez*
Millán Molina Varela*
William Simon Lewis*
Alba Ábalo Fontán

TROMPETA

Alejandro Vázquez Lamela**

TROMBÓN TENOR

Esteban Méndez Chaves*

EQUIPO TÉCNICO - ADMINISTRATIVO

Gerente	Juan Antonio Cuéllar Sáenz
Secretario-interventor	Ángel David Murado Codesal
Jefa de gestión económica	María Salgado Porto
Coordinadora general	Ángeles Cucarella López
Jefe de producción	José Manuel Ageitos Calvo
Jefe de prensa y comunicación	Javier Álvarez Vizoso
Contable	José Antonio Anido Rodríguez
Archivo musical	Zita Tanasescu Kadar
Programas didácticos	Iván Portela López
Administración	Angelina Déniz García Noelia Reboredo Secades Ana María Ríos Pereiro María Belén Sánchez Carnota
Gerencia y coordinación	Inmaculada Sánchez Canosa
Secretaría de producción	Nerea Varela González
Prensa y comunicación	Lucía Sández Sanmartín
Regidores	Montse Bonhome Barreiro Daniel Rey Campaña
Auxiliar de archivo	Diana Romero Vila
Coordinación coros de la OSG	María García Sánchez
Auxiliar de regidor	David Barcón Goas

Próximos programas

Abono
V10/305

 Palacio de la Ópera
A Coruña

 20h

23/01/26

24/01/26

GEORG FRIEDERICH HAENDEL
Suite for the Royal Fireworks, HWV 351

Te Deum, HWV 283

LUCAS LÓPEZ *barítono*

CORO DE LA OSG

JAVIER FAJARDO *director del coro*

CARLOS MENA *director*

Concierto **en Familia**

30/01/26

 Palacio de la Ópera
A Coruña

 20h

EL VIAJE DE WALT

Los mellizos Walt y Diana encuentran un proyector mágico en un cine abandonado. Diana lo toca y se queda atrapada dentro de una película. Con la ayuda de un viejo proyccionista, Walt iniciará un viaje para rescatar a su hermana a través de algunas de sus películas favoritas de Disney. ¿Será capaz de encontrarla antes de que sea tarde?

Abono **V11/Ferrol**

05/02/26

 Auditorio
Ferrol

 20.30h

06/02/26

 Palacio de la Ópera
A Coruña

 20h

ROBERT SCHUMANN

Manfred: obertura, op. 115

FRÉDÉRIC CHOPIN

Concierto para piano nº 2 en fa menor, op. 21

JOHANNES BRHAMS

Sinfonía nº 4 en mi menor, op. 98

Nelson Goerner *piano*

Hankyeol Yoon *director*

Abono **V12/S06**

📍 Palacio de la Ópera
A Coruña

🕒 20h

13/02/26

EDWARD ELGAR

Concierto para violonchelo en mi menor, op. 85

14/02/26

SERGUÉI RACHMÁNINOV

Danzas sinfónicas, op. 45

Maximilian Hornung *violonchelo*

Case Scaglione *director*

EDITA

Consortio para la Promoción
de la Música

Glorieta de América, 3
15004 A Coruña - Galicia - España
T. 981 252 021

DISEÑO TEMPORADA 25-26

Marta Cortacans

MAQUETACIÓN

María Verín

TRADUCCIÓN

Orquesta Sinfónica de Galicia

FOTOGRAFÍA

@ Marco Borggreve

IMPRIME

ABANCA

SINFÓNICA DE GALICIA



son FUTURO
programa educativo de la sinfónica de galicia

**Orquesta Sinfónica de Galicia
Consorcio para la Promoción de la Música**

Calle Riazor, 8 - 1º - 15004 A Coruña
981.25.20.21
info@sinfonicadegalicia.com

sinfonicadegalicia.com

