

Temporada  
de abono

25/26

22/05/26  
V19

23/05/26  
S09

Delyana Lazarova *directora*



SINFÓNICA  
DE GALICIA

Abono  
**V19/S09**

📍 Palacio de la Ópera  
A Coruña

🕒 20h

22/05/26  
**V19**

**I**  
**ROBERT SCHUMANN (1810-1856)**  
Concierto para piano en la menor, op. 54

Allegro affettuoso  
Intermezzo: Andantino grazioso  
Allegro vivace

23/05/26  
**S09**

**II**  
**BÉLA BARTÓK (1881-1945)**  
Concierto para orquesta

Introduzione  
Giuoco delle coppie  
Elegia  
Intermezzo interrotto  
Finale

Lukas Sternath *piano*

Delyana Lazarova *directora*

## VIRTUOSISMO ALTERNATIVO

---

Schumann quería escribir un concerto «sen virtuoso». Un século despois, Bartók acabou escribindo un concerto sen solista. Entre ambos os extremos aparece unha mesma pregunta: que acontece cando o brillo instrumental deixa de ser un fin en si mesmo e pasa a formar parte dunha arquitectura común.

### Robert Schumann (1810–1856)

#### Concerto para piano en la menor, op. 54

En 1839 Schumann dicíalle á que sería a súa muller, Clara Wieck, que non escribiría nunca «concertos de virtuoso». O que tiña en mente era outra cousa: crear un híbrido entre sinfonía, concerto e gran sonata. O seu concerto en la menor acabou sendo a resposta máis convincente a ese obxectivo. A obra comezou sendo unha *Phantasie* para piano e orquestra nun só movemento. Schumann atravesaba naquel momento un dos seus períodos de maior impulso creativo. Tras anos concentrado na miniatura pianística e no *lied*, quería enfrontarse a formas máis amplas e á escritura orquestral. A *Phantasie* xurdiu cunha rapidez case desconcertante. En maio de 1841 Schumann anotou no seu diario o comezo e a conclusión da obra con apenas uns días de distancia. Clara ensaiouna aquel verán coa Gewandhaus de Leipzig mentres esperaba a primeira filla da parella.

Durante varios anos quedou como proxecto abandonado. En 1845 decidiu completala engadindo un *Intermezzo* e un *Finale* que a transformaron nun concerto de tres movementos. O cambio coincidiu cunha fase difícil desde o punto de vista persoal. Tras unha xira esgotadora por Rusia, sufrira unha grave crise nerviosa e instalárase con Clara en Dresde na procura de estabilidade. Alí mergullouse no estudo de Bach e do contrapunto. Neses meses anotou que empezaba a «inventar e elaborar todo na cabeza», antes de levalo ao teclado. Tamén comentou que os motivos musicais do concerto lle xurdían de maneira case natural nas súas propias combinacións contrapuntísticas.

Atribúeselle a Liszt unha ironía reveladora: se unha obra anterior de Schumann fora un «concerto sen orquestra», este novo op. 54 parecía agora un «concerto sen piano». A broma apuntaba exactamente ao centro da obra. Schumann atopara unha maneira de escribir un concerto onde ninguén é protagonista absoluto. O primeiro movemento elimina a exposición orquestral tradicional: despois dunha breve chamada de atención da orquestra, o piano entra case de inmediato cunha ferverza de acordes que non soa a exhibición, senón a irrupción dramática. Tampouco hai unha oposición tallante entre temas. Boa parte da obra deriva dun mesmo núcleo melódico que reaparece transformado, creando unha continuidade novidosa no concerto romántico. Tamén cambia a relación entre o solista e a orquestra. O piano non domina o discurso durante moito tempo seguido. Ás veces acompaña mentres un óboe ou un clarinete presentan o material principal, e outras veces prolonga ou comenta ideas xurdidas na orquestra.

Schumann evita deliberadamente a lóxica de confrontación entre individuo e masa orquestral. Todo funciona máis ben como unha conversa de cámara ampliada a escala sinfónica. Iso non significa que a parte pianística sexa cómoda ou discreta. A obra esixe un control extraordinario tanto do son como dos planos e do ritmo. O virtuosismo está desprazado cara a outro lugar: facer cantar unha textura densa, manter a claridade en figuracións rapidísimas que non buscan brillo superficial e soste o equilibrio coa orquestra sen converter a obra nun monólogo. Mesmo a gran cadencia do primeiro movemento evita o xesto improvisatorio tradicional e concéntrase en desenvolver os motivos da obra mediante imitacións e contrapuntos. O *Finale* leva aínda máis lonxe esa idea de enerxía integrada na estrutura. O seu impulso rítmico continuo parece sinxelo ata que comezan a aparecer desprazamentos métricos e hemiolias que desestabilizan constantemente o pulso. A obra estreouse en Dresde o 4 de decembro de 1845, con Clara como solista e Ferdinand Hiller, dedicatario do concerto, á fronte da orquestra. A consagración pública, porén, chegou poucas semanas despois: o 1 de xaneiro de 1846, na Gewandhaus de Leipzig, baixo a batuta de Mendelssohn.

## O papel de Clara

Clara non foi unha musa pasiva, senón parte activa na creación e difusión do concerto. Necesitaba unha obra ampla para as súas xiras e desexaba de Robert unha «peza de bravura de gran envergadura». A *Phantasie* de 1841 non abondaba para ese circuíto; de aí a ampliación con *Intermezzo* e *Finale*. No último movemento, Schumann anotou que unha determinada pasaxe constituía «unha boa broma para o director». Non esaxeraba. As hemiolias descolocan o pulso ata o punto de que, en Londres en 1856, o director perdeu o rumbo e arrastrou a orquestra. Clara contoulle a Brahms que fora un desastre.

## Béla Bartók (1881–1945)

### Concerto para orquestra, Sz. 116 (1943)

Apenas dous meses despois da estrea da *Sonata para dous pianos e percusión*, unha das obras fundamentais do catálogo bartokiano, tivo lugar a anexión de Austria ao Terceiro Reich. Nun clima internacional cada vez máis tenso, Bartók enviou o seu arquivo musical primeiro a Suíza e despois a Londres. Tras varios meses de incerteza, que coincidiron co falecemento da súa nai, abandonou definitivamente Europa en outubro de 1940. Emigrou entón aos Estados Unidos, fuxindo dunha Hungría en proceso de nazificación. Seguía así os pasos doutros compositores europeos como Schönberg, Stravinsky ou Hindemith.

A súa relación co país viña de lonxe: realizara unha primeira xira americana en 1927 e obras como o *Cuarteto n.º 5* ou *Contrastes*, escrito para Benny Goodman, respondían a encargos estadounidenses. Xa instalado alí, obtivo unha bolsa para traballar na Universidade de Columbia catalogando un fondo de rexistros sonoros procedentes dos Balcáns. Aínda así, os cinco anos que viviu no exilio foron particularmente duros desde o punto

de vista emocional, marcados polo desarraigamento, a precariedade económica e uns problemas de saúde cada vez máis graves. En febreiro de 1943, tras unhas conferencias en Harvard, colapsou fisicamente. Apenas pesaba corenta quilos. Hospitalizado con apoio financeiro da ASCAP, ocultáronlle o diagnóstico: leucemia mieloide crónica. A súa carreira como concertista, practicamente rematada daquela, deixou de ser unha opción.

O *Concerto para orquestra* naceu no medio daquelas circunstancias. Serge Koussevitzky e a Orquestra de Boston encargárono a través da Koussevitzky Music Foundation, en memoria de Natalie Koussevitzky, esposa do director falecida en 1942. A iniciativa partiu de varios músicos exiliados que coñecían a situación de Bartók: entre eles o violinista Joseph Szigeti e o director Fritz Reiner, tamén exiliado e amigo próximo do compositor desde os seus anos de estudantes na Academia de Budapest. Koussevitzky visitou a Bartók na súa cama do hospital na primavera de 1943 e ofreceulle en persoa mil dólares pola obra. Bartók dubidou porque temía non poder rematala, pero acabou aceptando. Compúxoas entre o 15 de agosto e o 8 de outubro, durante unha remisión da súa enfermidade, nun sanatorio de Saranac Lake. El mesmo describiría máis tarde a obra como «un remanso no medio do pesimismo» que o rodeaba naqueles momentos.

A obra é tamén unha referencia para a historia do repertorio orquestral. O propio Bartók explicou o sentido do título inusual nas notas que escribiu para a estrea: a obra é «similar a unha sinfonía», pero o tratamento «concertante ou solístico» de instrumentos individuais e de grupos xustifica que se chame *concerto*. Como exemplos, Bartók menciona nese texto as pasaxes en *fugato* dos metais no primeiro movemento, o *moto perpetuo* das cordas no final e as sucesivas aparicións por parellas dos ventos no segundo. Nesas mesmas notas destacaba o percorrido polas sucesivas «atmosferas» nas que a peza mergulla o oínte: a austeridade do *allegro* inicial, o lúgubre canto funerario da elexía e a «afirmación de vitalidade» que culmina o conxunto. A partitura logra unha síntese pouco común entre a depuración acadada a partir das raíces tradicionais e o virtuosismo instrumental máis abraiante. Como no concerto schumanniano, o brillo individual queda ao servizo dun corpo orquestral que asume o protagonismo de maneira distribuída.

## Living Stereo, 1955

As gravacións que Reiner realizou do *Concerto para orquestra* figuran entre as referencias ineludibles da discografía bartokiana. Unidos por unha amizade que comezara cara a 1905 na Academia de Budapest, onde foran compañeiros de estudos, Reiner coñecía a partitura desde dentro: incorporouna ao seu repertorio moi cedo e deixou un primeiro rexistro coa Sinfónica de Pittsburgh xa en 1946. A gravación icónica, porén, chegaría case unha década despois, á fronte da Sinfónica de Chicago en 1955. A súa lectura é precisa e enérxica, fiel ao equilibrio entre depuración e virtuosismo que Bartók buscaba. O traballo dos técnicos da RCA, en plena idade de ouro da gravación analóxica, captou a orquestra con todas as súas cores e volumes, próxima á experiencia do auditorio. O rexistro contribuíu decisivamente a fixar a imaxe sonora coa que a posteridade lería a obra.

## VIRTUOSISMO ALTERNATIVO

---

Schumann quería escribir un concierto “sin virtuoso”. Un siglo después, Bartók terminó escribiendo un concierto sin solista. Entre ambos extremos aparece una misma pregunta: qué ocurre cuando el brillo instrumental deja de ser un fin en sí mismo y pasa a formar parte de una arquitectura común.

### Robert Schumann (1810–1856)

#### Concierto para piano en la menor, op. 54

En 1839 Schumann le decía a la que sería su mujer, Clara Wieck, que no escribiría nunca “conciertos de virtuoso”. Lo que tenía en mente era otra cosa: crear un híbrido entre sinfonía, concierto y gran sonata. Su concierto en la menor acabó siendo la respuesta más convincente a ese objetivo. La obra empezó siendo una *Phantasie* para piano y orquesta en un solo movimiento. Schumann atravesaba en aquel momento uno de sus periodos de mayor empuje creativo. Tras años concentrado en la miniatura pianística y el lied, quería enfrentarse a formas más amplias y a la escritura orquestal. La *Phantasie* surgió con una rapidez casi desconcertante. En mayo de 1841 Schumann anotó en su diario el comienzo y la conclusión de la obra con apenas unos días de distancia. Clara la ensayó ese verano con la Gewandhaus de Leipzig mientras esperaba a la primera hija de la pareja.

Durante varios años quedó como proyecto abandonado. En 1845, decidió completarla añadiendo un *Intermezzo* y un *Finale* que la transformaron en un concierto de tres movimientos. El cambio coincidió con una fase difícil desde el punto de vista personal. Tras una gira agotadora por Rusia, había sufrido una grave crisis nerviosa y se había instalado con Clara en Dresde buscando estabilidad. Allí se sumergió en el estudio de Bach y el contrapunto. En esos meses anotó que empezaba a «inventar y elaborar todo en la cabeza», antes de llevarlo al teclado. También comentó que los motivos musicales del concierto le surgían de forma casi natural en sus propias combinaciones contrapuntísticas.

Se atribuye a Liszt una ironía reveladora: si una obra anterior de Schumann había sido un “concierto sin orquesta”, este nuevo op. 54 parecía ahora un “concierto sin piano”. La broma apuntaba exactamente al centro de la obra. Schumann había encontrado una manera de escribir un concierto donde nadie es absoluto protagonista. El primer movimiento elimina la exposición orquestal tradicional: después de una breve llamada de atención de la orquesta, el piano entra casi de inmediato con una cascada de acordes que no suena a exhibición sino a irrupción dramática. Tampoco hay una oposición tajante entre temas. Gran parte de la obra deriva de un mismo núcleo melódico que reaparece transformado, creando una continuidad novedosa en el concierto romántico. También cambia la relación entre el solista y la orquesta. El piano no domina el discurso durante mucho tiempo seguido. A veces acompaña mientras un oboe o un clarinete presentan el material principal y otras veces prolonga o comenta ideas surgidas en la orquesta.

Schumann evita deliberadamente la lógica de confrontación entre individuo y masa orquestal. Todo funciona más bien como una conversación de cámara ampliada a escala sinfónica. Eso no significa que la parte pianística sea cómoda o discreta. La obra exige un control extraordinario tanto del sonido, como de los planos y del ritmo. El virtuosismo está desplazado hacia otro lugar: hacer cantar una textura densa, mantener claridad en figuraciones rapidísimas que no buscan brillo superficial y sostener el equilibrio con la orquesta sin convertir la obra en un monólogo. Incluso la gran cadencia del primer movimiento evita el gesto improvisatorio tradicional y se concentra en desarrollar los motivos de la obra mediante imitaciones y contrapuntos. El *Finale* empuja todavía más lejos esa idea de energía integrada en la estructura. Su impulso rítmico continuo parece sencillo hasta que empiezan a aparecer desplazamientos métricos y hemiolias que desestabilizan constantemente el pulso. La obra se estrenó en Dresde el 4 de diciembre de 1845, con Clara como solista y Ferdinand Hiller, dedicatario del concierto, al frente de la orquesta. La consagración pública, sin embargo, llegó pocas semanas después: el 1 de enero de 1846, en la Gewandhaus de Leipzig, bajo la batuta de Mendelssohn.

## El papel de Clara

Clara no fue una musa pasiva, sino parte activa en la creación y difusión del concierto. Necesitaba una obra amplia para sus giras y deseaba de Robert una “pieza de bravura de gran envergadura”. La *Phantasie* de 1841 no bastaba para ese circuito; de ahí la ampliación con *Intermezzo* y *Finale*. En el último movimiento, Schumann anotó que un determinado pasaje constituía “una buena broma para el director”. No exageraba. Las hemiolias descolocan el pulso hasta el punto de que, en Londres en 1856, el director perdió el rumbo y arrastró a la orquesta. Clara le contó a Brahms que había sido un desastre.

## Béla Bartók (1881–1945)

### Concerto para Orquesta, Sz. 116 (1943)

Apenas dos meses después del estreno de la *Sonata para dos pianos y percusión*, una de las obras fundamentales del catálogo bartokiano, tuvo lugar la anexión de Austria al Tercer Reich. En un clima internacional cada vez más tenso, Bartók envió su archivo musical primero a Suiza y después a Londres. Tras varios meses de incertidumbre, que coincidieron con el fallecimiento de su madre, abandonó definitivamente Europa en octubre de 1940. Emigró entonces a los Estados Unidos, huyendo de una Hungría en proceso de nazificación. Seguía así los pasos de otros compositores europeos como Schönberg, Stravinsky o Hindemith.

Su relación con el país venía de lejos: había realizado una primera gira americana en 1927 y obras como el *Cuarteto n.º 5* o *Contrastes*, escrito para Benny Goodman, respondían a encargos estadounidenses. Ya instalado allí, obtuvo una beca para trabajar en la Universidad de Columbia catalogando un fondo de registros sonoros procedentes de los Balcanes. Aun así, los cinco años que vivió en el exilio fueron particularmente duros des-

de el punto de vista emocional, marcados por el desarraigo, la precariedad económica y unos problemas de salud cada vez más graves. En febrero de 1943, tras unas conferencias en Harvard, colapsó físicamente. Apenas pesaba cuarenta kilos. Hospitalizado con apoyo financiero de la ASCAP, le ocultaron el diagnóstico: leucemia mieloide crónica. Su carrera como concertista, prácticamente terminada para entonces, dejó de ser una opción.

*El Concerto para Orquesta* nació en medio de aquellas circunstancias. Serge Koussevitzky y la Orquesta de Boston lo encargaron a través de la Koussevitzky Music Foundation, en memoria de Natalie Koussevitzky, esposa del director fallecida en 1942. La iniciativa partió de varios músicos exiliados que conocían la situación de Bartók: entre ellos el violinista Joseph Szigeti y el director Fritz Reiner, también exiliado y amigo cercano del compositor desde sus años de estudiantes en la Academia de Budapest. Koussevitzky visitó a Bartók en su cama del hospital en la primavera de 1943 y le ofreció en persona mil dólares por la obra. Bartók dudó porque temía no poder terminarla, pero acabó aceptando. La compuso entre el 15 de agosto y el 8 de octubre, durante una remisión de su enfermedad, en un sanatorio de Saranac Lake. Él mismo describiría más tarde la obra como «un remanso en medio del pesimismo» que lo rodeaba en aquellos momentos.

La obra es también una referencia para la historia del repertorio orquestal. El propio Bartók explicó el sentido del título inusual en las notas que escribió para el estreno: la obra es «similar a una sinfonía», pero el tratamiento «concertante o solístico» de instrumentos individuales y de grupos justifica que se llame *concerto*. Como ejemplos, Bartók menciona en ese texto los pasajes en *fugato* de los metales en el primer movimiento, el *moto perpetuo* de las cuerdas en el final y las sucesivas apariciones por parejas de los vientos en el segundo. En esas mismas notas destacaba el recorrido por las sucesivas «atmósferas» en que la pieza sumerge al oyente: la austeridad del *allegro* inicial, el lúgubre canto funerario de la elegía y la «afirmación de vitalidad» que culmina el conjunto. La partitura logra una síntesis poco común entre la depuración alcanzada a partir de las raíces tradicionales y el virtuosismo instrumental más deslumbrante. Como en el concierto schumanniano, el brillo individual queda al servicio de un cuerpo orquestal que asume el protagonismo de manera distribuida.

## Living Stereo, 1955

Las grabaciones que Reiner realizó del *Concerto para Orquesta* figuran entre las referencias ineludibles de la discografía bartokiana. Unidos por una amistad que había comenzado hacia 1905 en la Academia de Budapest, donde fueron compañeros de estudios, Reiner conocía la partitura desde dentro: la incorporó a su repertorio muy pronto y dejó un primer registro con la Sinfónica de Pittsburgh ya en 1946. La grabación icónica, sin embargo, llegaría casi una década después, al frente de la Sinfónica de Chicago en 1955. Su lectura es precisa y enérgica, fiel al equilibrio entre depuración y virtuosismo que Bartók buscaba. El trabajo de los técnicos de la RCA, en plena edad de oro de la grabación analógica, captó la orquesta con todos sus colores y volúmenes, próximo a la experiencia del auditorio. El registro contribuyó decisivamente a fijar la imagen sonora con que la posteridad leería la obra.

## Lukas Sternath

piano

---

Lukas Sternath (Viena, 2001) é un dos pianistas novos máis destacados da súa xeración. A súa vida musical comezou cedo: como membro dos célebres Nenos Cantores de Viena actuou en escenarios de Europa, Norteamérica e Asia. Formouse con Anna Malikova e Alma Sauer na Universidade de Música e Artes Escénicas de Viena e en 2025 completou o mestrado na Universidade de Música, Teatro e Medios de Hannover, onde estudou con Igor Levit e Paul Lewis. Tamén recibiu asesoramento de Till Fellner e Sir Andrés Schiff.

En setembro de 2022 destacou no 71.º Concurso Internacional de Música ARD de Múnic, onde obtivo o primeiro premio e sete premios especiais, entre eles o Premio do Público e o Premio á mellor interpretación da obra por encargo. Un ano antes fora galardoado nos concursos Ferruccio Busoni de Bolzano, Schubert de Dortmund e Europeo de Piano de Bremen.

Nomeado ECHO Rising Star da temporada 2024/25 polo Musikverein de Viena, o Konzerthaus de Viena e a Philharmonie Luxembourg, foi seleccionado pola BBC como New Generation Artist para as próximas temporadas. Neste marco ofrecerá recitais no Reino Unido, incluído o seu debut nos BBC Proms coa Orquestra Sinfónica da BBC baixo a dirección de Sakari Oramo.

Na temporada 2025/26 debutará coa Filharmónica de Viena baixo a dirección de Tugan Sokhiev e tamén coa Kammerakademie Potsdam, a Konzerthausorchester Berlin, a Filharmónica de Londres e a Orquestra de Cámara Mahler. Como solista da Orquestra Sinfónica de Viena, actuará en Viena con Kazuki Yamada e realizará unha xira por Alemaña dirixida por Petr Popelka.

En temporadas anteriores debutou na Elbphilharmonie de Hamburgo e na Tonhalle de Zúric. Como solista colaborou co Festival de Salzburgo, a Orquestra Mozarteum de Salzburgo, a Sinfónica de Wuppertal, a Sinfónica da SWR e a Filharmónica de Múnic.



Lukas Sternath (Viena, 2001) es uno de los pianistas jóvenes más destacados de su generación. Su vida musical comenzó pronto: como miembro de los célebres Niños Cantores de Viena actuó en escenarios de Europa, Norteamérica y Asia. Se formó con Anna Malikova y Alma Sauer en la Universidad de Música y Artes Escénicas de Viena y en 2025 completó su máster en la Universidad de Música, Teatro y Medios de Hannover, donde estudió con Igor Levit y Paul Lewis. También ha recibido orientación de Till Fellner y Sir Andrés Schiff.

En septiembre de 2022 causó sensación en el 71.º Concurso Internacional de Música ARD de Múnich, donde obtuvo el primer premio y siete premios especiales, entre ellos el Premio del Público y el Premio a la mejor interpretación de la obra por encargo. Un año antes había sido galardonado en los concursos internacionales Ferruccio Busoni de Bolzano, Schubert de Dortmund y Europeo de Piano de Bremen.

Nombrado ECHO Rising Star de la temporada 2024/25 por el Musikverein de Viena, el Konzerthaus de Viena y la Philharmonie Luxembourg, ha sido seleccionado por la BBC como New Generation Artist para las dos próximas temporadas. En este marco actuará con destacadas orquestas y ofrecerá recitales en el Reino Unido, incluido su debut en los BBC Proms con la Orquesta Sinfónica de la BBC bajo la dirección de Sakari Oramo.

En la temporada 2025/26 debutará con la Filarmónica de Viena bajo la dirección de Tugan Sokhiev y en una gira por Eslovaquia, Alemania y Luxemburgo. También debutará con la Kammerakademie Potsdam, la Konzerthausorchester Berlin, la Orquesta Filarmónica de Londres y la Orquesta de Cámara Mahler. Como solista junto a la Sinfónica de Viena, actuará en Viena con Kazuki Yamada y realizará una gira alemana dirigida por Petr Popelka.

En temporadas anteriores debutó en recital en la Elbphilharmonie de Hamburgo, la Tonhalle de Zúric. Como solista ha colaborado con el Festival de Salzburgo, la Orquesta Mozarteum de Salzburgo, la Sinfónica de Wuppertal, la Sinfónica de la SWR y la Filarmónica de Múnich.

## **Delyana Lazarova**

directora

---

Delyana Lazarova é directora principal convidada da Utah Symphony Orchestra e da BBC Scottish Symphony Orchestra. Como directora, vese como unha música rodeada doutros músicos: o seu traballo apóiase na colaboración, na amplitude de miras e nunha especial sensibilidade cara ao son e ao carácter de cada orquestra.

Nacida en Bulgaria, estudou dirección na Zürcher Hochschule der Künste con Johannes Schlaefli. Tras gañar en 2020 a primeira edición do Concurso Internacional de Dirección Siemens Hallé, foi asistente de Sir Mark Elder na Orquestra Hallé e directora musical da Orquestra Xuvenil Hallé en Manchester entre 2020 e 2023. Foi tamén asistente de Cristian Măcelaru na Orquestra Sinfónica WDR de Colonia e na Orquestra Nacional de Francia.

Na temporada 2025/26, ademais de iniciar a súa etapa como directora principal convidada en Utah e na BBC Scottish Symphony Orchestra, coa que debutou nos BBC Proms, afronta novos compromisos coa Yomiuri Nippon Symphony Orchestra, a Japan Century Symphony Orchestra, a Colorado Symphony Orchestra, a Orquestra Sinfónica e Coro de RTVE, a Sinfónica da Radio Húngara, a Orquestra Sinfónica de Galicia e a Orchestre Symphonique de Québec. Regresa así mesmo á Minnesota Orchestra, á Münchener Kammerorchester, á Orchestre Philharmonique de Strasbourg, á Oregon Symphony Orchestra e ás sinfónicas de Tenerife e Navarra, e realiza unha xira europea coa Kammerorchester Basel.

Nas últimas temporadas dirixiu orquestras como a Philharmonia Orchestra, a BBC Symphony Orchestra, a BBC Philharmonic, a City of Birmingham Symphony Orchestra, a Royal Philharmonic Orchestra, a Deutsches Symphonie-Orchester Berlin, a NDR Radiophilharmonie, a Netherlands Philharmonic, a Orchestre National de France, a Göteborgs Symfoniker, a Sinfonieorchester Basel e Klangforum Wien. En España, tras o seu debut coa Real Filharmonía de Galicia, dirixiu as sinfónicas de Navarra, Tenerife e RTVE.

O seu repertorio combina a música de Europa do Leste e Rusia, o clasicismo vienés e a creación dos séculos XX e XXI. En 2020 gañou tamén o Premio de Dirección James Conlon en Aspen, EE. UU.



Delyana Lazarova es principal directora invitada de la Utah Symphony Orchestra y de la BBC Scottish Symphony Orchestra. Como directora, se ve como una música rodeada de otros músicos: su trabajo se apoya en la colaboración, la amplitud de miras y una especial sensibilidad hacia el sonido y el carácter de cada orquesta.

Nacida en Bulgaria, estudió dirección en la Zürcher Hochschule der Künste con Johannes Schlaefli. Tras ganar en 2020 la primera edición del Concurso Internacional de Dirección Siemens Hallé, fue asistente de Sir Mark Elder en la Orquesta Hallé y directora musical de la Orquesta Juvenil Hallé en Manchester entre 2020 y 2023. Ha sido también asistente de Cristian Măcelaru en la Orquesta Sinfónica WDR de Colonia y la Orquesta Nacional de Francia.

En la temporada 2025/26, además de iniciar su etapa como principal directora invitada en Utah y en la BBC Scottish Symphony Orchestra, con la que debutó en los BBC Proms, afronta nuevos compromisos con la Yomiuri Nippon Symphony Orchestra, la Japan Century Symphony Orchestra, la Colorado Symphony Orchestra, la Orquesta Sinfónica y Coro de RTVE, la Sinfónica de la Radio Húngara, la Orquesta Sinfónica de Galicia y la Orchestre Symphonique de Québec. Regresa asimismo a la Minnesota Orchestra, la Münchener Kammerorchester, la Orchestre Philharmonique de Strasbourg, la Oregon Symphony Orchestra y las sinfónicas de Tenerife y Navarra, y realiza una gira europea con la Kammerorchester Basel.

En las últimas temporadas ha dirigido orquestas como la Philharmonia Orchestra, la BBC Symphony Orchestra, la BBC Philharmonic, la City of Birmingham Symphony Orchestra, la Royal Philharmonic Orchestra, la Deutsches Symphonie-Orchester Berlin, la NDR Radiophilharmonie, la Netherlands Philharmonic, la Orchestre National de France, la Göteborgs Symfoniker, la Sinfonieorchester Basel y Klangforum Wien. En España, tras su debut con la Real Filharmonía de Galicia, dirigió las sinfónicas de Navarra, Tenerife y RTVE.

Su repertorio combina la música de Europa del Este y Rusia, el clasicismo vienés y la creación de los siglos XX y XXI. En 2020, también ganó el premio James Conlon de dirección en Aspen, EE. UU.

# 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<sup>a</sup> 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<sup>a</sup> 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

Nazaret Canosa Insúa  
Carolina Fuentes Núñez  
Daniel Rodríguez Castiñeira

### VIOLONCHELO

Mark Fliderman  
Laia Ruiz Llopert

### CONTRABAJO

Domingos Ribeiro\*\*\*  
Roman Henryk Mosler  
Enrique Jesús Rodríguez Yebra

### OBOE

Celia Olivares Pérez-Bustos\*

### TROMPETA

Alejandro Vázquez Lamela\*\*

### TROMBÓN

David Vázquez Valiño\*

### ARPA

Alba Barreiro Mariño\*

## EQUIPO TÉCNICO - ADMINISTRATIVO

---

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

# Próximos programas

Abono  
**V20/S10**

 Palacio de la Ópera  
A Coruña

 20h

29/05/26

## LUDWIG VAN BEETHOVEN

Concierto para piano nº 2  
en si bemol mayor, op. 19

30/05/26

Concierto para piano nº 4  
en sol mayor, op. 58

Concierto para piano nº 5  
en mi bemol mayor, op. 73,  
«Emperador»

Javier Perianes *piano y dirección*

# 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**

