

Temporada
de abono

15/05/26
V18

25/
26



Josep Planells *director*

SINFÓNICA
DE GALICIA

Abono
V18/

📍 Palacio de la Ópera
A Coruña

🕒 20h



15/05/26
V18

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*

A MÚSICA NO LÍMITE

Wagner, en *Lohengrin* e *Tristan und Isolde*, ofrécenos dúas formas do inaccesible: a luz do Grial e un desexo que só atopa repouso ao desaparecer. Gaspar Grandal e Rihm, pola súa parte, desprazan a escoita cara a outros territorios: cara á sombra como materia sonora e ao rito como desbordante enerxía física.

Richard Wagner (1813–1883)

Preludios dos actos I e III de *Lohengrin*
(1845–1848; estrea: Weimar, 1850)

Wagner concluíu *Lohengrin* en 1848, pouco antes de fuxir de Alemaña pola súa participación na Revolución de Dresde. Non puido asistir á estrea, dirixida por Liszt en Weimar en 1850, nin escoitou a obra completa nun teatro ata 1861. A partitura ocupa un lugar relevante na súa traxectoria como compositor. Supón a culminación das súas óperas románticas e, ao mesmo tempo, o anuncio do drama musical que virá despois. A orquestra asume un papel fundamental nesa transición.

Os preludios, en particular, adquiren unha dimensión simbólica, non só estrutural como meras introducións. Os que abren os actos I e III amosan con claridade esa dobre faciana. O primeiro non funciona como unha obertura que resume a acción, senón como unha suspensión do tempo. Wagner concibiuno como unha visión do Grial: unha música que parece chegar desde o alto, medrar ata unha revelación luminosa e retirarse de novo cara á distancia. As cordas agudas, divididas, crean unha sonoridade case inmaterial. A orquestra non describe un obxecto sagrado, senón a experiencia de contemplalo.

O preludio do terceiro acto pertence a outro mundo, o do esplendor público da corte o día da voda de Elsa e Lohengrin. Fanfarras e ritmos marcados sitúan a acción no plano cerimonial do poder e da festa. Wagner coloca ese brillo xusto antes da ruptura íntima entre os dous protagonistas, cando Elsa formula a pregunta prohibida que destruírá o vínculo que o matrimonio parecía confirmar. Entre ambos os preludios ábrese a tensión central de *Lohengrin*: o sagrado que esixe confianza absoluta e a necesidade humana de coñecer, nomear e posuír.

A importancia de chamarse Lohengrin

O tabú de *Lohengrin* é sinxelo e cruel. Elsa debe manterse ignorante do nome e da orixe do cabaleiro que a salva e con quen casa. Esta condición responde a un tópico literario antigo. Apuleio relatou a historia de Psique, que acende unha lámpada para ver o seu amante e, ao facelo, pérdéoo. Máis tarde, *Barba Azul* daralle ao motivo un xiro máis escuro. A porta prohibida ás súas esposas agocha o horror. A pregunta de Elsa pertence a esa familia de xestos irreversibles.

Jacobo Gaspar Grandal (Mos, 1975)

Ars umbrae (2012–2013)

Cando *Ars umbrae* recibiu en Seúl o premio do público do *Isang Yun International Composition Prize*, Jacobo Gaspar Grandal estaba no inicio da súa traxectoria. Titulado polo Conservatorio Superior de Música de Vigo, onde hoxe é docente, estudara con José Manuel López López e preparaba unha tese de doutoramento dedicada precisamente á obra do seu mestre. Por unha parte, Isang Yun, compositor coreano formado en Europa, converteu o cruzamento entre tradición asiática e vangarda occidental nunha poética do son entendido como enerxía móbil. Por outra, López López fixo do son, da súa materialidade e do seu despregamento no tempo, o centro dunha escrita que non separa técnica e percepción. Ambas as referencias sitúan a peza nunha dobre coordenada: unha escrita atenta ao son como materia e unha escoita capaz de comunicar sen rebaixar a súa esixencia.

Nesta obra, Gaspar Grandal non escribe unha música de xestos amplos. *Ars umbrae* traballa a orquestra coma se fose unha cámara de resonancia. Ao longo dos seus preto de doce minutos, o son fórmase e transfórmase sen présa. A escoita non avanza por temas recoñecibles, senón por densidades e zonas de fricción onde algunhas capas quedan apenas iluminadas. De aí esa impresión de espectralismo elegante e accesible que produce a audición, nacida da atención que o compositor presta ao interior do timbre.

Tamén a orquestración está pensada desde a sombra do son. Madeiras, metais, percusión, arpa, piano e corda non actúan como bloques, senón como materiais porosos. Un ataque pode nacer nun instrumento e continuar noutro; unha resonancia muda de cor sen perder a súa identidade. Desde o punto de vista interpretativo, a dificultade principal reside no control do peso. Importa tanto a precisión de cada entrada como a mestura que a absorbe. A obra esixe soste a continuidade e, ao mesmo tempo, evitar que todo quede igualado nunha masa sonora indiferenciada.

Un eloxio da sombra

A música de Gaspar Grandal convida a pensar no coñecido ensaio de Jun'ichirō Tanizaki, para quen a sombra non é falta de luz, senón aquilo que permite unha forma máis fina de mirar. Deixa que aparezan matices que a claridade directa aplasta. Tanizaki falaba de vernices apagados, reflexos indirectos, superficies que absorben a luz. Grandal traslada esa sensibilidade ao oído: escoitar non é fixar un obxecto sonoro, senón prestar atención a como perde definición o seu contorno.

Wolfgang Rihm (1952–2024)

Schwarzer und roter Tanz. Fragment aus Tutuguri (1982–1983)

A comezos dos anos oitenta, Wolfgang Rihm ocupaba un lugar central na música alemá. Con apenas trinta anos, acumulaba encargos e procuraba unha saída á rixidez dos sistemas herdados dos seus mestres, Stockhausen e Huber. Nese momento, o seu descubrimento de Antonin Artaud actuou como un detonante que o empurrou a imaxinar a música como unha forma de enerxía física, anterior a calquera organización estable: o que el mesmo chamaría *Musik als Rohzustand*, música en estado bruto, un son que aínda non rematou de constituírse como son.

Schwarzer und roter Tanz procede de *Tutuguri*, o gran *poème dansé* que Rihm compuxo a partir precisamente de Artaud e, máis concretamente, do subtexto «Tutuguri, o rito do sol negro», incluído en *Pour en finir avec le jugement de dieu*. A peza retoma materiais de *Tutuguri IV* e engádelle un breve segmento final de nova composición, nun xesto característico da práctica rihmiana do *work in progress*: pechar unha etapa sen esgotar os materiais, deixalos dispoñibles para unha vida posterior.

Nesta obra, o compositor non pensa o teatro como narración de personaxes; o que lle interesa é unha acción colectiva, de carácter case ritual, onde a música non acompaña o movemento, senón que o xera. O fragmento conserva a tensión da súa orixe escénica e, ao mesmo tempo, funciona de maneira autónoma. Ao separarse do ballet, esta música queda máis exposta, pois xa non hai acción visible que a sosteña: os ataques e as chamadas, os choques e as irrupcións deixan de funcionar como episodios descritivos para converterse en impulsos que organizan a escoita desde dentro.

O título, coa súa oposición entre negro e vermello, non debe entenderse como unha clave programática pechada. Suxire máis ben dúas forzas en fricción: escuridade contra combustión, peso contra estoupido. A orquestra móvese entre acumulacións densas e descargas cortantes, alternando zonas de insistencia con momentos de brusca exposición. Todo parece avanzar por presión, non por desenvolvemento.

Artaud entre os tarahumaras

En 1936, Antonin Artaud viaxou a México e conviviu cos tarahumaras, atraído pola idea dun rito capaz de devolverlle ao teatro unha forza anterior á palabra domesticada. *Tutuguri* nace desa experiencia, aínda que Rihm non reconstrúe unha cerimonia indíxena nin propón cor local. Traballa máis ben sobre o mito europeo desa experiencia: o desexo de atopar, fóra de Europa, unha enerxía que Europa cre ter perdido. Aí está a tensión. O rito non aparece como documento, senón como proxección crítica: unha forma de imaxinar outro corpo para a música.

Richard Wagner (1813–1883)

Liebestod, de *Tristan und Isolde* (1857–1859; estrea: Múnic, 1865)

No verán de 1857, instalado en Zúric no “Asyl”, xunto á casa de Otto e Mathilde Wesendonck, Wagner interrompeu a composición de *Siegfried* para se lanzar a *Tristan und Isolde*. Non foi unha pausa menor. Supuxo un cambio de escala e case de idioma musical. A obra naceu nun momento de axitación persoal, marcado polo enfrontamento con Minna, a súa primeira esposa, e pola súa intensa relación con Mathilde. Nunha célebre carta a Liszt, Wagner confesou que quería erguer un “monumento ao máis belo dos sonhos: o amor”. Ese monumento acabou sendo un antes e un despois na historia da música.

O que relata é ben coñecido. Isolda viaxa cara a Cornualles para casar co rei Marke, acompañada por Tristán, o home que matou o seu prometido anterior e a quen ela, malia todo, ama. Ambos beben un filtro que cren mortal e que resulta ser de amor. Desde entón, o que estaba reprimido vólvese irreversible. A relación queda atrapada entre a paixón e a orde política que a fai imposible. Descubertos, separados e finalmente reunidos demasiado tarde, Tristán morre diante de Isolda.

Nese contexto, o final, *Liebestod* ou Morte de amor, é o momento no que se resolve a crecente tensión do discurso musical acumulada ao longo da obra. Regresan os motivos óidos con anterioridade, pero xa non proxectan desexo cara ao futuro. Forman parte dunha especie de presente expandido, como se o tempo deixase de avanzar. A orquestra asume un papel decisivo nese desprazamento. Ante o cadáver de Tristán, Isolda non reacciona sentindo a desaparición do seu amante como unha perda, senón como a prolongación dunha forma de percepción alterada, na que aquilo que separa os amantes, mesmo a morte, é irrelevante.

O desexo como impulso perpetuo

Wagner leu a Schopenhauer en 1854 e atopou alí unha idea que parecía feita para *Tristan und Isolde*: o desexo como forza que nunca se sacia e só descansa cando deixa de querer. O *Liebestod* non é, porén, unha tese filosófica con orquestra. Wagner non ilustra unha idea, senón que nola presenta. A música non explica a renuncia, senón que nos convida a experimental. O desenlace da ópera emocióñanos sen necesidade de teorías.

LA MÚSICA EN EL LÍMITE

Wagner, en *Lohengrin* y *Tristan und Isolde*, nos ofrece dos formas de lo inaccesible: la luz del Grial y un deseo que solo encuentra reposo al desaparecer. Gaspar Grandal y Rihm, por su parte, desplazan la escucha hacia otros territorios: hacia la sombra como materia sonora y el rito como desbordante energía física.

Richard Wagner (1813–1883)

Preludios de los actos I y III de *Lohengrin*
(1845–1848; estreno: Weimar, 1850)

Wagner concluyó *Lohengrin* en 1848, poco antes de huir de Alemania por su participación en la Revolución de Dresde. No pudo asistir al estreno, dirigido por Liszt en Weimar en 1850, ni escuchó la obra completa en un teatro hasta 1861. La partitura ocupa un lugar relevante en su trayectoria como compositor. Supone la culminación de sus óperas románticas y, al mismo tiempo, el anuncio del drama musical que vendrá después. La orquesta asume un papel fundamental en esa transición.

Los preludios en particular asumen una dimensión simbólica, no solo estructural como meras introducciones. Los que abren los actos I y III muestran con claridad esa doble faz. El primero no funciona como una obertura que resume la acción, sino como una suspensión del tiempo. Wagner lo concibió como una visión del Grial: una música que parece llegar desde lo alto, crecer hasta una revelación luminosa y retirarse de nuevo hacia la distancia. Las cuerdas agudas, divididas, crean una sonoridad casi ingravida. La orquesta no describe un objeto sagrado, sino la experiencia de contemplarlo.

El preludeo del tercer acto pertenece a otro mundo, el del esplendor público de la corte el día de la boda de Elsa y Lohengrin. Fanfarrias y ritmos marcados sitúan la acción en el plano ceremonial del poder y la fiesta. Wagner coloca esa brillantez justo antes de la ruptura íntima entre los dos protagonistas, cuando Elsa formula la pregunta prohibida que destruirá el vínculo que el matrimonio parecía confirmar. Entre ambos preludios se abre la tensión central de *Lohengrin*: lo sagrado que exige confianza absoluta y la necesidad humana de conocer, nombrar y poseer.

La importancia de llamarse Lohengrin

El tabú de *Lohengrin* es sencillo y cruel. Elsa debe mantenerse ignorante del nombre y del origen del caballero que la salva y con quien se casa. Esta condición responde a un tópico literario antiguo. Apuleyo relató la historia de Psique, que enciende una lámpara para ver a su amante y, al hacerlo, lo pierde. Más tarde, *Barba Azul* dará al motivo un giro más oscuro. La puerta prohibida a sus esposas esconde el horror. La pregunta de Elsa pertenece a esa familia de gestos irreversibles.

Jacobo Gaspar Grandal (Mos, 1975)

Ars umbrae (2012–2013)

Cuando *Ars umbrae* recibió en Seúl el premio del público del Isang Yun International Composition Prize, Jacobo Gaspar Grandal estaba en el inicio de su trayectoria. Egresado del Conservatorio Superior de Música de Vigo, donde hoy es docente, había estudiado con José Manuel López López y preparaba una tesis doctoral dedicada precisamente a la obra de su maestro. Por una parte, Isang Yun, compositor coreano formado en Europa, convirtió el cruce entre tradición asiática y vanguardia occidental en una poética del sonido entendido como energía móvil. Por otra, López López ha hecho del sonido, de su materialidad y despliegue en el tiempo, el centro de una escritura que no separa técnica y percepción. Ambos referentes sitúan la pieza en una doble coordenada: una escritura atenta al sonido como materia y una escucha capaz de comunicar sin rebajar su exigencia.

En esta obra, Gaspar Grandal no escribe una música de gestos amplios. *Ars umbrae* trabaja la orquesta como si fuera una cámara de resonancia. A lo largo de sus cerca de doce minutos, el sonido se forma y se transforma sin prisa. La escucha no avanza por temas reconocibles, sino por densidades y zonas de fricción donde algunas capas quedan apenas iluminadas. De ahí esa impresión de espectralismo elegante y accesible que produce la audición, nacida de la atención que el compositor presta al interior del timbre.

También la orquestación está pensada desde la sombra del sonido. Maderas, metales, percusión, arpa, piano y cuerda no actúan como bloques, sino como materiales porosos. Un ataque puede nacer en un instrumento y continuar en otro; una resonancia cambia de color sin perder su identidad. Desde el punto de vista interpretativo, la dificultad principal reside en el control del peso. Importa tanto la precisión de cada entrada como la mezcla que la absorbe. La obra exige sostener la continuidad y, al mismo tiempo, evitar que todo quede igualado en una masa sonora indiferenciada.

Un elogio de la sombra

La música de Gaspar Grandal invita a pensar en el conocido ensayo de Junichirō Tanizaki, para quien la sombra no es falta de luz, sino algo que permite una forma más fina de mirar. Deja que aparezcan matices que la claridad directa aplasta. Tanizaki hablaba de barnices apagados, reflejos indirectos, superficies que absorben la luz. Grandal traslada esa sensibilidad al oído: escuchar no es fijar un objeto sonoro, sino prestar atención a cómo pierde definición su contorno.

Wolfgang Rihm (1952–2024)

Schwarzer und roter Tanz. Fragment aus Tutuguri (1982–1983)

A comienzos de los años ochenta, Wolfgang Rihm ocupaba un lugar central en la música alemana. Con apenas treinta años, acumulaba encargos y buscaba una salida a la rigidez de los sistemas heredados de sus maestros, Stockhausen y Huber. En aquel momento, su descubrimiento de Antonin Artaud actuó como un detonante que le empujó a imaginar la música como una forma de energía física, anterior a cualquier organización estable: lo que él mismo llamaría *Musik als Rohzustand*, música en estado bruto, un sonido que aún no ha terminado de constituirse como sonido.

Schwarzer und roter Tanz procede de *Tutuguri*, el gran *poème dansé* que Rihm compuso a partir precisamente de Artaud, y más concretamente del subtexto «Tutuguri, el rito del sol negro», incluido en *Pour en finir avec le jugement de dieu*. La pieza retoma materiales de *Tutuguri IV* y les añade un breve segmento final de nueva composición, en un gesto característico de la práctica rihmiana del *work in progress*: cerrar una etapa sin agotar los materiales, dejarlos disponibles para una vida posterior.

En esta obra, el compositor no piensa el teatro como narración de personajes; lo que le interesa es una acción colectiva, de carácter casi ritual, donde la música no acompaña al movimiento, sino que lo genera. El fragmento conserva la tensión de su origen escénico y, al mismo tiempo, funciona de forma autónoma. Al separarse del ballet, esta música queda más expuesta, pues ya no hay acción visible que la sostenga: los ataques y las llamadas, los choques y las irrupciones, dejan de funcionar como episodios descriptivos para convertirse en impulsos que organizan la escucha desde dentro.

El título, con su oposición entre negro y rojo, no debe entenderse como una clave programática cerrada. Sugiere más bien dos fuerzas en fricción: oscuridad contra combustión, peso contra estallido. La orquesta se mueve entre acumulaciones densas y descargas cortantes, alternando zonas de insistencia con momentos de brusca exposición. Todo parece avanzar por presión, no por desarrollo.

Artaud entre los tarahumaras

En 1936, Antonin Artaud viajó a México y convivió con los tarahumaras, atraído por la idea de un rito capaz de devolver al teatro una fuerza anterior a la palabra domesticada. *Tutuguri* nace de esa experiencia, aunque Rihm no reconstruye una ceremonia indígena ni propone color local. Trabaja más bien sobre el mito europeo de esa experiencia: el deseo de encontrar, fuera de Europa, una energía que Europa cree haber perdido. Ahí está la tensión. El rito no aparece como documento, sino como proyección crítica: una forma de imaginar otro cuerpo para la música.

Richard Wagner (1813–1883)

Liebestod, de *Tristan und Isolde* (1857–1859; estreno: Múnich, 1865)

En el verano de 1857, instalado en Zúrich en el "Asyl", junto a la casa de Otto y Mathilde Wesendonck, Wagner interrumpió la composición de *Siegfried* para lanzarse a *Tristan und Isolde*. No fue una pausa menor. Supuso un cambio de escala y casi de idioma musical. La obra nació en un momento de agitación personal, marcado por el enfrentamiento con Minna, su primera esposa, y por su intensa relación con Mathilde. En una célebre carta a Liszt, Wagner confesó que quería levantar un "monumento al más bello de los sueños: el amor". Ese monumento acabó siendo un antes y un después en la historia de la música.

Lo que relata es conocido. Isolda viaja hacia Cornualles para casarse con el rey Marke, acompañada por Tristán, el hombre que mató a su prometido anterior y al que ella, aun así, ama. Ambos beben un filtro que creen mortal y que resulta ser de amor. Desde entonces, lo que estaba reprimido se vuelve irreversible. La relación queda atrapada entre la pasión y el orden político que la hace imposible. Descubiertos, separados y finalmente reunidos demasiado tarde, Tristán muere ante Isolda.

En ese contexto, el final, *Liebestod* o *Muerte de amor*, es el momento en el que se resuelve la creciente tensión del discurso musical acumulada a lo largo de la obra. Regresan los motivos oídos con anterioridad, pero ya no proyectan deseo hacia el futuro. Forman parte de una especie de presente expandido, como si el tiempo hubiera dejado de avanzar. La orquesta asume un papel decisivo en ese desplazamiento. Ante el cadáver de Tristán, Isolda no reacciona sintiendo la desaparición de su amante como una pérdida, sino como la prolongación de una forma de percepción alterada, en la que aquello que separa a los amantes, incluso la muerte, es irrelevante.

El deseo como impulso perpetuo

Wagner leyó a Schopenhauer en 1854 y encontró allí una idea que parecía hecha para *Tristan und Isolde*: el deseo como fuerza que nunca se sacia y solo descansa cuando deja de querer. El *Liebestod* no es, sin embargo, una tesis filosófica con orquesta. Wagner no ilustra una idea, sino que nos la presenta. La música no explica la renuncia, sino que nos invita a experimentarla. El desenlace de la ópera nos emociona sin necesidad de teorías.

Teresa Cascudo

Catedrática del Área de Música de la Universidad de La Rioja

Colabora con la OSG escribiendo notas de programa desde 1998

Josep Planells

director

Director e compositor de proxección internacional, colabora con formacións como a *Basel Sinfonietta*, a *Lucerne Festival Academy Orchestra*, a *Sächsische Bläserphilharmonie*, a *Bayerisches Landesjugendorchester* e o *Ensemble Modern*, co que colabora regularmente. En España dirixiu a Orquestra Nacional de España, a Bilbao Orkestra Sinfonikoa, a Real Filharmonía de Galicia, a Real Orquestra Sinfónica de Sevilla e a Orquestra de València. Debutará proximamente coa Orquestra Simfónica de Barcelona, a Orquestra do Gran Teatre del Liceu, a Orquestra Sinfónica de Madrid, o *Klangforum Wien* e a *Deutsche Radio Philharmonie*.

Na ópera dirixiu *Oresteia*, *Die Zauberflöte* e *Der fliegende Holländer*, e foi asistente na *Staatsoper Berlin*, nos *Salzburger Festspiele*, na *Opéra Comique* de París e no Gran Teatre del Liceu.

Como compositor, a súa música foi interpretada pola *WDR Sinfonieorchester Köln*, a Orquestra Nacional de España, a Orquestra Sinfónica de RTVE e o *Ensemble Modern*, en salas como a *Kölner Philharmonie*, o *Lucerne Festival* ou a *Deutsche Oper Berlin*, onde estreou a súa ópera *Aufbruch*.

Recibiu a Bolsa Leonardo da Fundación BBVA, o Premio DAAD, o Premio Raíña Sofía de Composición Musical e a *Roche Young Commission*. Formado no CSM "Joaquín Rodrigo" de Valencia e na *Hochschule für Musik "Hanns Eisler"* de Berlín, é doutor pola Universidade de Cambridge.



Director y compositor de proyección internacional, colabora con formaciones como la Basel Sinfonietta, la Lucerne Festival Academy Orchestra, la Sächsische Bläserphilharmonie, la Bayerisches Landesjugendorchester y el Ensemble Modern, con quien colabora regularmente. En España ha dirigido la Orquesta Nacional de España, la Bilbao Orkestra Sinfonikoa, la Real Filharmonía de Galicia, la Real Orquesta Sinfónica de Sevilla y la Orquesta de València. Debutará próximamente con la Orquesta Simfónica de Barcelona, la Orquesta del Gran Teatre del Liceu, la Orquesta Sinfónica de Madrid, el Klangforum Wien y con la Deutsche Radio Philharmonie.

En ópera ha dirigido *Oresteia*, *Die Zauberflöte* y *Der fliegende Holländer*, y ha sido asistente en la Staatsoper Berlin, los Salzburger Festspiele, la Opéra Comique de París y el Gran Teatre del Liceu.

Como compositor, su música ha sido interpretada por la WDR Sinfonieorchester Köln, la Orquesta Nacional de España, la Orquesta Sinfónica de RTVE y el Ensemble Modern, en salas como la Kölner Philharmonie, el Lucerne Festival o la Deutsche Oper Berlin, donde estrenó su ópera *Aufbruch*.

Ha recibido la Beca Leonardo de la Fundación BBVA, el Premio DAAD, el Premio Reina Sofía de Composición Musical y la Roche Young Commission. Formado en el CSM "Joaquín Rodrigo" de Valencia y en la Hochschule für Musik "Hanns Eisler" de Berlín, es doctor por la Universidad de Cambridge.

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*
M^a Antonieta Carrasco Leiton
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 I

Marta Burriel Ventura

VIOLÍN II

Carolina Fuentes Núñez
Aida Kerimbayeva
Daniel Rodríguez Castiñeira

VIOLONCHELO

Blanca Budiño Roca
Irati Font Jiménez

CONTRABAJO

Raquel Miguélez Iglesias
Enrique Jesús Rodríguez Yebra

OBOE

Sergio Rodríguez Pena*

TROMPETA

José Ruibal Couso**

TROMBÓN

Kiril Nesterov Bekker*

PIANO

Alicia González Permy***

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	Diana Romero Vila
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
Coordinación coros de la OSG	María García Sánchez
Auxiliar de regidor	David Barcón Goas

Próximos programas

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*

ECLIPSE TOTAL

Armonía Eclíptica

26/06/26

📍 Palacio de la Ópera
A Coruña

🕒 20h

Así habló Zarathustra: introducción

RICHARD STRAUSS

A la busca del más allá

JOAQUÍN RODRIGO

Sinfonía nº9 en mi menor, op. 95 “Del Nuevo Mundo” Mov. IV

ANTONÍN DVORÁK

Claro de Luna

CLAUDE DEBUSSY arr. CLAUDIO CAPLET

Solaris

JOHN ESTACIO

Bolero

MAURICE RAVEL arr. SALVATORE DI VITTORINO

José Trigueros *director*

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

