

Temporada
de abono

05/06/26
V21

25/26

Dima Slobodeniouk *director*



SINFÓNICA
DE GALICIA

Abono
V21/

📍 Palacio de la Ópera
A Coruña

🕒 20h

05/06/26
V21

CLAUDE DEBUSSY (1862-1918)

Preludio a la siesta de un fauno

MANUEL DE FALLA (1876-1946)

El amor brujo

- Introducción.
- Canción del amor dolido.
- El Aparecido.
- Danza del terror.
- El círculo mágico.
- Medianoche.
- Danza ritual del fuego.
- Escena.
- Canción del fuego fatuo.
- Pantomima.
- Danza del fuego del amor.
- Final.

MAURICE RAVEL (1875-1937)

Rapsodia española

1. Prélude à la nuit
2. Malagueña
3. Habanera
4. Feria

La Valse

Dima Slobodeniouk *director*

CORE EMOCIÓN

Catro obras escritas en apenas trinta anos responden a unha mesma aspiración: a dunha música que prefire suxerir antes que describir. Entre París e Madrid, este programa propón un percorrido pola idade de ouro da cor orquestral, cando a danza, real ou soñada, se converteu nunha maneira de pensar a música.

Claude Debussy (1862–1918)

Prélude à l'après-midi d'un faune (1892–1894)

A comezos da década de 1890, Debussy ocupaba aínda unha posición incerta dentro da música francesa. Regresara de Roma desencantado coa formación académica alí recibida e vivía con dificultades. Nos salóns simbolistas atopou o ambiente que consolidou a idea de que a suxestión e a ambigüidade podían ser tamén materiais musicais. O encontro co poeta Mallarmé, autor de *L'après-midi d'un faune*, acabou de afianzar esa intuición. Debussy admirábao e comezou traballando nunha música pensada para unha representación teatral do poema. Entre 1892 e 1894 aqueles bosquexos transformáronse noutra cousa. Mallarmé temía que a música fixase demasiado o sentido dos seus versos. Debussy evitou precisamente iso: o *Prélude* non describe unha escena nin segue unha narración, conserva a sensación cambiante do poema, onde o fauno oscila entre lembranza, desexo e fantasía.

A obra comeza como se xa comezase antes de que chegásemos. A frauta traza unha liña sinuosa, bordea o trítono e interrómpese cun silencio brevísimo que cambia toda a perspectiva. Non é unha pausa retórica, senón que funciona como un baleiro que obriga a completar mentalmente o que acaba de insinuarse. Os motivos regresan alterados, as harmonías foxen de calquera estabilidade e a cor instrumental modifica continuamente a percepción do tempo. Na orquestra, Debussy eliminou a brillantez pesada da tradición romántica. Non escoitaremos trompetas nin trombóns. As cordas foxen da pastosidade e as madeiras sosteñen o discurso con claridade, mentres dúas arpas introducen escintileos que aparecen e desaparecen sen asentarse.

Opinións divididas

O *Prélude* estreouse o 22 de decembro de 1894 na Salle d'Harcourt, dentro dun concerto da Société Nationale de Musique que incluíu obras de Glazunov, Franck e Saint-Saëns. Gustave Doret tivo que lidar cunha orquestra desconcertada e uns ensaios longos e penosos. A execución estivo lonxe de ser perfecta. O público pediu a repetición completa. Porén, para Pierre Louÿs, as trompas foron “abominables” e Charles Darcours, en *Le Figaro*, escribiu que era unha obra “divertida de escribir, pero de ningún modo de escoitar”.

Manuel de Falla (1876–1946)

El amor brujo (1914–1915; revisións en 1916 e 1925)

Falla regresou a Madrid en 1914 por obriga. A guerra interrompera os seus sete anos parisienses e empurrábo a volver a España nunha situación económica fráxil. En poucos meses, pasou de ser un compositor formado na modernidade francesa a converterse nunha figura central da renovación musical española. *El amor brujo* naceu nese cruzamento de necesidade e entusiasmo. O punto de partida era modesto: unha canción e unha danza para a aclamada Pastora Imperio. O proxecto medrou ata converterse nunha “xitanería” modernista nun acto e dous cadros, estreada no Teatro Lara o 15 de abril de 1915. Esta primeira versión combinaba diálogos falados, números cantados e unha pequena agrupación duns quince músicos. Falla preparou pouco despois unha versión de concerto, estreada pola Sociedad Nacional de Música, e outra para pequena orquestra. En 1925 chegou o ballet definitivo, estreado en París.

Entre a versión de 1915 e a de 1925 cambiaron a orquestración e a dramaturxia. Na versión final, a protagonista vive atormentada polo espectro dun antigo amante celoso que reaparece cada vez que intenta entregarse a Carmelo. Para liberarse do feitizo, ambos os dous argallan un engano para distraer o fantasma mentres os amantes intercambian o bico definitivo. Arredor dese eixo, Falla organiza unha sucesión de cancións e danzas —a “Canción del amor dolido”, a “Danza del terror”, a “Danza ritual del fuego”, a “Canción del fuego fatuo”— nas que a música non ilustra a acción, senón que a concentra en xestos rituais. A partitura non procura volume, senón concentración: ritmos insistentes, cores secas e unha capacidade de suxerir moito con poucos medios. A orquestración é modesta, pero soa densa, ademais de nerviosa. Falla alterna a violencia salvaxe da introdución coa quietude nocturna das escenas íntimas. Por baixo, circula o cante jondo destilado en xiros que a orquestra volve sinfónicos.

A voz detrás da sinatura

Durante décadas, a autoría do libreto da xitanería de 1915 atribuíuse a Gregorio Martínez Sierra. Hoxe reconécese o papel decisivo de María Lejárraga, a súa esposa e colaboradora. A autora traballou estreitamente con Falla, suxeríulle imaxes, climas emocionais e matices sonoros mentres compoñía ao piano. Parte da “Canción del amor dolido” procedía de textos seus anteriores. O dato non corrixe só unha inxustiza histórica: detrás do misterio nocturno aparece unha colaboración moito máis intensa do que se admitiu.

Maurice Ravel (1875–1937)

Rapsodie espagnole (1907–1908)

Ravel agrupaba a *Rapsodie espagnole* con outras partituras que chamaba as súas “obras españolas”. A etiqueta parece clara ata que un escoita a música. Aquí non hai vontade documental nin folclore etnográfico. España funciona como un espazo de liberdade rítmica e tímbrica onde Ravel traballa a cor orquestral cunha precisión extraordinaria. O núcleo da obra é anterior. En 1895 Ravel compuxera unha *Habanera* para dous pianos, integrada despois en *Sites auriculaires*. Doce anos máis tarde, en 1907, engadiulle os outros tres movementos e completou unha versión para piano a catro mans. A orquestración chegou entre decembro de 1907 e febreiro de 1908; a estrea foi o 15 de marzo nos Concerts Colonne.

A partitura exhibe unha claridade lineal pouco común na escrita sinfónica francesa: cada timbre aparece iluminado por separado. O *Prélude à la nuit* establece o clima suspendido. Sobre o murmurio case inmóbil das cordas aparece un motivo descendente de catro notas que atravesa toda a obra e funciona menos como tema que como presenza recorrente. A *Malagueña* recolle a canción-danza andaluza cun pizzicato grave inquietante; un tema con sordina pasa da trompeta aos violíns, evoca a entrada dos bailaríns e desemboca nun solo do corno inglés antes de que regrese, subitamente, o motivo do primeiro movemento. A *Habanera* ocupa o centro da *Rapsodie*. Ravel incorporouna sen tocar o seu carácter distante e case inmóbil: o ritmo permanece fixo mentres as melodías aparecen e esvaeecen, como fragmentos escoitados desde lonxe. Ese equilibrio cambia en *Feria*. A música acumula enerxía, reaparecen motivos anteriores e a orquestra expándese. Pero mesmo no momento máis brillante, Ravel evita o exceso. Os ritmos circulan con precisión mecánica e a cor deixa de ser superficie para converterse en estrutura.

O ritmo que non cesa

A habaneira naceu en Cuba a partir da contradanza. Fíxose máis lenta polo contacto africano. Cruzou o Atlántico e, en España, acabou confundíndose co propio. Foi baile, canción de salón, número de zarzuela e motivo de alarma moral: o “agarrao” inquietaba curas e alcaldes. En mans de Debussy e Ravel, deixou de ser só unha danza sedutora para converterse nunha forma de deixar o tempo en suspenso. En abril de 2026, unha habaneira coruñesa creada con IA xerativa circoulou de móbil en móbil pola cidade. Cambia a tecnoloxía, pero a súa viaxe continúa.

Maurice Ravel (1875–1937)

La Valse (1906; 1919–1920)

A música de *La Valse* xorde como unha aparición. Antes de que o vals se recoñeza como tal, a orquestra deixa oír fragmentos dispersos: baixos afastados, ritmos velados, perfís melódicos que aínda non toman corpo. Ravel non presenta unha danza; faia xurdir dunha materia borrosa, como se o salón se iluminase pouco a pouco detrás dunha cortina de fume.

A idea viña de lonxe. En 1906 Ravel imaxinou unha gran peza dedicada ao vals vienés co título provisional de *Wien*. O modelo era Johann Strauss fillo, non como cita nostálgica, senón como motor dunha arquitectura de movemento. O proxecto quedou suspendido durante anos como consecuencia da guerra, pero tamén por cuestións persoais: a morte da súa nai e unha saúde precaria interromperon case por completo o seu traballo. O compositor retomouno a finais de 1919, en Lapras, en Ardèche, na casa do seu amigo André-Ferdinand Hérold. Naquel período, durante a composición, dicía estar “valseando freneticamente”. Cun novo título, *La Valse*, desprazou o foco, que pasou da cidade dos Habsburgo a unha danza convertida en organismo. A orquestra ten un papel decisivo nesa transformación. No inicio, contra baixos, fagotes e timbres graves producen unha néboa sonora da que van emerxendo acentos, xiros e pulsos de tres tempos. Despois a imaxe enfócase: os temas aparecen cunha elegancia recoñecible, pero Ravel sométeos a desprazamentos de acento, cruzamentos de planos, densidades crecentes e harmonías cada vez máis tensas. As cordas con sordina, os *glissandi* de arpa, os rexistros extremos das madeiras, a percusión e os metais non decoran a forma: fana avanzar. A obra expándese como unha cadea de valsos que gañan brillo, peso e velocidade. O que comeza de maneira vaporosa convértese nun elegante salón de baile. Transfórmase logo en remuíño e, finalmente, nunha masa sonora que xira cunha precisión implacable.

La Valse non é unha postal de ruínas

Ravel rexeitou as lecturas que convertían esta obra nunha alegoría histórica. Algúns vi-ron nela o final do Segundo Imperio; outros, a Viena posterior á Gran Guerra. El negou ambas as interpretacións de maneira rotunda: a peza era trágica, si, pero “en sentido grego”, segundo declarou nunha entrevista. Na súa visión, non representaba un acontecemento concreto, senón un mecanismo fatal: o remuíño da danza, a voluptuosidade convertida en vertixe e o pracer empurrado ata o paroxismo.

COLOR Y EMOCIÓN

Cuatro obras escritas en apenas treinta años responden a una misma aspiración: la de una música que prefiere sugerir antes que describir. Entre París y Madrid, este programa propone un recorrido por la edad de oro del color orquestal, cuando la danza, real o soñada, se convirtió en una manera de pensar la música.

Claude Debussy (1862–1918)

Prélude à l'après-midi d'un faune (1892–1894)

A comienzos de la década de 1890, Debussy todavía ocupaba una posición incierta dentro de la música francesa. Había regresado de Roma desencantado con la formación académica allí recibida y vivía con dificultades. En los salones simbolistas encontró el ambiente que consolidó la idea de que la sugerencia y la ambigüedad podían ser también materiales musicales. El encuentro con el poeta Mallarmé, autor *L'après-midi d'un faune*, terminó de afianzar esa intuición. Debussy lo admiraba y comenzó trabajando en una música pensada para una representación teatral del poema. Entre 1892 y 1894 aquellos esbozos se transformaron en otra cosa. Mallarmé temía que la música fijara demasiado el sentido de sus versos. Debussy evitó justamente eso: el *Prélude* no describe una escena ni sigue una narración, conserva la sensación movедiza del poema, donde el fauno oscila entre recuerdo, deseo y fantasía.

La obra empieza como si ya hubiera comenzado antes de que llegáramos. La flauta traza una línea sinuosa, bordea el tritono y se interrumpe con un silencio brevísimo que cambia toda la perspectiva. No es una pausa retórica, sino que funciona como un vacío que obliga a completar mentalmente lo que acaba de insinuarse. Los motivos regresan alterados, las armonías rehúyen cualquier estabilidad y el color instrumental modifica continuamente la percepción del tiempo. En la orquesta, Debussy eliminó la brillantez pesada de la tradición romántica. No oiremos trompetas ni trombones. Las cuerdas huyen de la pastosidad y las maderas sostienen el discurso con claridad, mientras dos arpas introducen destellos que aparecen y desaparecen sin asentarse.

Opiniones divididas

El *Prélude* se estrenó el 22 de diciembre de 1894 en la Salle d'Harcourt, dentro de un concierto de la Société Nationale de Musique que incluye obras de Glazunov, Franck y Saint-Saëns. Gustave Doret tuvo que lidiar con una orquesta desconcertada y unos ensayos largos y penosos. La ejecución estuvo lejos de ser perfecta. El público exigió la repetición completa. Sin embargo, para Pierre Louÿs, las trompas fueron “abominables” y Charles Darcours, en *Le Figaro*, escribió que era una obra “divertida de escribir, pero de ningún modo de escuchar”.

Manuel de Falla (1876–1946)

El amor brujo (1914–1915; revisiones en 1916 y 1925)

Falla regresó a Madrid en 1914 por obligación. La guerra había interrumpido sus siete años parisinos y le empujaba a volver a España en una situación económica frágil. En pocos meses, pasó de ser un compositor formado en la modernidad francesa a convertirse en una figura central de la renovación musical española. *El amor brujo* nació en ese cruce de necesidad y entusiasmo. El punto de partida era modesto: una canción y una danza para la aclamada Pastora Imperio. El proyecto creció hasta convertirse en una “gitanería” modernista en un acto y dos cuadros, estrenada en el Teatro Lara el 15 de abril de 1915. Esta primera versión combinaba diálogos hablados, números cantados y una pequeña agrupación de unos quince músicos. Falla preparó poco después una versión de concierto, estrenada por la Sociedad Nacional de Música, y otra para pequeña orquesta. En 1925 llegó el ballet definitivo, estrenado en París.

Entre la versión de 1915 y la de 1925 cambiaron la orquestación y la dramaturgia. En la versión final, la protagonista vive atormentada por el espectro de un antiguo amante celoso que reaparece cada vez que intenta entregarse a Carmelo. Para librarse del hechizo, ambos urden un engaño para distraer al fantasma mientras los amantes intercambian el beso definitivo. Alrededor de ese eje, Falla organiza una sucesión de canciones y danzas (la “Canción del amor dolido”, la “Danza del terror”, la “Danza ritual del fuego”, la “Canción del fuego fatuo”) en las que la música no ilustra la acción, sino que la concentra en gestos rituales. La partitura no busca volumen, sino concentración: ritmos insistentes, colores secos y una capacidad de sugerir mucho con pocos medios. La orquestación es modesta, pero suena densa, además de nerviosa. Falla alterna la violencia salvaje de la introducción con la quietud nocturna de las escenas íntimas. Por debajo, circula el cante jondo destilado en giros que la orquesta vuelve sinfónicos.

La voz detrás de la firma

Durante décadas, la autoría del libreto de la gitanería de 1915 se atribuyó a Gregorio Martínez Sierra. Hoy se reconoce el papel decisivo de María Lejárraga, su esposa y colaboradora. La autora trabajó estrechamente con Falla, le sugirió imágenes, climas emocionales y matices sonoros mientras componía al piano. Parte de la “Canción del amor dolido” procedía de textos suyos anteriores. El dato no corrige solo una injusticia histórica: detrás del misterio nocturno aparece una colaboración mucho más intensa de lo que se admitió.

Maurice Ravel (1875–1937)

Rapsodie espagnole (1907–1908)

Ravel agrupaba la *Rapsodie espagnole* con otras partituras que llamaba sus “obras españolas”. La etiqueta parece clara hasta que uno escucha la música. Aquí no hay voluntad documental ni folclore etnográfico. España funciona como un espacio de libertad rítmica y tímbrica donde Ravel trabaja el color orquestal con precisión extraordinaria. El núcleo de la obra es anterior. En 1895 Ravel había compuesto una Habanera para dos pianos, integrada después en *Sites aux-riculaires*. Doce años más tarde, en 1907, le añadió los otros tres movimientos y completó una versión para piano a cuatro manos. La orquestación llegó entre diciembre de 1907 y febrero de 1908; el estreno fue el 15 de marzo en los Concerts Colonne.

La partitura exhibe una claridad lineal poco común en la escritura sinfónica francesa: cada timbre aparece iluminado por separado. El *Prélude à la nuit* establece el clima suspendido. Sobre el murmullo casi inmóvil de las cuerdas aparece un motivo descendente de cuatro notas que atraviesa toda la obra y funciona menos como tema que como presencia recurrente. La *Malagueña* recoge la canción-danza andaluza con un pizzicato grave inquietante; un tema con sordina pasa de la trompeta a los violines, evoca la entrada de los bailarines y desemboca en un solo del corno inglés antes de que regrese, súbitamente, el motivo del primer movimiento. La *Habanera* ocupa el centro de la *Rapsodie*. Ravel la incorporó sin tocar su carácter distante y casi inmóvil: el ritmo permanece fijo mientras las melodías aparecen y se desvanecen, como fragmentos escuchados desde lejos. Ese equilibrio cambia en *Feria*. La música acumula energía, reaparecen motivos anteriores y la orquesta se expande. Pero incluso en el momento más brillante, Ravel evita el exceso. Los ritmos circulan con precisión mecánica y el color deja de ser superficie para convertirse en estructura.

El ritmo que no cesa

La habanera nació en Cuba a partir de la contradanza. Se hizo más lenta por el contacto africano. Cruzó el Atlántico y, en España, acabó confundándose con lo propio. Fue baile, canción de salón, número de zarzuela y motivo de alarma moral: el “agarrar” inquietaba a curas y alcaldes. En manos de Debussy y Ravel, dejó de ser solo una danza seductora para convertirse en una forma de dejar el tiempo en suspenso. En abril de 2026, una habanera coruñesa creada con IA generativa circuló de móvil en móvil por la ciudad. Cambia la tecnología, pero su viaje continúa.

Maurice Ravel (1875–1937)

La Valse (1906; 1919–1920)

La música de *La Valse* surge como una aparición. Antes de que el vals se reconozca como tal, la orquesta deja oír fragmentos dispersos: bajos lejanos, ritmos velados, perfiles melódicos que aún no toman cuerpo. Ravel no presenta una danza; la hace surgir de una materia borrosa, como si el salón se iluminara poco a poco detrás de una cortina de humo.

La idea venía de lejos. En 1906 Ravel imaginó una gran pieza dedicada al vals vienés con el título provisional de *Wien*. El modelo era Johann Strauss hijo, no como cita nostálgica, sino como motor de una arquitectura de movimiento. El proyecto quedó suspendido durante años como consecuencia de la guerra, pero también por cuestiones personales: la muerte de su madre y una salud precaria interrumpieron casi por completo su trabajo. El compositor lo retomó a finales de 1919, en Lapras, en Ardèche, en casa de su amigo André-Ferdinand Hérold. En aquel período, durante la composición, decía estar “valseando frenéticamente”. Con un nuevo título, *La Valse*, desplazó el foco, que pasó de la ciudad de los Habsburgo a una danza convertida en organismo. La orquesta tiene un papel decisivo en esa transformación. En el inicio, contrabajos, fagotes y timbres graves producen una niebla sonora de la que van emergiendo acentos, giros y pulsos de tres tiempos. Después la imagen se enfoca: los temas aparecen con una elegancia reconocible, pero Ravel los somete a desplazamientos de acento, cruces de planos, densidades crecientes y armonías cada vez más tensas. Las cuerdas con sordina, los *glissandi* de arpa, los registros extremos de las maderas, la percusión y los metales no decoran la forma: la hacen avanzar. La obra se expande como una cadena de valsés que ganan brillo, peso y velocidad. Lo que empieza de manera vaporosa se convierte en un elegante salón de baile. Se transforma luego en torbellino y, finalmente, en una masa sonora que gira con precisión implacable.

***La Valse* no es una postal de ruinas**

Ravel rechazó las lecturas que convertían esta obra en una alegoría histórica. Algunos vieron en ella el final del Segundo Imperio; otros, la Viena posterior a la Gran Guerra. Él negó ambas interpretaciones de manera rotunda: la pieza era trágica, sí, pero “en sentido griego”, según declaró en una entrevista. En su visión, no representaba un acontecimiento concreto, sino un mecanismo fatal: el remolino de la danza, la voluptuosidad convertida en vértigo y el placer empujado hasta el paroxismo.

Teresa Cáscudo

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

Dima Slobodeniouk

director

Aclamado por músicos e público polo seu liderazgo dinámico e polas súas interpretacións cheas de vitalidade, Dima Slobodeniouk é hoxe un dos directores máis respectados do panorama internacional.

Colabora habitualmente coas principais orquestras do mundo, entre elas a Filharmónica de Berlín, a Filharmónica de Nova York, a Sinfónica de Boston, a Sinfónica de Londres, a Gewandhausorchester de Leipzig, a Concertgebouw Orchestra, a Filharmónica de Múnic, a Sinfónica de Viena, a Tonhalle-Orchester de Zúric e a NHK Symphony Orchestra.

Na tempada 2025/26 regresará aos Estados Unidos para dirixir a Filharmónica de Nova York, así como as sinfónicas de Boston, Pittsburgh, San Francisco e Houston, e debutará coa Sinfónica de St. Louis. Iniciará a tempada co seu regreso ao Festival de Tanglewood, onde dirixirá dous programas coa Sinfónica de Boston e un concerto coa Tanglewood Music Center Orchestra. Tamén actuará coa The Cleveland Orchestra no Blossom Music Festival e coa Filharmónica de Seúl no Lotte Hall Festival. Entre os fitos da tempada destacan ademais as súas actuacións coa WDR Sinfonieorchester Köln, a Filharmónica de Dresde, a Sinfónica da Radio Finlandesa, a Filharmónica da Radio dos Países Baixos, a Filharmónica de Bergen e a Filharmónica de Amberes. Dirixirá así mesmo a Sinfónica de Viena nun programa *coa Sinfonía n.º 9* de Beethoven para os concertos de fin de ano e volverá abordar esta obra coa Sinfónica de Boston para pechar a tempada 2025/26.

Entre as súas gravacións máis destacadas figuran o Concerto para violoncello de Esa-Pekka Salonen coa Orquestra Filharmónica de Róterdam e Nicolas Altstaedt (Alpha), galardoado cun Premio ICMA. A súa publicación máis recente co selo BIS inclúe a Sinfonía en tres movementos, a Sinfonía en do e as Sinfonías para instrumentos de vento de Stravinski, rexistradas coa Orquestra Sinfónica de Galicia, da que foi director titular. Para o mesmo selo gravou tamén obras de Kalevi Aho coa Orquestra Sinfónica de Lahti —galardoada co BBC Music Magazine Award 2018—, un disco posterior con *Sieidi* e a *Sinfonía 5* do mesmo compositor, así como un álbum con música inspirada no poema épico finlandés *Kalevala*. Para o selo Ondine gravou obras de Perttu Haapanen e Lotta Wennäkoski xunto á Sinfónica da Radio Finlandesa.

Slobodeniouk estudou con Olga Parkhomenko, violinista ucraína, na Academia Sibelius de Helsinki, onde se graduou en 2001 e iniciou os seus estudos de dirección con Leif Segerstam, Jorma Panula e Atso Almila.

Foi director titular da Sinfónica de Galicia entre 2013 e 2022, director principal da Sinfónica de Lahti entre 2016 e 2021 e director artístico do Festival Sibelius. Á fronte da OSG impulsou unha ampla e recoñecida biblioteca audiovisual de gravacións en directo.



Aclamado por músicos y público por su liderazgo dinámico y sus interpretaciones vibrantes, Dima Slobodeniouk se cuenta entre los directores más respetados de la actualidad.

Colabora habitualmente con las principales orquestas del mundo, entre ellas la Filarmónica de Berlín, la Filarmónica de Nueva York, la Sinfónica de Boston, la Sinfónica de Londres, la Gewandhausorchester de Leipzig, Concertgebouw Orchestra, la Filarmónica de Múnich, la Sinfónica de Viena, la Tonhalle-Orchester de Zúrich y la NHK Symphony Orchestra.

En 2025/26 regresará a EE. UU para dirigir a la Filarmónica de Nueva York, así como a las sinfónicas de Boston, Pittsburgh, San Francisco y Houston, y debutará con la Sinfónica de St. Louis. Iniciará la temporada con su regreso al Festival de Tanglewood, donde dirigirá dos programas con la Sinfónica de Boston y un concierto con la Tanglewood Music Center Orchestra. También actuará con The Cleveland Orchestra en el Blossom Music Festival y con la Filarmónica de Seúl en el Lotte Hall Festival. Entre los hitos de la temporada destacan además sus actuaciones con la WDR Sinfonieorchester Köln, la Filarmónica de Dresde, la Sinfónica de la Radio Finlandesa, la Filarmónica de la Radio de los Países Bajos, Filarmónica de Bergen y la Filarmónica de Amberes. Dirigirá asimismo a la Sinfónica de Viena en un programa con la *Sinfonía n.º 9* de Beethoven para los conciertos de Nochevieja y volverá a abordar esta obra con la Sinfónica de Boston para cerrar su temporada 2025/26.

Entre sus grabaciones más destacadas figuran el *Concierto para violonchelo* de Esa-Pekka Salonen con la Orquesta Filarmónica de Róterdam y Nicolas Altstaedt (Alpha), galardonado con un Premio ICMA. Su más reciente publicación en el sello BIS incluye la *Sinfonía en tres movimientos*, la *Sinfonía en do* y las *Sinfonías para instrumentos de viento* de Stravinski, registradas con la Orquesta Sinfónica de Galicia, de la que fue director titular. Para el mismo sello ha grabado también obras de Kalevi Aho con la Orquesta Sinfónica de Lahti —ganadora del BBC Music Magazine Award 2018—, un disco posterior con *Sieidi* y la *Sinfonía n.º 5* del mismo compositor, así como un álbum con música inspirada en el poema épico finlandés *Kalevala*. Para el sello Ondine grabó obras de Perttu Haapanen y Lotta Wennäkoski junto a la Sinfónica de la Radio Finlandesa.

Slobodeniouk estudió con la violinista ucraniana Olga Parkhomenko en la Academia Sibelius de Helsinki, donde se graduó en 2001 y comenzó sus estudios de dirección con Leif Segerstam, Jorma Panula y Atso Almila.

Fue titular de la Sinfónica de Galicia entre 2013 y 2022, director principal de la Sinfónica de Lahti entre 2016 y 2021, y director artístico del Festival Sibelius. Al frente de la OSG impulsó una extensa y aclamada biblioteca audiovisual de grabaciones en directo.

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

Virginia González Leonhart

VIOLÍN II

Carolina Fuentes Núñez
Daniel Rodríguez Castiñeira
María Rodríguez Estévez

VIOLONCHELO

Miriam Jiménez Cleries

CONTRABAJO

Joao Soares***
Rui Pedro Rodrigues
Enrique Jesús Rodríguez Yebra

FLAUTA

Paula Padín Blanco*

OBOE

Lucas Martínez Rianza**

TROMPA

Daniel Otero Carneiro*

TROMPETA

José Ruibal Couso**

TROMBÓN

Javier Fernández Arias*

PERCUSIÓN

Manuel Cima Ramírez*
David Collazo Cabelo*
Lola Olmo Martínez*

ARPA

Coral Tinoco Rodríguez*

PIANO/CELESTA*

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
V22/S11

 Palacio de la Ópera
A Coruña

 20h

12/06/26

DAVID DEL PUERTO

Sinfonía nº 6
(Encargo Fundación SGAE)

13/06/26

ISAAC ALBÉNIZ

Iberia (arr. Francisco Guerrero)

José Trigueros *director*

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

