

Programa

Abono Viernes 4

RICHARD WAGNER (1813-1883) (arr. Henk de Vlieger)

Tristán e Isolda

Una pasión orquestal

[Primera vez por la OSG]

Orquesta Sinfónica de Galicia

Dima Slobodeniouk, director

Coliseum de A Coruña

Viernes, 30 de octubre 2020 – 20.30h.

Richard Wagner-Henk de Vlieger

Tristán e Isolda (una pasión orquestal)

El arreglo que constituye el programa de hoy puede considerarse como una especie de largo poema sinfónico en el que, a partir de la ópera en la que se basa, se transforma la legendaria historia de los amores entre el héroe Tristán y su dama, la princesa Isolda, en una «representación directa» —expresión del propio Wagner a la que volveré más adelante— de la pasión amorosa. La leyenda de Tristán e Isolda tiene un probable origen celta y se popularizó en toda Europa como parte del ciclo artúrico. Al transformarla en libreto, Wagner eliminó varios episodios y personajes contenidos en las versiones literarias medievales y distribuyó la acción dramática en tres actos, cada uno de los cuales está precedido por una introducción (*Einleitung*) orquestal. Mantuvo, claro está, lo esencial del relato: dos jóvenes enamorados se empeñan en mantener vivo su amor a pesar de todas las barreras. La bella Isolda está prometida y se acaba casando con el tío de Tristán, Marke, rey de Cornualles: es decir, como en tantas otras historias, se pone en el adulterio el límite entre lo aceptable y lo inaceptable para el orden social. De forma secundaria, cabe recordar que Isolda pertenece a una estirpe de magas que tiene en su ajuar un botiquín de pócimas fabricadas por su madre, entre las cuales se encuentra un filtro de amor destinado, en realidad, a su futuro marido. En la ópera, el primer acto se centra precisamente en el momento en el que los dos jóvenes, quienes antes de eso padecían sus emociones por separado, se beben dicho filtro, adentrándose así en una nueva vida, la del amor. Este es el trasunto de la obra: la pasión erótica que consume y funde a los amantes, situándolos en un plano que no coincide con el de la realidad cotidiana, «normalmente»

percibida por quienes les rodean. El segundo acto coincide con la noche de amor que viven Tristán e Isolda el día en el que, ya de madrugada, su adulterio es descubierto por el rey Marke. Tristán resulta mortalmente herido y desterrado: en el tercer acto, a lo que asistimos es al imposible encuentro de los amantes, la maga Isolda no llega a tiempo de curar a su amado, quien muere en sus brazos provocándole una conmoción que resulta en su propia muerte.

El poeta francés Charles Baudelaire despertaba a sus amigos de madrugada para que le tocaran al piano fragmentos de *Tannhäuser*. A falta de poder asistir a una representación de *Tristán e Isolda*, con el arreglo de Henk de Vlieger, podemos disfrutar en la orquesta de lo que Thomas Mann llamaba la «magia de las correspondencias» entre sus principales motivos conductores. Las decisiones que de Vlieger ha tomado para su arreglo se adaptan claramente a esta característica de las partituras wagnerianas, que solo se entiende plenamente tomando en consideración su pensamiento dramático. El drama musical en la concepción de Wagner pretende ser, como he adelantado más arriba, la «representación directa» de la naturaleza humana. El drama así entendido y concebido además como obra de arte total (*Gesamtkunstwerk*) superaba las limitaciones derivadas de la convención que constituyen en gran medida una de las características más destacadas del género operístico. La fusión de la prosa y la música también perseguía, siempre en la concepción wagneriana, la superación de dichas convenciones, trascendiendo los límites, en este caso, estructurales, propios de la ópera, en la medida en la que el género se organizó durante décadas modularmente, esto es, mediante la combinación de diferentes tipos de «piezas cerradas» (aria, dúo, trío, etc...) que, en la obra de Wagner, aunque todavía se pueden detectar, acaban fundiéndose las unas en las otras, creando una sensación de continuidad. En este contexto se entiende la idea wagneriana de «prosa musical» (*Musikalische Prosa*)

en unión con la de «melodía infinita» (*Unendliche Melodie*). La prosa musical —que, por definición, evita la regularidad métrica propia de los libretos de ópera anteriores, también de los que estaban escritos en alemán— sustenta, de hecho, la irregularidad y continuidad propia de la idea de «melodía infinita».

Bajo los elementos señalados subyace, por lo tanto, la aspiración de abolir cualquier tipo de cesura entre las sucesivas escenas, una aspiración que, en cuarto lugar, se sustenta en la utilización de una tupida red de motivos recurrentes, casi siempre relacionados entre sí y que constituyen en gran medida el armazón estructural de la dramaturgia wagneriana. A través de estos motivos musicales básicos, diferentes momentos del drama, determinadas emociones o, incluso, algunos objetos ganan una clara dimensión simbólica: los motivos los destacan y, al mismo tiempo, los interrelacionan. En lo que respecta a *Tristán e Isolda*, hay cierto debate acerca de la naturaleza de los motivos que conforman la partitura: aquí estarían apenas delineadas, mientras que su aplicación más sistemática llegaría con la tetralogía *El Anillo del Nibelungo*, en donde se ha llegado a contar hasta un centenar de motivos. Wagner los denominó inicialmente con la expresión temas básicos o fundamentales (*Grundthema* o, en ocasiones, *Hauptmotiv*). La expresión más conocida para designarlos, la de motivo conductor (*Leitmotiv*), fue acuñada por otro autor. Las designaciones de Wagner son, de hecho, similares a las usadas habitualmente para analizar obras instrumentales en forma de sonata.

El contenido temático de cada una de las siete secciones en las que se divide la pasión orquestal de Henk de Vlieger coincide con los utilizados por Wagner. Esto es evidente en la introducción y la escena final. Ambas reproducen la red original de motivos, comenzando por el famoso *Leitmotiv* inicial: identificado tanto con la pasión de amor como con la combinación de sufrimiento (célula expuesta por las cuerdas) y deseo (célula expuesta por las maderas)

engarzados por el famoso acorde conocido como «acorde de Tristán». La segunda sección de este arreglo, centrada en Isolda, utiliza los motivos que representan la impaciencia con la que espera la llegada de su amado, toda vez que su esposo, el rey Marke, y su corte han salido a cazar. Esta espera impaciente de Isolda se representa en el motivo ascendente que expone el clarinete bajo y que se deriva en un segundo motivo, inicialmente cantado por la flauta, que incide en la agitación que provoca en la joven esa misma espera. Baudelaire también estaba convencido de que ningún compositor había igualado nunca a Wagner «*pintando* el espacio y la profundidad, tanto material como espiritual». En esta segunda parte, esa doble dimensión espacial viene dada por la contraposición del retrato del estado de espíritu de Isolda con los sonidos «realistas» de la caza, atribuidos, como era de esperar, a las trompas fuera del escenario. Surge, hacia el último tercio de esta segunda parte, otro tema, de carácter más animado (corno inglés, primeras trompetas y primeros violines acompañados por el resto de la orquesta), que se suele reconocer como el himno o el canto al amor. Viene seguidamente, en la tercera parte, lo que constituye el centro de la ópera: la apasionada noche de amor de los dos amantes, uno de los dúos más intensos —por no decir explícitos— de la historia de la ópera, y su trágico desenlace al ser descubiertos. Esta versión orquestal, sobre todo al principio, deja, por cierto, en evidencia la enorme deuda que Wagner contrajo con Hector Berlioz y la maravillosa escena de amor de su sinfonía dramática *Romeo y Julieta*.

Las siguientes tres secciones del arreglo se centran en el personaje de Tristán, ya desterrado y gravemente herido en Kareol, su castillo en Bretaña. De nuevo, podemos apreciar aquí la habilidad que tenía Wagner para conjugar el paisaje exterior con el del interior de los personajes. Comienza con el sombrío motivo de la soledad de Tristán (fácil de identificar, por el protagonismo de las cuerdas

graves) y su respuesta, el motivo de su sufrimiento (solo de violonchelo en el registro agudo). Seguidamente, se articula con la triste y antigua melodía de un pastor (corno inglés) que, más adelante, enunciará el avistamiento del barco en el que llega Isolda para reunirse con su amado. La sección titulada «Visión de Tristán» comienza con el motivo del deseo (oboe, clarinete), subrayando la perdurabilidad del amor más allá del dolor físico, o, con las palabras que canta el propio Tristán moribundo: «Solo me queda un amor, ardiente y fervoroso; me obliga a contemplar la luz engañosamente clara y dorada que sigue iluminando a Isolda».(*Was einzig mir geblieben, ein heiß-inbrünstig Lieben, aus Todes-Wonne-Grauen jagt's mich, das Licht zu schauen, das trügend hell und golden noch dir, Isolden, scheint!*). En la penúltima sección, el alegre avistamiento del barco que conduce a Isolda parece anunciar un final feliz que, sin embargo, se malogra. La joven apenas tiene tiempo de intercambiar una última mirada con Tristán, que fallece en su regazo y pronunciando su nombre. El arreglo concluye con la célebre muerte de amor —que Wagner concibió en realidad como la transfiguración de Isolda— y que, juntamente con el preludio, el propio compositor contribuyó a difundir en formato puramente orquestal, como extracto de la ópera.

Desde un punto de vista estético y moral, ante un arreglo, puede resultar casi imposible, si se conoce el «original», refrenarse de establecer juicios de valor. Incluso puede hacer nacer una cierta nostalgia, que se deriva de la constatación, ante la presencia del «arreglo», de la ausencia de la obra de la que se deriva y cuya relevancia se demuestra por la mera razón de haber sido «arreglada». Desde luego, entra dentro de lo posible que la partitura que toca hoy la Orquesta Sinfónica de Galicia pueda tener este efecto, puesto que quien conoce el «original» sabe perfectamente que el arte wagneriano no se agota en la concatenación de motivos y situaciones escénicas de sus óperas, ni tampoco en una banal

celebración del amor-pasión. La abundantísima bibliografía wagneriana ha analizado desde las más diversas perspectivas la dimensión mítica de su obra. La musicografía también ha criticado, mostrando y explicando las numerosas sombras de su personalidad y de su pensamiento, así como de su propio comportamiento en sociedad. Y, aun así, a pesar de que, como señaló en su momento Adorno, el carácter legendario de la historia de Tristán e Isolda, gracias a Wagner, siempre nos pone, como por primera vez, ante «la ilusión de la realidad absoluta de lo irreal». La obra sigue interpelándonos, incluso en la época de Tinder y del #MeToo.

Volviendo a Baudelaire, también dejó escrito lo siguiente a propósito de Wagner: «Posee el arte de traducir, a través de sutiles gradaciones, todo lo que es excesivo, inmenso, ambicioso en el hombre espiritual y natural. A veces, escuchando esta música ardiente y despótica, parece que uno se encuentra pintadas sobre el fondo de la oscuridad, desgarrado por la ensoñación, las vertiginosas concepciones del opio». Tal como afirma en esta cita, Baudelaire no fue el único contemporáneo de Wagner que se rindió al «ardor» y «despotismo» de su música. El programa de este concierto demuestra que su seductor efecto perdura hasta nuestros días. Y es que esta ópera —disfrutada por entero o a través de extractos— es un triunfo del dispositivo dramático que conocemos como melodrama. Es decir, escuchándola, nos identificamos con sus protagonistas, hasta podemos acabar respirando, sintiendo con ellos. Nos transfiguramos con ellos y nos asomamos, cogidos de su mano, al abismo de la pérdida de la consciencia del mundo real.

Teresa Cascudo

Richard Wagner-Henk de Vlieger

Tristán e Isolda (unha paixón orquestral)

O arranxo que constitúe o programa de hoxe pode considerarse como unha especie de longo poema sinfónico no que, a partir da ópera na que se basea, se transforma a lendaria historia dos amores entre o heroe Tristán e mais a súa dama, a princesa Isolda, nunha «representación directa» —expresión do propio Wagner á que haberei de volver máis adiante— da paixón amorosa. A lenda de Tristán e Isolda ten unha probable orixe celta e popularizouse en toda Europa como parte do ciclo artúrico. Ao transformala en libreto, Wagner eliminou varios episodios e personaxes contidos nas versións literarias medievais e distribuíu a acción dramática en tres actos, cada un dos cales está precedido por unha introdución (*Einleitung*) orquestral. Mantivo, claro está, o esencial do relato: unha moza e mais un mozo namorados empéñanse en manter vivo o seu amor malia todas as barreiras. A fermosa Isolda está prometida e acaba casando co tío de Tristán, Marke, rei de Cornualles: isto é, como en tantas outras historias, ponse no adulterio o límite entre o aceptable e o inaceptable para a orde social. De xeito secundario, cabe lembrar que Isolda pertence a unha estirpe de magas que ten no seu enxoval unha caixa de urxencias con apócemas fabricadas pola súa nai, entre as cales se atopa un filtro de amor destinado, en realidade, ao seu futuro marido. Na ópera, o primeiro acto céntrase precisamente no momento en que o mozo e mais a moza, que antes diso padecían as súas emocións por separado, beben o devandito filtro, adentrándose así nunha nova vida, a do amor. Este é o remedo da obra: a paixón erótica que consome e fonde os amantes, situándoos nun plano que non coincide co da realidade

cotiá, «normalmente» percibida por quen os rodea. O segundo acto coincide coa noite de amor que viven Tristán e Isolda o día en que, xa de madrugada, o seu adulterio é descuberto polo rei Marke. Tristán resulta mortalmente ferido e desterrado: no terceiro acto, ao que asistimos é ao imposible encontro dos amantes, a maga Isolda non chega a tempo de curar o seu amado, que morre nos seus brazos e lle provoca unha conmoción que resulta na súa propia morte.

O poeta francés Charles Baudelaire espertaba os seus amigos de madrugada para que lle tocasen ao piano fragmentos de *Tannhäuser*. A falta de poder asistir a unha representación de *Tristán e Isolda*, co arranxo de Henk de Vlieger, podemos gozar na orquestra do que Thomas Mann chamaba a «maxia das correspondencias» entre os seus principais motivos condutores. As decisións que de Vlieger tomou para o seu arranxo adáptanse claramente a esta característica das partituras wagnerianas, que só se entende plenamente tomando en consideración o seu pensamento dramaturxico. O drama musical na concepción de Wagner pretende ser, como adiantei anteriormente, a «representación directa» da natureza humana. O drama así entendido e concibido ademais como obra de arte total (*Gesamtkunstwerk*) superaba as limitacións derivadas da convención que constitúen en gran medida unha das características máis destacadas do xénero operístico. A fusión da prosa e da música tamén perseguía, sempre na concepción wagneriana, a superación das devanditas convencións, transcendendo os límites, neste caso, estruturais, propios da ópera, na medida en que o xénero se organizou durante décadas de xeito modular, isto é, mediante a combinación de diferentes tipos de «pezas cerradas» (aria, dúo, trío, etc...) que, na obra de Wagner, aínda que inda se poden detectar, acaban fundíndose unhas nas outras, creando unha sensación de continuidade. Neste contexto enténdese a idea wagneriana de

«prosa musical» (*Musikalische Prosa*) en unión coa de «melodía infinita» (*Unendliche Melodie*). A prosa musical —que, por definición, evita a regularidade métrica propia dos libretos de ópera anteriores, tamén dos que estaban escritos en alemán— sustenta, de feito, a irregularidade e continuidade propia da idea de «melodía infinita».

Baixo os elementos sinalados subxace, xa que logo, a aspiración de abolir calquera tipo de cesura entre as sucesivas escenas, unha aspiración que, en cuarto lugar, se sustenta na utilización dunha tupida rede de motivos recorrentes, case sempre relacionados entre si e que constitúen en gran medida a armazón estrutural da dramaturxia wagneriana. A través destes motivos musicais básicos, diferentes momentos do drama, determinadas emocións ou, mesmo, algúns obxectos gañan unha clara dimensión simbólica: os motivos destácanos e, ao mesmo tempo, interrelaciónanos. No que respecta a *Tristán e Isolda*, hai certo debate sobre a natureza dos motivos que conforman a partitura: aquí estarían apenas delineados, mentres que a súa aplicación máis sistemática chegaría coa tetraloxía *O Anel do Nibelungo*, onde se chegou a contar ata un cento de motivos. Wagner denominounos inicialmente coa expresión temas básicos ou fundamentais (*Grundthema* ou, en ocasións, *Hauptmotiv*). A expresión máis coñecida para desinalos, a de motivo condutor (*Leitmotiv*), foi acuñada por outro autor. As designacións de Wagner son, de feito, similares ás usadas decote para analizar obras instrumentais en forma de sonata.

O contido temático de cada unha das sete seccións nas que se divide a paixón orquestral de Henk de Vlioger coincide cos utilizados por Wagner. Isto é evidente na introdución e mais na escena final. Ambas as dúas reproducen a rede orixinal de motivos, comezando polo famoso *Leitmotiv* inicial: identificado tanto coa posición de amor como coa combinación de sufrimento (célula exposta polas cordas) e desexo (célula exposta polas madeiras) engarzados polo famoso acorde coñecido como «acorde de

Tristán». A segunda sección deste arranxo, centrada en Isolda, utiliza os motivos que representan a impaciencia coa que espera a chegada do seu amado, toda vez que o seu esposo, o rei Marke, e a súa corte saíron a cazar. Esta espera impaciente de Isolda represéntase no motivo ascendente que expón o clarinete baixo e que se deriva nun segundo motivo, inicialmente cantado pola frauta, que incide na axitación que provoca na moza esa mesma espera. Baudelaire tamén estaba convencido de que ningún compositor igualara nunca a Wagner «*pintando* o espazo e a profundidade, tanto material coma espiritual». Nesta segunda parte, esa dupla dimensión espacial vén dada pola contraposición do retrato do estado de espírito de Isolda cos sons «realistas» da caza, atribuídos, como era de agardar, ás trompas fóra do escenario. Xorde, cara ao derradeiro terzo desta segunda parte, outro tema, de carácter máis animado (corno inglés, primeiras trompetas e primeiros violíns acompañados polo resto da orquestra), que se adoita recoñecer como o himno ou o canto ao amor. Vén seguidamente, na terceira parte, o que constitúe o centro da ópera: a apaixonada noite de amor dos dous amantes, un dos dúos máis intensos —por non dicir explícitos— da historia da ópera, e o seu trágico desenlace ao ser descubertos. Esta versión orquestral, sobre todo ao principio, deixa, por certo, en evidencia a enorme débeda que Wagner contraeu con Hector Berlioz e a marabillosa escena de amor da súa sinfonía dramática *Romeu e Xulieta*.

As seguintes tres seccións do arranxo céntranse na personaxe de Tristán, xa desterrado e gravemente ferido en Kareol, o seu castelo en Bretaña. De novo, podemos apreciar aquí a habilidade que tiña Wagner para conxugar a paisaxe exterior coa do interior das personaxes. Comeza co sombrío motivo da soidade de Tristán (fácil de identificar, polo protagonismo das cordas graves) e a súa resposta, o motivo do seu sufrimento (solo de violonchelo no rexistro agudo). Seguidamente, articúlase coa triste e antiga

melodía dun pastor (corno inglés) que, máis adiante, enunciará o avistamento do barco no que chega Isolda para se reunir co seu amado. A sección titulada «Visión de Tristán» comeza co motivo do desexo (óboe, clarinete), subliñando o mantemento do amor máis alá da dor física, ou, coas palabras que canta o propio Tristán moribundo: «Unicamente me queda un amor, ardente e fervoroso; obrígame a contemplar a luz enganosamente clara e dourada que segue a iluminar a Isolda.» (*Was einzig mir geblieben, ein heiß-inbrünstig Lieben, aus Todes-Wonne-Grauen jagt's mich, das Licht zu schauen, das trügend hell und golden noch dir, Isolden, scheint!*). Na penúltima sección, o alegre avistamento do barco que conduce a Isolda semella anunciar un final feliz que, no entanto, se malogra. A moza apenas ten tempo de intercambiar unha última mirada con Tristán, que falece no seu colo e pronunciando o seu nome. O arranxo conclúe coa célebre morte de amor —que Wagner concibiu en realidade como a transfiguración de Isolda— e que, xuntamente co preludio, o propio compositor contribuíu a difundir en formato puramente orquestral, como extracto da ópera.

Desde un punto de vista estético e moral, ante un arranxo, pode resultar case imposible, no caso de se coñecer o «orixinal», refrearse de establecer xuízos de valor. Mesmo pode facer nacer unha certa nostalxia, que se deriva da constatación, ante a presenza do «arranxo», da ausencia da obra da que se deriva e cuxa relevancia se demostra pola simple razón de ter sido «arranxada». Desde logo, entra dentro do posible que a partitura que toca hoxe a Orquestra Sinfónica de Galicia poida ter este efecto, posto que quen coñece o «orixinal» sabe perfectamente que a arte wagneriana non se esgota na concatenación de motivos e situacións escénicas das súas óperas, nin tampouco nunha banal celebración do amor-paixón. A moi abundante bibliografía wagneriana analizou desde as máis diversas perspectivas a dimensión mítica da súa obra. A musicografía tamén criticou,

amosando e explicando as numerosas sombras da súa personalidade e mais do seu pensamento, así como do seu propio comportamento en sociedade. E, aínda así, malia que, como sinalou no seu momento Adorno, o carácter lendario da historia de Tristán e Isolda, grazas a Wagner, sempre nos pon, como por primeira vez, ante «a ilusión da realidade absoluta do irreal». A obra segue interpelándonos, mesmo na época de Tinder e do #MeToo.

Volvendo a Baudelaire, tamén deixou escrito o seguinte a propósito de Wagner: «Posúe a arte de traducir, a través de sutís gradacións, todo o que é excesivo, inmenso, ambicioso no home espiritual e natural. Ás veces, escoitando esta música ardente e despótica, parece que un atopa pintadas sobre o fondo da escuridade, desgarrado polo soño, as vertixinosas concepcións do opio». Tal como afirma nesta cita, Baudelaire non foi o único contemporáneo de Wagner que se rendeu ao «ardor» e «despotismo» da súa música. O programa deste concerto demostra que o seu sedutor efecto se mantén ata os nosos días. E é que esta ópera —gozada por enteiro ou a través de extractos— é un triunfo do dispositivo dramático que coñecemos como melodrama. Isto é, escoitándoa, identificámonos cos seus protagonistas, mesmo podemos acabar respirando, sentindo con eles. Transfigurámonos con eles e asomámonos, collidos da súa man, ao abismo da perda da consciencia do mundo real.

Teresa Cascudo

Dima Slobodeniouk, director



Alabado por su inteligente liderazgo artístico, Dima Slobodeniouk ocupa el cargo de director titular de la Orquesta Sinfónica de Galicia desde 2013, puesto que combina con sus más recientes compromisos como director de la Orquesta Sinfónica de Lahti y director artístico del Festival de Sibelius tras su nombramiento en 2016. Vinculando sus raíces rusas nativas con la influencia cultural de su tierra natal —Finlandia—, se apoya en el poderoso patrimonio musical de ambos países.

La temporada pasada debutó con la Orquesta del Concertgebouw de Ámsterdam, haciendo con ellos una gira por Copenhague, Gotemburgo y Tallin. Trabaja además con orquestas como la Filarmónica de Berlín, Gewandhausorchester de Leipzig, Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, Rundfunk-Symphonieorchester de Berlín, ORF Radio-Symphonieorchester de Viena, Orquesta Filarmónica de Londres, Orquesta Sinfónica de Londres, Orquesta Sinfónica de la Radio Finlandesa, Orquesta

Filarmónica de Rotterdam, Orquestas Sinfónicas de Chicago, Houston y Baltimore, así como la Orquesta Sinfónica de Sídney.

En el verano de 2019 Slobodeniouk regresó al Festival de Música de Tanglewood, con la Orquesta Sinfónica de Boston y Yefim Bronfman, antes su debut en la temporada de la orquesta en Boston, en octubre de este mismo año. Otros momentos destacados son sus debuts con la NHK Symphony Orchestra, la Orquesta Filarmónica de Seúl, la Tonhalle Orchester de Zúrich con Simon Trpčeski, la Sinfónica de San Francisco y Sergey Khachatryan y la Orquesta de Cleveland. También regresa a la Orquesta Filarmónica de Londres, Orquesta Filarmónica de la Radio de los Países Bajos y la Sinfónica de Houston con Kirill Gerstein. Abre la temporada 19/20 de la Orquesta Sinfónica de Galicia con la Sinfonía de los Salmos de Stravinski y en gira con dicha orquesta actuará para el Centro Nacional de Difusión Musical en Madrid con Isabelle Faust como solista. Con la Orquesta Sinfónica de Lahti celebrará el 20 aniversario del Festival Sibelius con solistas como Karita Mattila. Otros solistas con los que trabaja incluyen a Leif Ove Andsnes, Joshua Bell, Khatia Buniatishvili, Vilde Frang, Håkan Hardenberger, Johannes Moser, Truls Mørk, Baiba Skride, Yuja Wang y Frank Peter Zimmermann.

La discografía de Slobodeniouk se amplió recientemente con grabaciones de obras de Stravinski con Ilya Gringolts y la Orquesta Sinfónica de Galicia (BIS) y obras de Kalevi Aho con la Sinfónica de Lahti (BIS), recibiendo este último el premio BBC Music Magazine 2018. Anteriormente ha grabado obras de Lotta Wennäkoski con la Orquesta Sinfónica de la Radio Finlandesa (Ondine) y obras de Sebastian Fagerlund con la Orquesta Sinfónica de Gotemburgo (BIS).

Dima Slobodeniouk, nacido en Moscú, estudió violín en la Escuela Central de Música de Moscú con Zinaida Gilels y Jevgenia Chugajev

en el Conservatorio de Finlandia Central, así como en la Academia Sibelius con Olga Parhomenko. Sus estudios de dirección continuaron con Atso Almila bajo la guía de Leif Segerstam y Jorma Panula en la Academia Sibelius, y también estudió con Ilya Musin y Esa-Pekka Salonen. En su afán de inspirar a los jóvenes músicos del futuro, Slobodeniouk ha trabajado en los últimos años con estudiantes en la Academia del Festival Verbier y, además, comenzó una iniciativa de dirección de orquesta con la Sinfónica de Galicia, brindando una oportunidad para que los estudiantes trabajen en el podio con una orquesta profesional.

Dima Slobodeniouk, director



Loado polo seu intelixente liderado artístico, Dima Slobodeniouk ocupa o cargo de director titular da Orquestra Sinfónica de Galicia desde 2013, posto que combina cos seus máis recentes compromisos como director da Orquestra Sinfónica de Lahti e director artístico do Festival de Sibelius logo do seu nomeamento en 2016. Vinculando as súas raíces rusas nativas coa influencia cultural da súa terra natal —Finlandia—, apóiase no poderoso patrimonio musical de ambos os dous países.

A temporada pasada debutou coa Orquestra do Concertgebouw de Amsterdam, e fixo con eles unha xira por Copenhague, Gotemburgo e Tallin. Traballa ademais con orquestras como a Filharmónica de Berlín, a Gewandhausorchester de Leipzig, a Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, a Rundfunk-Sinfonieorchester de Berlín, a ORF Radio-Symphonieorchester de Viena, a Orquestra Filharmónica de Londres, a Orquestra Sinfónica de Londres, a Orquestra Sinfónica da Radio Finlandesa, a Orquestra Filharmónica

de Rotterdam, as Orquestras Sinfónicas de Chicago, Houston e Baltimore, así como a Orquestra Sinfónica de Sidney.

No verán de 2019 Slobodeniouk regresou ao Festival de Música de Tanglewood, coa Orquestra Sinfónica de Boston e Yefim Bronfman, antes do seu debut na temporada da orquestra en Boston, en outubro deste mesmo ano. Outros momentos destacados son os seus debuts coa NHK Symphony Orchestra, coa Orquestra Filharmónica de Seúl, coa Tonhalle Orchester de Zúrich con Simon Trpčeski, coa Sinfónica de San Francisco e Sergey Khachatryan e mais coa Orquestra de Cleveland. Tamén regresa á Orquestra Filharmónica de Londres, á Orquestra Filharmónica da Radio dos Países Baixos e á Sinfónica de Houston con Kirill Gerstein. Abre a temporada 19/20 da Orquestra Sinfónica de Galicia coa Sinfonía dos Salmos de Stravinski e en xira coa devandita orquestra actuará para o Centro Nacional de Difusión Musical en Madrid con Isabelle Faust como solista. Coa Orquestra Sinfónica de Lahti celebrará o 20 aniversario do Festival Sibelius con solistas como Karita Mattila. Outros solistas cos que traballa inclúen a Leif Ove Andsnes, Joshua Bell, Khatia Buniatishvili, Vilde Frang, Håkan Hardenberger, Johannes Moser, Truls Mørk, Baiba Skride, Yuja Wang e Frank Peter Zimmermann.

A discografía de Slobodeniouk ampliouse recentemente con gravacións de obras de Stravinski con Ilya Gringolts e a Orquestra Sinfónica de Galicia (BIS) e obras de Kalevi Aho coa Sinfónica de Lahti (BIS), o último dos cales recibiu o premio BBC Music Magazine 2018. Anteriormente gravou obras de Lotta Wennäkoski coa Orquestra Sinfónica da Radio Finlandesa (Ondine) e obras de Sebastian Fagerlund coa Orquestra Sinfónica de Gotemburgo (BIS).

Dima Slobodeniouk, nado en Moscova, estudou violín na Escola Central de Música de Moscova con Zinaida Gilels e Jevgenia Chugajev no Conservatorio de Finlandia Central, así como na

Academia Sibelius con Olga Parhomenko. Os seus estudos de dirección continuaron con Atso Almila baixo a guía de Leif Segerstam e Jorma Panula na Academia Sibelius, e tamén estudou con Ilya Musin e Esa-Pekka Salonen. No seu afán de inspirar os mozos músicos do futuro, Slobodeniouk traballou nos últimos anos con estudantes na Academia do Festival Verbier e, ademais, comezou unha iniciativa de dirección de orquestra coa Sinfónica de Galicia, coa que brinda unha oportunidade para que os estudantes traballen no podio cunha orquestra profesional.

Orquesta Sinfónica de Galicia

VIOLINES I

Massimo Spadano*****
Ludwig Dürichen****
Vladimir Prjevalski****
Iana Antonyan
Ruslan Asanov
Caroline Bournaud
Gabriel Bussi
Carolina M^a Cygan Witoslawska
Dominica Malec Andruszkiewicz
Dorothea Nicholas
Mihai Andrei Tanasescu Kadar
Stefan Utanu
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

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***

Gabriel Tanasescu*

Berthold Hamburger

Scott M. Hardy

Florence Ronfort

Ramón Solsona Massana

CONTRABAJOS

Risto Vuolanne***

Diego Zecharies***

Todd Williamson*

Mario J. Alexandre Rodrigues

Douglas Gwynn

Serguei Rechetilov

Jose F. Rodrigues Alexandre

FLAUTAS

Claudia Walker Moore***

M^a José Ortuño Benito**

Juan Ibáñez Briz*

OBOES

Casey Hill***

David Villa Escribano**

CLARINETES

Juan Antonio Ferrer Cerveró***

Iván Marín García**

Pere Anguera Camós*

FAGOTES

Steve Harriswangler***

Mary Ellen Harriswangler**

Alex Salgueiro *

TROMPAS

David Bushnell***

Nicolás Gómez Naval***

Manuel Moya Canós*

Amy Schimelmann*

TROMPETAS

Thomas Purdie**

Michael Halpern*

TROMBONES

Jon Etterbeek***

Eyvind Sommerfelt*

TUBA

Jesper Boile Nielsen***

PERCUSIÓN

José A. Trigueros Segarra***

José Belmonte Monar**

Alejandro Sanz Redondo*

ARPA

Celine C. Landelle***

MÚSICOS INVITADOS TEMPORADA 20-21

VIOLIN I

Angel Enrique Sánchez Marote

VIOLINES II

Natalia Cid Iriarte

Elena Pérez Velasco

Clara Vázquez Ledesma

VIOLONCHELO

M^a Victoria Pedrero Pérez

Virginia del Cura Miranda

OBOE

Tania Ramos Morado*

TROMPA

Ismael Vidal Rodríguez**

TROMPETA

Alejandro Vázquez Lamela***

Manuel Fernández Álvarez*

Notas:

***** Concertino

**** Ayuda de Concertino

*** Principal

** Principal-Asistente

* Coprincipal

Músicos invitados para este programa

VIOLÍN II

Pedro Rodríguez Rodríguez***

Ioan Haffner

VIOLONCHELO

Irene Alvar Rozas

Jaime Puerta Polo

CONTRABAJO

Antonio Romero Cienfuegos

OBOE

Iria Folgado Dopico**

TROMBÓN BAJO

Daniel Ruibal Ortigueira***

Consortio para la Promoción de la Música

Inés Rey

Presidenta

EQUIPO TÉCNICO - ADMINISTRATIVO

Andrés Lacasa Nikiforov

Gerente

Olga Dourado González

Secretaria-interventora

María Salgado Porto

Jefa de gestión económica

Ángeles Cucarella López

Coordinadora general

José Manuel Queijo

Jefe de producción

Javier Vizoso

Jefe de prensa y comunicación

Alberto García Buño

Contable

Zita Kadar

Archivo musical

Iván Portela López

Programas didácticos

José Antonio Anido Rodríguez
Angelina Déniz García

Noelia Roberedo Secades
Administración

Inmaculada Sánchez Canosa
Gerencia y coordinación

Nerea Varela
Secretaría de producción

Lucía Sándeiz Sanmartín
Prensa y comunicación

José Manuel Ageitos Calvo
Daniel Rey Campaña
Regidores

Diana Romero Vila
Auxiliar de archivo

Montse Bonhome
Auxiliar de regidor

Próximos conciertos

Cantata Torre de Hércules – Grabación

Coliseum A Coruña

Viernes, 6 noviembre 2020 – 20.30h

TOMÁS ARAGUÉS

Cantata «Torre de hércules»

Marta Casas Vázquez, soprano

María José Ladra, alto

Pedro Martínez Tapia, barítono

Coro Cantabile

Pablo Carballido, director del coro

Orquesta Sinfónica de Galicia

José Trigueros, director

Próximos conciertos

Abono Viernes 5

Coliseum A Coruña

Viernes, 13 noviembre 2020 – 20.30h

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Sinfonía nº 35, en re mayor, K 385, «Haffner»

HECTOR BERLIOZ

Sinfonía fantástica, op. 14

Orquesta Sinfónica de Galicia

Richard Egarr, director

Próximos conciertos

Abono Viernes 6

Coliseum A Coruña

Viernes, 20 noviembre 2020 – 20.30h

ALEXANDR BORODIN

Danzas Polovtsianas

EDUARDO SOUTULLO

Alén [Obra ganadora premio FBBVA-AEOS]

SERGUÉI RACHMÁNINOV

Danzas sinfónicas

Orquesta Sinfónica de Galicia

Rumon Gamba, director

Próximos conciertos

Concierto Ganadores Concurso de Solistas Conservatorio Superior de Música de A Coruña

Coliseum A Coruña

Viernes, 27 noviembre 2020 – 20.30h

DOMENICO CIMAROSA

I traci amanti: obertura

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Concierto para fagot, en si bemol mayor, KV 191

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Concierto para piano nº 27, en si bemol mayor, KV 595

Orquesta Sinfónica de Galicia

Ganadores concurso de solistas (a determinar)

José Trigueros, director

Contacto



sinfonicadegalicia.com
sonfuturo.com



facebook.com/sinfonicadegalicia



twitter.com/OSGgalicia



youtube.com/sinfonicadegalicia

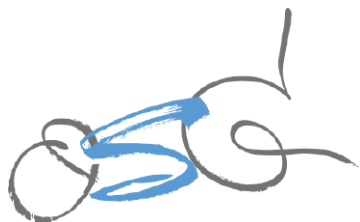


instagram.com/osggalicia

El Consorcio para la Promoción de la Música cuenta con la financiación de:



Créditos



EDITA

Consortio para la Promoción de la Música
Glorieta de América, 3
15004 A Coruña - Galicia - España
T. 981 252 021 - F. 981 277 499

ILUSTRACIÓN, DISEÑO Y MAQUETACIÓN

Marta Parra

TRADUCCIÓN

Roxelio Xabier García Romero
Pilar Ponte Patiño