

Temporada
de abono

25/26

08/05/26
V17

09/05/26
S08



Karl-Heinz Steffens *director*



SINFÓNICA
DE GALICIA

Abono
V17/S08

📍 Palacio de la Ópera
A Coruña

🕒 20h

08/05/26
V17

WOLFGANG AMADEUS MOZART
Sinfonía nº 36 en do mayor, K. 425, «Linz» (27')

- I. Adagio
- II. Andante
- III. Menuetto – Trio
- IV. Presto

09/05/26
S08

ROBERT SCHUMANN
Sinfonía nº 4 en re menor, op. 120 (30')

- I. Ziemlich langsam
- II. Romanze.
- III. Scherzo.
- IV. Langsam

Karl-Heinz Steffens *director*

A SINFONÍA, ENTRE DÚAS ÉPOCAS

Entre a Sinfonía “Linz” de Mozart e a Cuarta de Schumann median case setenta anos e unha transformación decisiva do xénero sinfónico. A primeira pertence aínda a un momento no que a sinfonía podía funcionar como peza de concerto, obertura ou marco para unha velada máis ampla. A segunda nace, en cambio, nunha época na que o xénero se convertera xa nunha forma cargada de memoria histórica, escrita baixo o peso de Beethoven e dentro dun canon no que Haydn e Mozart ocupaban un lugar central. Escoitadas xuntas, estas dúas obras permiten seguir ese cambio.

Wolfgang Amadè Mozart (1756-1791)

Sinfonía n.º 36 en do maior, K. 425, “Linz” (1783)

Mozart e Constanze chegaran a Linz desde Salzburgo e de regreso a Viena. Na cidade foron recibidos polo conde Thun cunha hospitalidade excepcional. A visita, en principio, debía ser breve. Pero axiña se organizou un concerto para o 4 de novembro, e Mozart atopouse cun inconveniente: non levaba consigo ningunha partitura orquestral, así que tivo que escribir unha nova sinfonía e facelo de présa. Demostrou a súa capacidade abraiante para integrar tarefas de gran envergadura no medio de viaxes, compromisos sociais e obrigas profesionais.

A “Linz” pertence a un momento especialmente interesante da súa produción sinfónica. Durante os anos vieneses, Mozart compuxo menos sinfonías que na súa mocidade, en parte porque a súa actividade se orientou cara á ópera e ao concerto para piano. Pero cando volveu ao xénero, fíxoo cunha conciencia distinta das súas posibilidades. A Sinfonía K. 425 ocupa, nese sentido, un lugar central. Aínda non ten a complexidade das tres últimas, pero si mostra unha ampliación moi clara de escala e de deseño.

Un dos seus trazos máis salientables é a introdución lenta do primeiro movemento, porque Mozart apenas recorrera a este procedemento nas súas sinfonías. O maxestoso *Adagio* introduce un ton de expectativa e confírelle ao *Allegro spiritoso* un relevo particular. Nese xesto pode advertirse a proximidade de Haydn, cuxa escritura sinfónica xa lle dera á introdución lenta un peso estrutural moi distinto do simple preámbulo cerimonial. A relación con Haydn déixase percibir noutros aspectos: na escritura concentrada, con contrastes claros entre bloques sonoros e unha notable economía no desenvolvemento dos motivos. Non obstante, esta afinidade non implica dependencia. Mozart mostra unha flexibilidade moi propia na articulación das frases e no modo de distribuír a enerxía do movemento. Alí onde Haydn tende a subliñar con maior ironía a lóxica do procedemento, Mozart integra os seus recursos cunha fluidez menos ostensible. A claridade formal da

LA SINFONÍA, ENTRE DOS ÉPOCAS

Entre la Sinfonía “Linz” de Mozart y la Cuarta de Schumann median casi setenta años y una transformación decisiva del género sinfónico. La primera pertenece todavía a un momento en que la sinfonía podía funcionar como pieza de concierto, obertura o marco para una velada más amplia. La segunda nace, en cambio, en una época en que el género se había convertido ya en una forma cargada de memoria histórica, escrita bajo el peso de Beethoven y dentro de un canon en el que Haydn y Mozart ocupaban un lugar central. Escuchadas juntas, estas dos obras permiten seguir ese cambio.

Wolfgang Amadè Mozart (1756-1791)

Sinfonía n.º 36 en do mayor, K. 425, “Linz” (1783)

Mozart y Constanze habían llegado a Linz desde Salzburgo y de regreso a Viena. En la ciudad fueron recibidos por el conde Thun con una hospitalidad excepcional. La visita, en principio, debía ser breve. Pero pronto se organizó un concierto para el 4 de noviembre, y Mozart se encontró con un inconveniente: no llevaba consigo ninguna partitura orquestal, así que tuvo que escribir una nueva sinfonía y hacerlo deprisa. Demostró su capacidad asombrosa para integrar tareas de gran envergadura en medio de viajes, compromisos sociales y obligaciones profesionales.

La “Linz” pertenece a un momento especialmente interesante de su producción sinfónica. Durante los años vieneses, Mozart compuso menos sinfonías que en su juventud, en parte porque su actividad se orientó hacia la ópera y el concierto para piano. Pero cuando volvió al género, lo hizo con una conciencia distinta de sus posibilidades. La Sinfonía K. 425 ocupa, en ese sentido, un lugar central. No tiene todavía la complejidad de las tres últimas, pero sí muestra una ampliación muy clara de escala y de diseño.

Uno de sus rasgos más llamativos es la introducción lenta del primer movimiento, porque Mozart apenas había recurrido a este procedimiento en sus sinfonías. El majestuoso Adagio introduce un tono de expectativa y confiere al Allegro spiritoso un relieve particular. En ese gesto puede advertirse la cercanía de Haydn, cuya escritura sinfónica había dado ya a la introducción lenta un peso estructural muy distinto del simple preámbulo ceremonial. La relación con Haydn se deja percibir en otros aspectos: en la escritura concentrada, con contrastes claros entre bloques sonoros y una notable economía en el desarrollo de los motivos. No obstante, esta afinidad no implica dependencia. Mozart muestra una flexibilidad muy propia en la articulación de las frases y en el modo de distribuir la energía del movimiento. Allí donde Haydn tiende a subrayar con mayor ironía la lógica del procedimiento, Mozart integra sus recursos con una fluidez menos ostensible. La claridad formal de la obra no procede de

obra non procede dunha exhibición de arquitectura, senón dunha circulación moi controlada de pequenas células rítmicas e melódicas.

No que atinxe á súa linguaxe orquestral, detéctase aínda a herdanza da chamada escola de Mannheim. Mozart coñecía ben ese repertorio de *crescendi*, contrastes dinámicos, ataques de *tutti* e protagonismo dos ventos que, na “Linz”, aparecen xa plenamente asimilados. Son compoñentes dunha escritura compacta, orientada a soste a continuidade e o impulso de conxunto. A instrumentación contribúe de forma decisiva a ese perfil. A sinfonía non inclúe frautas nin clarinetes, probablemente por adaptación aos medios dispoñibles. Mozart traballou cun cadro de óboes, fagotes, trompas, trompetas, timbais e corda. Lonxe de empobrecer a cor, esta limitación contribuíu a centralala. A sonoridade da obra presenta un brillo máis compacto ca expansivo. No movemento lento, esta coloración adquire un relevo especial. A presenza de trompetas e timbais nun movemento lento era pouco frecuente e confírelle a esta páxina unha gravidade pouco habitual, afastada tanto do intimismo como do mero adorno brillante.

Escoitada dentro do conxunto das sinfonías mozartianas, a “Linz” aparece así como unha obra de transición no mellor sentido do termo. Naceu dunha circunstancia puntual, pero non quedou reducida a ela. Nela advírtese como a sinfonía foi deixando de ser para Mozart un xénero funcional para se converter nun espazo de especial densidade compositiva. Desde logo, a rapidez da súa escritura segue abraíando. Aínda que quizá sexa máis abraiante comprobar ata que punto esa rapidez non deixou pegada visible de présa, senón a impresión de estarmos ante unha obra moi pensada, escrita cunha amplitude e unha seguridade pouco comúns.

Mozart en Linz

A carta a Leopold do 31 de outubro de 1783 adoita citarse como proba dunha fazaña: Mozart chegou a Linz sen unha sinfonía e tivo que escribir unha nova en poucos días para o concerto do 4 de novembro. O dato é exacto, pero o ton da carta matiza bastante a escena. Mozart falou da hospitalidade dos Thun, dos seus desprazamentos e da música feita durante a viaxe cunha tranquilidade que chama a atención. A “Linz” non naceu nun retiro dramático, senón no medio de visitas, compromisos sociais e moitas mostras de cortesía.

una exhibición de arquitectura, sino de una circulación muy controlada de pequeñas células rítmicas y melódicas.

En lo que concierne a su lenguaje orquestal, se detecta todavía la herencia de la llamada escuela de Mannheim. Mozart conocía bien ese repertorio de *crescendi*, contrastes dinámicos, ataques de *tutti* y protagonismo de los vientos que, en la “Linz”, aparecen ya plenamente asimilados. Son componentes de una escritura compacta, orientada a sostener la continuidad y el impulso de conjunto. La instrumentación contribuye de forma decisiva a ese perfil. La sinfonía no incluye flautas ni clarinetes, probablemente por adaptación a los medios disponibles. Mozart trabajó con una plantilla de oboes, fagotes, trompas, trompetas, timbales y cuerda. Lejos de empobrecer el color, esta limitación contribuyó a concentrarlo. La sonoridad de la obra presenta un brillo más compacto que expansivo. En el movimiento lento, este colorido adquiere un relieve especial. La presencia de trompetas y timbales en un movimiento lento era poco frecuente y confiere a esta página una gravedad poco habitual, alejada tanto del intimismo como del mero adorno brillante.

Escuchada dentro del conjunto de las sinfonías mozartianas, la “Linz” aparece así como una obra de transición en el mejor sentido del término. Nació de una circunstancia puntual, pero no quedó reducida a ella. En ella se advierte cómo la sinfonía fue dejando de ser para Mozart un género funcional para convertirse en un espacio de especial densidad compositiva. Desde luego, la rapidez de su escritura sigue asombrando. Aunque quizá sea más asombroso comprobar hasta qué punto esa rapidez no dejó huella visible de premura, sino la impresión de estar ante una obra muy pensada, escrita con una amplitud y una seguridad poco comunes.

Mozart en Linz

La carta a Leopold del 31 de octubre de 1783 suele citarse como prueba de una hazaña: Mozart llegó a Linz sin una sinfonía y tuvo que escribir una nueva en pocos días para el concierto del 4 de noviembre. El dato es exacto, pero el tono de la carta matiza bastante la escena. Mozart habló de la hospitalidad de los Thun, de sus desplazamientos y de la música hecha durante el viaje con una tranquilidad que llama la atención. La “Linz” no nació en un retiro dramático, sino en medio de visitas, compromisos sociales y muchas muestras de cortesía.

Robert Schumann (1810-1856)

Sinfonía n.º 4 en re menor, op. 120 (1841/1851)

Como a “Linz”, a Cuarta de Schumann sitúanos nun contexto biográfico marcado polo matrimonio e polo conflito coa autoridade paterna. Mozart compuxo a súa sinfonía pouco despois dunha visita á súa cidade natal na que non dispou a desaprobación de Leopold cara a Constanze. Schumann escribiu a primeira versión desta obra apenas un ano despois de casar con Clara Wieck tras unha longa batalla xudicial contra o pai dela. Antes de se converter na Cuarta Sinfonía, esta obra foi para Schumann algo máis íntimo e máis próximo. Nos diarios matrimoniais de 1841 aparece a idea dunha sinfonía chamada “Clara”, e mesmo o desexo de retratala con determinadas cores instrumentais: frautas, óboes e arpas. A partitura que quedou foi outra cousa, desde logo, moito máis sombría e moito máis ambiciosa no seu deseño. Pero ese apuntamento non deixa de ser revelador. A propia Clara tivo ademais un papel decisivo na viraxe que deu no “Ano da Sinfonía”: animouno a trasladar ao terreo orquestral a densidade e a enerxía que xa estaban presentes na súa escrita pianística.

A obra tivo unha historia menos lineal do que o seu número suxire. Schumann compúxoa primeiro en 1841 e titulouna *Fantasia sinfónica*. Era, en realidade, a súa segunda sinfonía cronolóxica. A estrea na Gewandhaus de Leipzig, en decembro dese mesmo ano, non obtivo o éxito esperado, e o compositor retirou a partitura. Só volveu a ela dez anos máis tarde, en Düsseldorf, onde exercía como director musical. Para daquela xa escribira outras dúas sinfonías, de maneira que a antiga *Fantasia* reapareceu convertida en Sinfonía n.º 4. A diferenza entre as versións de 1841 e 1851 afecta sobre todo á superficie sonora desa arquitectura. A primeira describiuse como máis lixeira e transparente; a segunda concentra máis a cor e reforza a densidade da textura. Durante moito tempo esa revisión interpretouse como unha torpeza orquestral. Hoxe resulta máis útil escoitala como unha decisión coherente co proxecto da obra: Schumann non procuraba unha transparencia clásica, senón unha masa instrumental capaz de soste-la continuidade da forma e a súa tensión acumulativa.

Aí reside, precisamente, a principal singularidade desta partitura: no rexeitamento da segmentación habitual no xénero. Schumann mantén os catro movementos tradicionais, pero evita tratalos como pezas autónomas: pide que se sucedan sen interrupción e intégranos nun deseño continuo, case coma se toda a obra fose un só movemento de grande escala. Nese percorrido, o primeiro movemento cumpre a función de exposición; a *Romanze* e o *Scherzo*, a dun desenvolvemento en dous planos contrastantes; e o *Finale* actúa como recapitulación. Por iso o primeiro movemento non se pecha do modo esperado: Schumann adía a verdadeira resolución e obriga a escoitar a sinfonía como un proceso único.

Robert Schumann (1810-1856)

Sinfonía n.º 4 en re menor, op. 120 (1841/1851)

Como la “Linz”, la Cuarta de Schumann nos sitúa en un contexto biográfico marcado por el matrimonio y por el conflicto con la autoridad paterna. Mozart compuso su sinfonía poco después de una visita a su ciudad natal en la que no dispuso la desaprobación de Leopold hacia Constanze. Schumann escribió la primera versión de esta obra apenas un año después de casarse con Clara Wieck tras una larga batalla judicial contra el padre de ella. Antes de convertirse en la Cuarta Sinfonía, esta obra fue para Schumann algo más íntimo y más próximo. En los diarios matrimoniales de 1841 aparece la idea de una sinfonía llamada “Clara”, e incluso el deseo de retratarla con determinados colores instrumentales: flautas, oboes y arpas. La partitura que quedó fue otra cosa, desde luego, mucho más sombría y mucho más ambiciosa en su diseño. Pero ese apunte no deja de ser revelador. La propia Clara tuvo además un papel decisivo en el giro que dio en el “Año de la Sinfonía”: le animó a trasladar al terreno orquestal la densidad y la energía que ya estaban presentes en su escritura pianística.

La obra tuvo una historia menos lineal de lo que su número sugiere. Schumann la compuso primero en 1841 y la tituló *Fantasía sinfónica*. Era, en realidad, su segunda sinfonía cronológica. El estreno en la Gewandhaus de Leipzig, en diciembre de ese mismo año, no obtuvo el éxito esperado, y el compositor retiró la partitura. Solo volvió a ella diez años más tarde, en Düsseldorf, donde ejercía como director musical. Para entonces había escrito otras dos sinfonías, de manera que la antigua *Fantasía* reapareció convertida en Sinfonía n.º 4. La diferencia entre las versiones de 1841 y 1851 afecta sobre todo a la superficie sonora de esa arquitectura. La primera se ha descrito como más ligera y transparente; la segunda concentra más el color y refuerza la densidad de la textura. Durante mucho tiempo esa revisión se interpretó como una torpeza orquestal. Hoy resulta más útil escucharla como una decisión coherente con el proyecto de la obra: Schumann no buscaba una transparencia clásica, sino una masa instrumental capaz de sostener la continuidad de la forma y su tensión acumulativa.

Ahí reside, precisamente, la principal singularidad de esta partitura: en el rechazo de la segmentación habitual en el género. Schumann mantiene los cuatro movimientos tradicionales, pero evita tratarlos como piezas autónomas: pide que se sucedan sin interrupción y los integra en un diseño continuo, casi como si toda la obra fuera un solo movimiento de gran escala. En ese recorrido, el primer movimiento cumple la función de exposición; la *Romanze* y el *Scherzo*, la de un desarrollo en dos planos contrastantes; y el *Finale* actúa como recapitulación. Por eso el primer movimiento no se cierra del modo esperado: Schumann aplaza la verdadera resolución y obliga a escuchar la sinfonía como un proceso único.

Esa continuidade non depende só das ligazóns entre movementos, senón tamén dunha forte unidade motívica. Toda a partitura nace dunha célula de cinco notas exposta xa na introdución lenta. A partir dese núcleo, Schumann deriva materiais que reaparecen transformados ao longo da obra. A sensación non é a dunha cita recoñecible que volve de cando en vez, senón a dunha música que lembra constantemente a súa propia orixe. De aí que os movementos intermedios queden a miúdo en suspenso, coma se non puidesen pecharse de todo antes de que a sinfonía complete o seu percorrido. Schumann complica ademais a audición cunha inestabilidade rítmica moi característica: o oínte percibe un conflito entre a pulsación escrita e os acentos reais da frase, coma se a música avanzase cun lixeiro desaxuste interno. Algo parecido acontece no plano tonal. O re menor inicial arrastra unha carga dramática moi marcada, que o século XIX seguía asociando tamén ao legado de Mozart, mentres que a relación con fa maior introduce zonas de distensión só relativas. O *Finale* non resolve esas tensións mediante un peche sereno, senón por acumulación. Segundo como se administre o peso da orquestra e a aceleración final, ese peche pode oírse como afirmación enérxica, como impulso febril ou mesmo como algo máis sombrío e inquietante. En vez de ofrecer unha resolución plenamente serena, Schumann parece levar a sinfonía ata un limiar de intensidade do que xa non pode retroceder.

Schumann escribiu de présa, pero non como Mozart

Schumann concibiu a primeira versión desta sinfonía cunha rapidez abraiante. Dez anos máis tarde volveu sobre ela e revisouna tamén con notable celeridade. O dato lembra, inevitablemente, a Mozart en Linz. Pero a comparación ten un límite claro. En Mozart, a rapidez parece unha extensión natural do oficio; en Schumann, forma parte doutra paisaxe psicolóxica, marcada por períodos de actividade febril, impulsos creativos moi concentrados e fases de esgotamento. A Cuarta conserva algo desa especie de mecanismo interno: ás veces transmite unha intensidade que case non dá respiro.

Esa continuidad no depende solo de los enlaces entre movimientos, sino también de una fuerte unidad motívica. Toda la partitura nace de una célula de cinco notas expuesta ya en la introducción lenta. A partir de ese núcleo, Schumann deriva materiales que reaparecen transformados a lo largo de la obra. La sensación no es la de una cita reconocible que vuelve de vez en cuando, sino la de una música que recuerda constantemente su propio origen. De ahí que los movimientos intermedios queden a menudo en suspenso, como si no pudieran cerrarse del todo antes de que la sinfonía complete su recorrido. Schumann complica además la audición con una inestabilidad rítmica muy característica: el oyente percibe un conflicto entre la pulsación escrita y los acentos reales de la frase, como si la música avanzara con una ligera descolocación interna. Algo parecido ocurre en el plano tonal. El re menor inicial arrastra una carga dramática muy marcada, que el siglo XIX seguía asociando también al legado de Mozart, mientras que la relación con fa mayor introduce zonas de distensión solo relativas. El *Finale* no resuelve esas tensiones mediante un cierre sereno, sino por acumulación. Según cómo se administre el peso de la orquesta y la aceleración final, ese cierre puede oírse como afirmación enérgica, como impulso febril o incluso como algo más sombrío e inquietante. En vez de ofrecer una resolución plenamente serena, Schumann parece llevar la sinfonía hasta un umbral de intensidad del que ya no puede retroceder.

Schumann escribió deprisa, pero no como Mozart

Schumann concibió la primera versión de esta sinfonía con una rapidez asombrosa. Diez años más tarde volvió sobre ella y la revisó también con notable celeridad. El dato recuerda, inevitablemente, a Mozart en Linz. Pero la comparación tiene un límite claro. En Mozart, la rapidez parece una extensión natural del oficio; en Schumann, forma parte de otro paisaje psicológico, marcado por periodos de actividad febril, impulsos creativos muy concentrados y fases de agotamiento. La Cuarta conserva algo de esa especie de mecanismo interno: a veces transmite una intensidad que casi no da respiro.

Teresa Cascudo

*Catedrática del Área de Música de la Universidad de La Rioja
Colabora con la OSG escribiendo notas de programa desde 1998*

Karl-Heinz Steffens

director

Karl-Heinz Steffens é director titular e asesor artístico da Orquestra Sinfónica de Norrköping. O director alemán está considerado unha figura de gran prestixio tanto no ámbito sinfónico como no operístico.

Nas últimas temporadas traballou con formacións como a Sinfónica da Radio de Baviera, a Filharmónica de Berlín, a Filharmónica de Helsinki, a Filharmónica de Israel, a Filharmónica de Múnic, a Orquestra Nacional de Lyon, a Real Filharmónica de Estocolmo, a Sinfónica de Toronto e a Tonhalle de Zúric, así como coas orquestras sinfónicas da Radio de Berlín, Colonia, Frankfurt, Hamburgo, Hannover, Leipzig e Stuttgart. Tamén é convidado habitual no Reino Unido, onde dirixiu en varias ocasións a Philharmonia, coa que ofreceu un ciclo Brahms no Royal Festival Hall, así como a Sinfónica Escocesa da BBC, a Sinfónica de Bournemouth, a Sinfónica da Cidade de Birmingham e a Orquestra Hallé.

Recentemente rematou a súa etapa como director musical da Ópera Estatal de Praga, onde produciu, entre outras, *Der fliegende Holländer* e *Der ferne Klang*, de Schreker. Durante a súa estancia na institución iniciou un ciclo de música Non Grata de catro anos de duración, dedicado á «música non desexada» escrita por compositores que foron vítimas do despotismo dos réximes totalitarios do século XX. O ciclo incluíu un festival con motivo do 150 aniversario de Alexander Zemlinsky.

No ámbito operístico, Steffens actuou en varias ocasións no Teatro alla Scala, onde dirixiu representacións de *Così fan tutte*, *Don Giovanni* e *Götterdämmerung*, e foi convidado regularmente á Staatsoper Unter den Linden de Berlín. Dirixiu a estrea norueguesa de *Pelléas et Mélisande* na Ópera Nacional de Noruega, onde tamén dirixiu *Così fan tutte*, *Fidelio* e a produción de *Tosca* de Calixto Bieito.

No seu anterior cargo como director musical da Deutsche Staatsphilharmonie Rheinland-Pfalz, el e a orquestra recibiron numerosos recoñecementos. En 2015 obtiveron o premio ECHO á mellor orquestra pola súa gravación de obras de B. A. Zimmermann e en 2016/17 foron nomeados gañadores do premio ao mellor programa de concerto da temporada pola Deutsche Musikverlegerverband, a Asociación Alemá de Editores de Música. A súa gravación de obras de George Antheil, unha achega á súa extensa serie *Tiempos Modernos*, dedicada a compositores do século XX, foi distinguida como *Gravación de Concerto do Ano* nos premios *Opus Klassik*.

Antes de dedicarse á dirección de orquestra, Steffens foi un recoñecido clarinetista solista e ocupou diversos postos orquestrais, culminando a súa traxectoria instrumental cos cargos sucesivos de clarinete principal nas orquestras da Radio de Baviera e da Filharmónica de Berlín. Recentemente recibiu en Alemaña a Bundesverdienstkreuz polos seus servizos á música.



Karl-Heinz Steffens es director titular y asesor artístico de la Orquesta Sinfónica de Norrköping. El director alemán está considerado una figura de gran prestigio tanto en el ámbito sinfónico como en el operístico.

En las últimas temporadas ha trabajado con formaciones como la Sinfónica de la Radio de Baviera, la Filarmonía de Berlín, la Filarmonía de Helsinki, la Filarmonía de Israel, la Filarmonía de Múnich, la Orquesta Nacional de Lyon, la Real Filarmonía de Estocolmo, la Sinfónica de Toronto y la Tonhalle de Zúrich, así como con las orquestas sinfónicas de la Radio de Berlín, Colonia, Fráncfort, Hamburgo, Hannover, Leipzig y Stuttgart. También es invitado habitual en el Reino Unido, donde ha dirigido en varias ocasiones a la Philharmonia, con la que ofreció un ciclo Brahms en el Royal Festival Hall, así como a la Sinfónica Escocesa de la BBC, la Sinfónica de Bournemouth, la Sinfónica de la Ciudad de Birmingham y la Orquesta Hallé.

Recientemente ha finalizado su etapa como director musical de la Ópera Estatal de Praga, donde ha producido, entre otras, *Der fliegende Holländer* y *Der ferne Klang*, de Schreker. Durante su estancia en la institución inició un ciclo de música Non Grata de cuatro años de duración, dedicado a la «música no deseada» escrita por compositores que fueron víctimas del despotismo de los regímenes totalitarios del siglo XX. El ciclo incluyó un festival con motivo del 150 aniversario de Alexander Zemlinsky.

En el ámbito operístico, Steffens ha actuado en varias ocasiones en el Teatro alla Scala, donde ha dirigido representaciones de *Così fan tutte*, *Don Giovanni* y *Götterdämmerung*, y ha sido invitado regularmente a la Staatsoper Unter den Linden de Berlín. Dirigió el estreno noruego de *Pelléas et Mélisande* en la Ópera Nacional de Noruega, donde también ha dirigido *Così fan tutte*, *Fidelio* y la producción de *Tosca* de Calixto Bieito.

En su anterior cargo como director musical de la Deutsche Staatsphilharmonie Rheinland-Pfalz, él y la orquesta recibieron numerosos reconocimientos. En 2015 obtuvieron el premio ECHO a la mejor orquesta por su grabación de obras de B. A. Zimmermann y en 2016/17 fueron nominados ganadores del premio al mejor programa de concierto de la temporada por la Deutsche Musikverlegerverband, la Asociación Alemana de Editores de Música. Su grabación de obras de George Antheil, una adición a su extensa serie *Tiempos Modernos*, dedicada a compositores del siglo XX, fue distinguida como Grabación de Concierto del Año en los premios Opus Klassik.

Antes de dedicarse a la dirección de orquesta, Steffens fue un reconocido clarinetista solista y ocupó diversos puestos orquestales, culminando su trayectoria instrumental con los cargos sucesivos de clarinete principal en las orquestas de la Radio de Baviera y la Filarmonía de Berlín. Recientemente ha recibido en Alemania la Bundesverdienstkreuz por sus servicios a la música.

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

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

Nazaret Canosa Insúa
Carolina Fuentes Núñez
María Rodríguez Estévez

VIOLONCHELO

Irati Font Jiménez

CONTRABAJO

Gerard Dalmau Ramínez de Arellano
Javier Echepare Portero

OBOE

Sergio Rodríguez Pena*

TROMPETA

Víctor Manuel Vilariño Salgado**

TROMBÓN

Javier Fernández Arias*

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 Sáñez 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
V18/Vigo



14/05/26

 Auditorio Afundación
Vigo

 20h

15/05/26

 Palacio de la Ópera
A Coruña

 20h

RICHARD WAGNER
Lohengrin: Preludio Acto I

JACOBO GASPAR
Ars Umbrae*

RICHARD WAGNER
Lohengrin: Preludio Acto III

WOLFGANG RIHM
Danza negra y roja: Tutuguri*

RICHARD WAGNER
Liebestod

Josep Planells *director*

Abono
V18/509

📍 Palacio de la Ópera
A Coruña

🕒 20h

22/05/26

OBERT SCHUMANN

Concierto para piano en la
menor, op. 54

23/05/26

BÉLA BARTÓK

Concierto para orquesta

Lukas Sternath *piano*

Delyana Lazarova *directora*

EDITA

Consorcio 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
Consortio para la Promoción de la Música

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

sinfonicadegalicia.com

