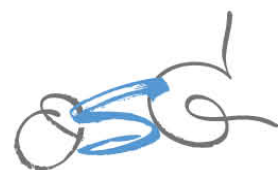


PROGRAMA

JUEVES 13/05/2021, 20 h.

SINFÓNICA
DE GALICIAXacobeo 21-22
Galicia

Programa

Programa 23

ANDRZEJ PANUFNIK (1914-1991)

Sinfonía nº 6, «Mística» (22') [Estreno en España]

JOHANNES BRAHMS (1833-1897)

Concierto para piano y orquesta nº 2, en si bemol mayor, op. 83 (46')

Allegretto non troppo

Allegro appassionato

Andante

Allegretto grazioso

Elisabeth Leonskaja, piano

Dima Slobodeniouk, director

Orquesta Sinfónica de Galicia

Coliseum de A Coruña

Jueves, 13 de mayo 2021 – 20h.

Gira a Santander - Palacio de Festivales

Sábado, 15 de mayo 2021 – 20h.

Con la colaboración de la Xunta de Galicia



Xacobeo 21-22
Galicia

Pensamiento y sentimiento

El programa del concierto de esta tarde reúne dos obras con una inusual combinación de pensamiento y sentimiento. La *Sinfonía número seis*, «Mística», de Panufnik nace de la atracción irresistible que una figura geométrica ejerce sobre el autor polaco¹, que logra en ella un gran equilibrio entre el rigor técnico de su composición, en la que todo se construye alrededor del número 6, y los hondos sentimientos que produce su escucha. Por su parte, Brahms conjuga en el *Concierto para piano nº 2* su amor a la tradición, el desarrollo y combinación de técnicas compositivas ya conocidas y la misma misteriosa capacidad de generar sentimientos. Como dijo Liszt cuando Brahms le presentó el concierto, este «posee la elocuencia de una obra de arte destacada, en la que pensamiento y sentimiento se enlazan en noble armonía».

Andrzej Panufnik (Varsovia, 24.09.1914; Londres, 27.10.1991)

Hijo de una violinista y un reconocido lutier amateur, sus estudios musicales fueron algo irregulares. Las primeras lecciones de piano, recibidas de la mano de su abuela, no tuvieron la pronta continuidad lógica en un centro oficial debido a la inicial oposición de su padre. Vencida esta, su ingreso en el conservatorio se produjo como alumno de percusión, al haber pasado de la edad para poder iniciar estudios de piano y fueron el puente hacia los de composición y dirección.

Tras su graduación con honores en 1936, tendría que haber hecho el servicio militar. Sin embargo, el reconocimiento médico dictaminó que era inútil para el servicio —seguramente, el efecto buscado después de haber pasado la noche inmediatamente anterior en vela y bebiendo grandes cantidades de café—. Durante este año, en

el que aplazó su plan de trasladarse a Viena para estudiar con Felix Weingartner, trabajó componiendo música para cine. En 1937 se impregnó de la música de la llamada Segunda Escuela de Viena en esta ciudad. Sin embargo, comprendiendo e incluso admirando el dodecafonismo de Schoenberg, nunca lo empleó como método para sus obras.

El 12 de marzo de 1938 tuvo lugar lo que se conoce históricamente como *Anschluss*. Esta palabra, en sus acepciones más extendidas y utilizadas, tiene traducciones tan neutras —incluso inocentes— como unión, enlace, conexión o correspondencia. En un contexto histórico-político, sin embargo, la palabra nos lleva del significado unión o reunión al más explícito de anexión; y da nombre a la invasión de Austria por el ejército del Tercer Reich.

La destitución de Weingartner tras la ocupación nazi precipitó la salida de Viena de Panufnik y su estancia de unos meses en París y Londres. En esta ciudad, además de componer su *Sinfonía n° 1*, pudo reencontrarse con su maestro, quien no logró convencerlo de que se quedara en Inglaterra para evitar los peligros de la situación política en el Continente. Él prefirió regresar a Varsovia, donde formó un dúo de piano con su amigo y también compositor Witold Lutosławski y se ganó la vida hasta 1944 componiendo y, dada la prohibición de conciertos —el régimen nazi había prohibido toda reunión organizada—, tocando el piano en cafés.

Terminada la guerra, se instaló en Cracovia, componiendo música para la llamada Unidad de Cine del Ejército y fue nombrado director de la Orquesta Filarmónica de Varsovia. Sin embargo, dimitió de este puesto como protesta por las trabas burocráticas que impedían un normal funcionamiento de la orquesta en aspectos tan elementales como la dificultad de alojamiento para los músicos contratados. Sus salidas al extranjero como director coincidieron en el tiempo con su cargo como vicepresidente de la Unión de

Compositores Polacos, responsabilidad para la que fue nombrado a la fundación de esta. Este cargo le obligó a representar la política cultural oficial pese a su desacuerdo con ella, especialmente a partir de la adopción en la Unión Soviética de la doctrina proclamada en el llamado Decreto Zhdánov² —que consagraba el llamado Realismo Socialista— y el estricto seguimiento de la misma por el gobierno de Polonia.

Su actividad durante los años 50 le proporcionó contactos internacionales a un lado y otro del llamado Telón de Acero —incluida la China de Mao Tse Tung y Chu En Lai—, hasta que en 1954 la conciliación de su vida oficial y sus ideales patrióticos y artísticos le impidió seguir residiendo en su país natal.

Su salida de Polonia fue digna de una película de espías en la época de la Guerra Fría. Su esposa (Scarlett: de soltera, Marie Elizabeth O'Mahoney) podía viajar con facilidad a Gran Bretaña, donde residía su padre. Allí tenía amigos emigrantes polacos, algunos de los cuales idearon un plan para sacar a Panufnik de Polonia, para lo que pergeñaron un falso contrato como director de orquesta en Suiza.

El compositor, para no levantar sospechas ante las autoridades de su país, mostró cierto desinterés en aceptar la invitación. Pero cuando fue a firmar el contrato, la delegación polaca en Suiza sospechó que pretendía fugarse y le ordenó presentarse urgentemente en la Embajada. Logró evadirse en un taxi burlando la persecución en coche por Zúrich de miembros de la policía secreta y así poder tomar un vuelo a Londres. Allí se le otorgó el estatuto de refugiado político y vivió como apátrida hasta 1977, precisamente el año en que compuso la obra que hoy interpreta la Orquesta Sinfónica de Galicia.

Sinfonía nº 6, «Mística»

La idea de que toda música nace del silencio se hace realidad casi palpable y apenas audible en el inicio de la primera sección de esta sinfonía, *Molto andante*³. Un motivo de seis notas de los violines primeros en un *pianissimo* de extrema delicadeza encuentra su eco, una octava más alta, en los segundos. Crea así el autor un clima de verdadero recogimiento a partir del que comienza a fluir —lo que Panufnik marca en su manuscrito como *legato possibile*— un diálogo orquestal como una serena meditación desde lo más hondo del propio yo.

La incorporación de otros instrumentos —los primeros de ellos, flauta solista y clarinetes—, sin restar ni un ápice de intimidad, añade una hermosísima y creciente tensión expresiva. El canto conjunto de violas y chelos es especialmente notable en este sentido y, a partir de él, crece la emoción en un *tutti* que desemboca sin solución de continuidad⁴ en la segunda sección de la sinfonía.

Otro motivo de seis notas genera la segunda sección, *Molto allegro*, esta con un clima más agitado rítmicamente. Se inicia un diálogo entre contrabajos y chelos con un seco ambiente sonoro creado por los dos diferentes ataques sobre las cuerdas según la indicación del autor: un tercio de cada sección en *spiccato* y dos en *pizzicato*⁵. Estos ataques de las cuerdas y los vientos tocando *sempre ff e molto secco* (siempre fortísimo y muy seco) producen desde ese ambiente una sacudida del espíritu, como un nuevo estímulo hacia las alturas, tras la serena quietud del *Molto andante* inicial.

En la tercera sección, los chelos crean un colchón armónico a partir del que flauta y clarinetes enuncian el motivo melódico inicial. El resto de vientos lo harán crecer lenta y brevemente antes de que, apagado por las cuerdas, vaya disolviéndose lentamente en el recogido silencio creador que sobrevuela por encima de toda la sinfonía.

Una vez más, un diálogo rítmico e imitativo de contrabajos y chelos en *pizzicato* inicia la cuarta sección, *Molto allegro*. Los acordes de las trompas preparan el canto de los fagotes en un tono un tanto irónico —como algo descreído de sí mismo— continuado por oboes y clarinetes. La cuerda comienza un diálogo con maderas y trompas, casi como un reto de ensembles salpicado de silencios, que conduce hasta el fin de la sección.

La quinta sección se inicia con un trémolo en agudos de los violines que prepara la intervención de flautas y clarinetes. La armonía y el precioso timbre logrado crean un serenísimo clima. La ironía del fagot en la anterior sección de la obra se transmuta en un canto de dulce lirismo lleno de paz, antes de su oscuridad final.

El ritmo y la dinámica marcan el carácter de la sexta y última sección. Oboes y trompas lanzan un motivo de seis notas que es respondido primero por violines y luego por violas y chelos. El motivo se reproduce sobre vigorosos *crescendi* de las trompas y las cuerdas, aportando un cierto aire de lucha interior que el tratamiento dinámico parece hacer alejarse poco a poco durante un breve periodo.

Luego, gradualmente, el *tempo* se acelera y el *tutti* orquestal aumenta la intensidad sonora sobre una nota do de los contrabajos, primero repetida y con *glissandi* ascendentes y descendentes. Un nuevo acorde del *tutti* transforma el sonido en un fognazo de luz del que se desprenden destellos melódicos: una suerte de iluminación del espíritu producida por un sonido continuo⁶ de la orquesta, como de órgano en fortissimo, que llena de fulgor solar los últimos diecisiete compases.

Notas del compositor

El título *Sinfonía Mística* refleja mi profunda fascinación por el misterio y la belleza de la geometría; refiriéndome en esta

composición específicamente a una figura que para mí personalmente es un símbolo de orden universal y armonía interior. Esta figura ilustra el hecho curioso de que se necesitan SEIS círculos exactamente iguales en tamaño para rodear completamente un séptimo círculo del mismo tamaño: no cinco o siete, sino SEIS. Quizás esto podría explicarse simplemente mediante fórmulas matemáticas, pero para mí esta figura geométrica infunde una sensación de asombro y parece tener algún significado místico.

Aunque la estructura y el material musical de esta sinfonía están influenciados por esta figura geométrica, mi idea al componer esta obra no se limitó a la mera realización de un concepto puramente técnico. Más bien quería transmitir a los oyentes algún contenido espiritual, algunos mensajes contemplativos y ocultos por medio de un marco meticulosamente estructurado, a través del cual también estaba tratando de trascender los métodos de composición existentes. (Mi enfoque personal del misticismo no tiene conexión con el misticismo de ninguna religión específica: ni con las doctrinas occidentales ni con ninguna filosofía religiosa del Lejano Oriente).

Los SEIS círculos² de esta curiosa figura geométrica me impusieron el número SEIS. Considero que este número tiene un doble significado, un poder oculto y sus propiedades aritméticas únicas: $1 + 2 + 3 = 6$; $3 \times 2 = 6$ ($2 + 2 + 2 = 6$); $2 \times 3 = 6$ ($3 + 3 = 6$). Uno más dos más tres me dieron las tríadas para mis dispositivos melódicos y armónicos, mientras que tres doses y dos treses me dieron la métrica para toda la composición.

Así, cada aspecto de mi Sinfonía Mística está estrictamente relacionado con este número: la obra completa consta de SEIS secciones sustanciales, basadas en SEIS tríadas, SEIS patrones melódicos, SEIS combinaciones armónicas, compuestas en el

metro de SEIS (y resulta ser mi SEXTA sinfonía). Con estos SEIS, traté de utilizar la ley de la proporción geométrica para proporcionar fuerzas de unión estructural a través de los elementos de la melodía «geométrica», la armonía «geométrica» y el ritmo y la métrica «geométricos».

Johannes Brahms (Hamburgo, 07.05.1833; Viena, 03.04.1897)

Frente a Liszt y Wagner, declarados adalides de lo que llamaban *Zukunftsmusik* (la música del futuro), Brahms era firme defensor de la tradición clásica como canon con el que medir toda creación musical. Pero no es fácil avanzar en esta cuando uno siente el peso de Beethoven sobre sus hombros o su sombra sobre el propio papel pautado. Veinte años largos de intentos hasta estrenar su primera sinfonía dieron el fruto de muchas obras para piano, música de cámara, serenatas y variaciones sinfónicas.⁸

En ese ir y venir de sus ideas creativas huyendo del fantasma de Beethoven, Brahms intentaba mantener la tradición. Pero a la manera que más de un siglo después resumiría Claudio Abbado cuando dijo «la tradición no es el culto a las cenizas sino el mantenimiento del fuego». Brahms innova usando tres recursos clásicos —la forma sonata, el *lied* y las variaciones— que en otras manos quedarían como mero esquema formal. Los dos primeros destacan en este *Concierto para piano n° 2* como fuego nuevo que mantiene calientes y vivas las formas clásicas: el uso sinfónico del *lied* y el de la forma sonata, cuyo tradicional esquema bitemático adquiere una notable elasticidad en su caso, al enriquecerlo con múltiples y variados elementos melódicos secundarios.

Este enriquecimiento melódico de los desarrollos está en los orígenes mismos de la sonata romántica pero lo nuevo en Brahms —aun habiendo tomado la idea de Schumann⁹— es su personal modo de reunir en una obra estas formas de renovación lo que le

proporciona gran libertad polifónica y muy ricos climas sonoros. Al tiempo, la superposición de ritmos binarios y ternarios —ya empleada asimismo por Schumann— da como resultado una incertidumbre rítmica que viene a convertirse en un elemento de renovación. Su personal uso combinado de estas técnicas da a su música una nueva coherencia, integrando la ambigüedad como uno de sus elementos esenciales.

Concierto para piano y orquesta nº 2 en si bemol mayor, op. 83

En 1878 un Brahms consagrado como intérprete y compositor viajó por Italia durante un mes. A la vuelta de este viaje, llegó a Poertschach —un pueblo de veraneo en los Alpes Austriacos junto al lago Wörther— y empezó a componer lo que sería su *Concierto nº 2 para piano* —que no finalizó, al anticipar el *Concierto para violín y orquesta* y la *Sonata para violín y piano nº 1*—. Después de otro viaje a Italia, a finales de mayo de 1881 retoma la obra, que finaliza el 7 de julio y hace escuchar a dos amigos como Billroth y Hanslicken, en una ejecución a dos pianos.

La buena opinión de estos animó a Brahms a presentar el concierto a Hans von Bülow, director musical de la corte de Meiningen y reclamado por las mejores orquestas europeas. Von Bülow, con el propio Brahms como solista, dirigió la obra en su estreno público, que se produjo el 9 de noviembre con la Orquesta Filarmónica de Budapest, en la Redoutensaal de esa ciudad y el día 27 en Meiningen, con la orquesta de la corte.

A los pianistas no les basta un mecanismo perfecto frente a la obra de Brahms. Junto a pasajes de lucimiento para el solista se encuentran otros de erizado virtuosismo en los que el piano ha de subordinarse a densísimos *tutti* orquestales, convirtiéndose en un integrante más del conjunto. Si a esto le añadimos los complicados patrones rítmicos arriba mencionados, el resultado para los

intérpretes, especialmente el solista, es un continuo reto técnico y expresivo.

El *Concierto n.º 2* ha suscitado valoraciones diversas, desde quien lo considera «una sinfonía con piano obligado» hasta quien dice que es «música de cámara a gran escala». No les falta parte de razón a unos y otros. La estructura en cuatro movimientos y sus proporciones sinfónicas —su ejecución supera normalmente los 50 minutos— parece dársela a los primeros. El carácter de alguna de sus secciones y del tercer movimiento —un intimista nocturno entre el chelo solista y el piano, acompañado por la orquesta— se pone de parte de los segundos.

La visión global del concierto debería ser mucho más amplia, quizás cercana a lo que Franz Liszt contestó a Brahms cuando este le pidió su opinión sobre la obra: «En una primera lectura, la obra me pareció algo gris. Pero poco a poco he venido comprendiéndola mejor. Creo que posee la elocuencia de una obra de arte destacada, en la que pensamiento y sentimiento se enlazan en noble armonía».

El *Allegro non troppo* inicial comienza con un solo de trompa suavemente comentado por el piano y un pequeño nuevo motivo de las maderas seguido por la cuerda que es bruscamente interrumpido por el piano en una *cadenza* sorprendentemente situada. Tras la repetición por el tutti de los dos temas principales llega la lluvia de nuevos temas y climas sonoros, el piano vuelve con otro solo al primer plano, solista y orquesta tejen una tupida red melódica en el desarrollo y una sección en modo menor precede a la coda. El *Scherzo* es otro allegro de sonata introducido por el piano de forma agitada; su desarrollo, en el que se incluye el *Trio*, alterna esta agitación con fases más apacibles.

El *Andante – più adagio* se distingue por el protagonismo del chelo

solista¹⁰ acompañado por la orquesta en un nocturno subrayado por el oboe. Luego se une el piano en un delicado tema que acaba transformándose en otro más agitado que desarrollan piano y orquesta. Vuelve el chelo en una tesitura más aguda que el piano, que en una transición nos devuelve a la tonalidad y la calma iniciales. Este movimiento, por su hondura y placidez, puede llegar a dejar la huella más profunda de la obra.

Los dos primeros temas del *Allegretto grazioso* son presentados por el piano y repetidos por la orquesta. Un pequeño desarrollo del primero conduce a una segunda sección compuesta por tres temas con un cierto aire zíngaro cuya repetición constituye un pequeño desarrollo. La vuelta de los dos temas iniciales y la aparición de un nuevo motivo da paso a la vuelta de los temas tercero, quinto y cuarto antes de la coda. En esta, junto al tema inicial, añade Brahms un último nuevo elemento, con una pequeña marcha tocada por el piano y respondida por la orquesta.

El fantasma de Beethoven puede descansar tranquilo, nadie ha removido sus cenizas; sólo se ha mantenido viva la llama del pebetero. Nada menos.

Julián Carrillo Sanz

1 Pueden leer las notas del compositor sobre su *Sinfonía mística* al final de este texto sobre ella.

2 Durante la SGM el gobierno soviético había relajado su supervisión de las artes. Pasada esta, volvió a reprimir lo que calificó como «formalismo elitista que atiende a las experiencias puramente individualistas de una pequeña camarilla de estetas y rechaza la herencia clásica, el carácter nacional, el servicio al pueblo, la veracidad, el realismo y la profunda conexión orgánica con el pueblo y su legado de música y canciones populares».

3 Todas las secciones impares de la obra están marcadas como *Molto andante* (2+2+2) y las pares como *Molto allegro* (3+3).

4 Toda la sinfonía se toca sin interrupción entre sus seis secciones.

5 El *spiccato* es un ataque en el que el arco rebota en pequeños saltos sobre la cuerda, logrando un sonido picado y entrecortado con notas cortas separadas entre sí por un pequeño silencio. El *pizzicato* se produce pulsando la cuerda con los dedos, logrando así un sonido del instrumento más corto pero también más sordo.

6 El autor pide expresamente que los cambios de dirección de los arcos y las respiraciones de los vientos se hagan individualmente para evitar cualquier mínima interrupción del sonido.

7 Siete, en realidad, si contamos el círculo rodeado.

8 Es significativo el caso de su *Concierto para piano nº 1*, que antes de su forma definitiva pasó por la de sonata para dos pianos y por la de sinfonía.

9 Brahms toma esta idea de obras de Schumann como la *Tercera Sinfonía*, el *Concierto para Violonchelo* y también de las obras compuestas durante la enfermedad mental que lo llevó al sanatorio del doctor Franz Richartz en Eendenich, como la última *Sonata para Violín* o el *Concierto para violín*.

10 Hay el precedente del *Concierto para piano* de Clara Schumann, con un movimiento lento marcado solo para violonchelo y piano, y el del *Concierto nº 2* de Liszt.

Pensamento e sentimento

O programa do concerto deste serán reúne dúas obras cunha pouco usual combinación de pensamento e sentimento. A *Sinfonía número seis*, «Mística», de Panufnik nace da atracción irresistible que unha figura xeométrica exerce sobre o autor polaco¹, que logra nela un grande equilibrio entre o rigor técnico da súa composición, na que todo se constrúe ao redor do número 6, e os fondos sentimentos que produce a súa escoita. Pola súa banda, Brahms conxuga no *Concerto para piano nº 2* o seu amor á tradición, o desenvolvemento e combinación de técnicas compositivas xa coñecidas e a mesma misteriosa capacidade de xerar sentimentos. Como dixo Liszt cando Brahms lle presentou o concerto, este «posúe a elocuencia dunha obra de arte destacada, na que pensamento e sentimento se enlazan en nobre harmonía».

Andrzej Panufnik (Varsovia, 24.09.1914; Londres, 27.10.1991)

Fillo dunha violinista e dun recoñecido lutier afeccionado, os seus estudos musicais foron algo irregulares. As primeiras leccións de piano, recibidas da man da súa avoa, non tiveron a rápida continuidade lóxica nun centro oficial debido á inicial oposición do seu pai. Vencida esta, o seu ingreso no conservatorio produciuse como alumno de percusión, ao ter pasado da idade para poder iniciar estudos de piano, e foron a ponte cara aos de composición e dirección.

Logo da súa graduación con honores en 1936, tería que ter feito o servizo militar. No entanto, o recoñecemento médico ditaminou que era inútil para o servizo —de seguro, o efecto buscado despois de ter pasado a noite inmediatamente anterior en vela e bebendo grandes cantidades de café—. Durante este ano, no que adiou o

seu plan de se trasladar a Viena para estudar con Felix Weingartner, traballou compoñendo música para cinema. En 1937 impregñouse da música da chamada Segunda Escola de Viena nesta cidade. Porén, comprendendo e mesmo admirando o dodecafonismo de Schoenberg, nunca o empregou como método para as súas obras.

O 12 de marzo de 1938 tivo lugar o que se coñece historicamente como *Anschluss*. Esta palabra, nas súas acepcións máis espalladas e utilizadas, ten traducións tan neutras —mesmo inocentes— como unión, enlace, conexión ou correspondencia. Nun contexto histórico-político, no entanto, a palabra lévanos do significado unión ou reunión ao máis explícito de anexión; e dálle nome á invasión de Austria polo exército do Terceiro Reich.

A destitución de Weingartner logo da ocupación nazi precipitou a saída de Viena de Panufnik e a súa estancia duns meses en París e Londres. Nesta cidade, ademais de compoñer a súa *Sinfonía nº 1*, puido reencontrarse co seu mestre, quen non logrou convencelo de que quedase en Inglaterra para evitar os perigos da situación política no Continente. El preferiu regresar a Varsovia, onde formou un dúo de piano co seu amigo e tamén compositor Witold Lutosławski e gañou a vida ata 1944 compoñendo e, dada a prohibición de concertos —o réxime nazi prohibira toda reunión organizada—, tocando o piano en cafés.

Rematada a guerra, instalouse en Cracovia, onde foi compoñendo música para a chamada Unidade de Cine do Exército e foi nomeado director da Orquestra Filharmónica de Varsovia. No entanto, dimitiu deste posto como protesta polas trabas burocráticas que impedían un normal funcionamento da orquestra en aspectos tan elementais como a dificultade de aloxamento para os músicos contratados. As súas saídas ao estranxeiro como director coincidiron no tempo co seu cargo como vicepresidente da Unión de Compositores Polacos, responsabilidade para a que foi nomeado á fundación desta. Este

cargo obrigouno a representar a política cultural oficial malia o seu desacordo con ela, especialmente a partir da adopción na Unión Soviética da doutrina proclamada no chamado Decreto Zhdánov² — que consagraba o chamado Realismo Socialista— e o estrito seguimento desta polo goberno de Polonia.

A súa actividade durante os anos 50 proporcionoulle contactos internacionais a un lado e outro do chamado Pano de Aceiro — incluída a China de MaoTse Tung e Chu En Lai—, ata que en 1954 a conciliación da súa vida oficial e os seus ideais patrióticos e artísticos lle impediu seguir a residir no seu país natal.

A súa saída de Polonia foi digna dunha película de espías na época da Guerra Fría. A súa dona (Scarlett: de solteira, Marie Elizabeth O'Mahoney) podía viaxar con facilidade a Gran Bretaña, onde residía o seu pai. Alí tiña amigos emigrantes polacos, algúns dos cales idearon un plan para sacar Panufnik de Polonia, para o que asinaron un falso contrato como director de orquestra en Suíza.

O compositor, para non levantar sospeitas ante as autoridades do seu país, mostrou certo desinterese en aceptar a invitación. Pero cando foi asinar o contrato, a delegación polaca en Suíza sospeitou que pretendía fugarse e ordenoulle presentarse de xeito urxente na Embaixada. Logrou evadirse nun taxi burlando a persecución en coche por Zurich de membros da policía secreta e así poder tomar un voo a Londres. Alí outorgóuselle o estatuto de refuxiado político e viviu como apátrida ata 1977, precisamente o ano en que compuxo a obra que hoxe interpreta a Orquestra Sinfónica de Galicia.

Sinfonía nº 6, «Mística»

A idea de que toda música nace do silencio faise realidade case palpable e apenas audible no inicio da primeira sección desta sinfonía, *Molto andante*³. Un motivo de seis notas dos violíns

primeiros nun *pianissimo* de extrema delicadeza atopa o seu eco, unha oitava máis alta, nos segundos. Crea así o autor un clima de verdadeiro recollemento a partir do que comeza a fluír —o que Panufnik marca no seu manuscrito como *legato possibile*— un diálogo orquestral como unha serena meditación desde o máis fondo do propio eu.

A incorporación doutros instrumentos —os primeiros deles, frauta solista e clarinetes—, sen restar nin un ápice de intimidade, engade unha fermosísima e crecente tensión expresiva. O canto conxunto de violas e violonchelos é especialmente notable neste sentido e, a partir del, medra a emoción nun *tutti* que desemboca sen solución de continuidade⁴ na segunda sección da sinfonía.

Outro motivo de seis notas xera a segunda sección, *Molto allegro*, esta cun clima máis axitado ritmicamente. Iníciase un diálogo entre contrabaixos e violonchelos cun seco ambiente sonoro creado polos dous diferentes ataques sobre as cordas segundo a indicación do autor: un terzo de cada sección en *spiccato* e dous en *pizzicato*⁵. Estes ataques das cordas e os ventos tocando *sempre ff e molto secco* (sempre fortísimo e moi seco) producen desde ese ambiente unha sacudida do espírito, como un novo estímulo cara ás alturas, tras a serena quietude do *Molto andante* inicial.

Na terceira sección, os violonchelos crean un colchón harmónico a partir do que frauta e clarinetes enuncian o motivo melódico inicial. O resto de ventos farano medrar lenta e brevemente antes de que, apagado polas cordas, se vaia disolvendo paseniño no recollido silencio creador que sobrevoa por enriba de toda a sinfonía.

Unha vez máis, un diálogo rítmico e imitativo de contrabaixos e violonchelos en *pizzicato* inicia a cuarta sección, *Molto allegro*. Os acordes das trompas preparan o canto dos fagots nun ton un tanto irónico —como algo descrido de si mesmo— continuado por óboes

e clarinetes. A corda comeza un diálogo con madeiras e trompas, case como un reto de ensembles zarrapicado de silencios, que conduce ata o final da sección.

A quinta sección iníciase cun trémolo en agudos dos violíns que prepara a intervención de frautas e clarinetes. A harmonía e o precioso timbre logrado crean un serenísimo clima. A ironía do fagot na anterior sección da obra transmútase nun canto de doce lirismo cheo de paz, antes da súa escuridade final.

O ritmo e mais a dinámica marcan o carácter da sexta e derradeira sección. Óboes e trompas lanzan un motivo de seis notas que é respondido primeiro por violíns e logo por violas e violonchelos. O motivo reproducécese sobre vigorosos *crescendi* das trompas e mais das cordas, achegando un certo aire de loita interior que o tratamento dinámico semella facer afastarse aos poucos durante un breve período.

Logo, de xeito gradual, o *tempo* acelérase e o *tutti* orquestral aumenta a intensidade sonora sobre unha nota dó dos contrabaixos, primeiro repetida e con *glissandi* ascendentes e descendentes. Un novo acorde do *tutti* transforma o son nunha luzada da que se desprenden escintileos melódicos: unha especie de iluminación do espírito producida por un son continuo⁶ da orquestra, como de órgano en *fortissimo*, que enche de fulgor solar os últimos dezasete compases.

Notas do compositor

O título *Sinfonía Mística* reflicte a miña fonda fascinación polo misterio e a beleza da xeometría; referíndome nesta composición especificamente a unha figura que para min persoalmente é un símbolo de orde universal e harmonía interior. Esta figura ilustra o feito curioso de que se precisan SEIS círculos exactamente iguais en tamaño para rodear

completamente un sétimo círculo do mesmo tamaño: non cinco ou sete, senón SEIS. Se cadra isto se podería explicar simplemente mediante fórmulas matemáticas, pero para min esta figura xeométrica infunde unha sensación de asombro e semella ter algún significado místico.

Aínda que a estrutura e o material musical desta sinfonía están influenciados por esta figura xeométrica, a miña idea ao compondor esta obra non se limitou á simple realización dun concepto puramente técnico. Máis ben quería transmitirles aos oíntes algún contido espiritual, algunhas mensaxes contemplativas e ocultas por medio dun marco meticulosamente estruturado, a través do cal tamén estaba tratando de transcender os métodos de composición existentes. (O meu enfoque persoal do misticismo non ten conexión co misticismo de ningunha relixión específica: nin coas doutrinas occidentais nin con ningunha filosofía relixiosa do Remoto Oriente).

Os SEIS círculos² desta curiosa figura xeométrica impuxéronme o número SEIS. Considero que este número ten un duplo significado, un poder oculto e as súas propiedades aritméticas únicas: $1 + 2 + 3 = 6$; $3 \times 2 = 6$ ($2 + 2 + 2 = 6$); $2 \times 3 = 6$ ($3 + 3 = 6$). Un máis dous máis tres déronme os tríades para os meus dispositivos melódicos e harmónicos, mentres que tres douses e dous treses me deron a métrica para toda a composición.

Así, cada aspecto da miña Sinfonía Mística está estritamente relacionado con este número: a obra completa consta de SEIS seccións substanciais, baseadas en SEIS tríades, SEIS patróns melódicos, SEIS combinacións harmónicas, compostas no metro de SEIS (e resulta ser a miña SEXTA sinfonía). Con estes SEIS, tratei de utilizar a lei da proporción xeométrica para proporcionar forzas de unión estrutural a través dos elementos da melodía «xeométrica», a harmonía «xeométrica» e o ritmo e a

métrica «xeométricos».

Johannes Brahms (Hamburgo, 07.05.1833; Viena, 03.04.1897)

Fronte a Liszt e Wagner, declarados adais do que chamaban *Zukunftsmusik* (a música do futuro), Brahms era firme defensor da tradición clásica como canon co que medir toda creación musical. Pero non é doado avanzar nesta cando un sente o peso de Beethoven sobre os seus ombreiros ou a súa sombra sobre o propio papel pautado. Vinte anos longos de intentos ata estrear a súa primeira sinfonía deron o froito de moitas obras para piano, música de cámara, serenatas e variacións sinfónicas.⁸

Nese ir e vir das súas ideas creativas fuxindo do fantasma de Beethoven, Brahms intentaba manter a tradición. Mais ao xeito que máis dun século despois resumiría Claudio Abbado cando dixo «a tradición non é o culto ás cinzas senón o mantemento do lume». Brahms innova usando tres recursos clásicos —a forma sonata, o *lied* e as variacións— que noutras mans quedarían como simple esquema formal. Os dous primeiros destacan neste *Concerto para piano nº 2* como lume novo que mantén quentes e vivas as formas clásicas: o uso sinfónico do *lied* e o da forma sonata, cuxo tradicional esquema bitemático adquire unha notable elasticidade no seu caso, ao enriquecelo con múltiples e variados elementos melódicos secundarios.

Este enriquecemento melódico dos desenvolvementos está nas orixes mesmas da sonata romántica pero o novo en Brahms — aínda despois de ter tomado a idea de Schumann⁹— é o seu persoal modo de reunir nunha obra estas formas de renovación o que lle proporciona gran liberdade polifónica e moi ricos climas sonoros. Ao tempo, a superposición de ritmos binarios e ternarios —xa empregada así mesmo por Schumann— dá como resultado unha incerteza rítmica que vén a se converter nun elemento de

renovación. O seu persoal uso combinado destas técnicas dálle á súa música unha nova coherencia, integrando a ambigüidade como un dos seus elementos esenciais.

Concerto para piano e orquestra nº 2 en si bemol maior, op. 83

En 1878 un Brahms consagrado como intérprete e compositor viaxou por Italia durante un mes. Á volta desta viaxe, chegou a Poertschach —unha vila de veraneo nos Alpes Austríacos xunto ao lago Wörther— e comezou a compoñer o que habería de ser o seu *Concerto nº 2 para piano* —que non finalizou, ao anticipar o *Concerto para violín e orquestra* e a *Sonata para violín e piano nº 1*—. Despois doutra viaxe a Italia, a finais de maio de 1881 retoma a obra, que remata o 7 de xullo e fai escoitar a dous amigos como Billroth e Hanslicken, nunha execución a dous pianos.

A boa opinión destes animou a Brahms a lle presentar o concerto a Hans von Bülow, director musical da corte de Meiningen e reclamado polas mellores orquestras europeas. Von Bülow, co propio Brahms como solista, dirixiu a obra na súa estrea pública, que se produciu o 9 de novembro coa Orquestra Filharmónica de Budapest, na Redoutensaal desa cidade e o día 27 en Meiningen, coa orquestra da corte.

Aos pianistas non lles abonda un mecanismo perfecto fronte á obra de Brahms. Xunto a pasaxes de lucimento para o solista atópanse outros de ourizado virtuosismo nos que o piano ha de subordinarse a densísimos tutti orquestrais, converténdose nun integrante máis do conxunto. Se a isto lle engadimos os complicados patróns rítmicos mencionados anteriormente, o resultado para os intérpretes, especialmente o solista, é un continuo reto técnico e expresivo.

O *Concerto nº 2* suscitou valoracións diversas, desde quen o considera «unha sinfonía con piano obrigado» ata quen di que é

«música de cámara a grande escala». Non lles falta parte de razón a uns e outros. A estrutura en catro movementos e as súas proporcións sinfónicas —a súa execución supera normalmente os 50 minutos— semella dállela aos primeiros. O carácter dalgunha das súas seccións e do terceiro movemento —un intimista nocturno entre o violonchelo solista e o piano, acompañado pola orquestra—ponse de parte dos segundos.

A visión global do concerto debería ser moito máis ampla, quizais próxima ao que Franz Liszt lle contestou a Brahms cando este lle pediu a súa opinión sobre a obra: «Nunha primeira lectura, a obra pareceume algo gris. Pero pouco a pouco vin comprendéndoa mellor. Coido que posúe a elocuencia dunha obra de arte destacada, na que pensamento e sentimento se enlazan en nobre harmonía».

O *Allegro non troppo* inicial comeza cun solo de trompa suavemente comentado polo piano e un pequeno novo motivo das madeiras seguido pola corda que é bruscamente interrompido polo piano nunha *cadenza* sorprendentemente situada. Tras a repetición polo *tutti* dos dous temas principais chega a chuvia de novos temas e climas sonoros, o piano volve con outro solo ao primeiro plano, solista e orquestra tecen unha tupida rede melódica no desenvolvemento e unha sección en modo menor precede a coda. O *Scherzo* é outro *allegro* de sonata introducido polo piano de forma axitada; o seu desenvolvemento, no que se inclúe o *Trio*, alterna esta axitación con fases máis apracibles.

O *Andante - più adagio* distínguese polo protagonismo do violonchelo solista¹⁰ acompañado pola orquestra nun nocturno subliñado polo óboe. Logo únese o piano nun delicado tema que acaba transformándose noutro máis axitado que desenvolven piano e orquestra. Volve o violonchelo nunha tesitura máis aguda que o piano, que nunha transición nos devolve á tonalidade e mais

á calma iniciais. Este movemento, pola súa fondura e placidez, pode chegar a deixar a pegada máis fonda da obra.

Os dous primeiros temas do *Allegretto grazioso* son presentados polo piano e repetidos pola orquestra. Un pequeno desenvolvemento do primeiro conduce a unha segunda sección composta por tres temas cun certo aire cingaro cuxa repetición constitúe un pequeno desenvolvemento. A volta dos dous temas iniciais e a aparición dun novo motivo dálle paso á volta dos temas terceiro, quinto e cuarto antes da coda. Nesta, xunto ao tema inicial, engade Brahms un último novo elemento, cunha pequena marcha tocada polo piano e respondida pola orquestra.

O fantasma de Beethoven pode descansar tranquilo, ninguén removeu as súas cinzas; só se mantivo viva a chama da pira. Nada menos.

Julián Carrillo Sanz

1 Poden ler as notas do compositor sobre a súa Sinfonía mística ao final deste texto sobre ela.

2 Poden ler as notas do compositor sobre a súa *Sinfonía mística* ao final deste texto sobre ela.

3 Todas as seccións impares da obra están marcadas como *Molto andante* (2+2+2) e as pares como *Molto allegro* (3+3).

4 Toda a sinfonía se toca sen interrupción entre as súas seis seccións.

5 O *spiccato* é un ataque no que o arco rebota en pequenos saltos sobre a corda, logrando un son picado e entrecortado con notas curtas separadas entre elas por un pequeno silencio. O *pizzicato* prodúcese pulsando a corda cos dedos, logrando así un son do instrumento máis curto pero tamén máis xordo.

6 O autor pide expresamente que os cambios de dirección dos arcos e as respiracións dos

ventos se fagan individualmente para evitar calquera mínima interrupción do son.

7 Sete, en realidade, se contamos o círculo rodeado.

8 É significativo o caso do seu *Concerto para piano nº 1*, que antes da súa forma definitiva pasou pola de sonata para dous pianos e pola de sinfonía.

9 Brahms toma esta idea de obras de Schumann como a *Terceira Sinfonía*, o *Concerto para Violonchelo* e tamén das obras compostas durante a enfermidade mental que o levou ao sanatorio do doutor Franz Richartz en Eendenich, como a última *Sonata para Violín* ou o *Concerto para violín*.

10 Hai o precedente do *Concerto para piano* de Clara Schumann, cun movemento lento marcado só para violonchelo e piano, e o do *Concerto nº 2* de Liszt.

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 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.

Trabaja además con orquestas como la Filarmónica de Berlín, Gewandhausorchester de Leipzig, Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, Rundfunk-Sinfonieorchester 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, las orquestas sinfónicas de Chicago, Houston y Baltimore, así como la Orquesta Sinfónica de Sídney.

Los compromisos del Slobodeniouk para 2020/21 incluyen su debut con la Filarmónica de Estocolmo y la Orquesta Sinfónica de Pittsburg. Dirigirá a la Orquesta Sinfónica de Boston con *El Pájaro de Fuego* de Stravinski, vuelve a trabajar con la Orquesta de Minnesota, la Sinfónica de Frankfurt Rundfunk, Rundfunk-Sinfonieorchester de Berlín, la Radio-Symphonieorchester de Viena con *Prometeo* de Scriabin y la *Sinfonía de los Salmos* de Stravinski, con el Coro de la ORF. Además, dirigirá a la Filarmónica de los Países Bajos en su setenta y cinco aniversario con Truls Mørk así como la Orquesta Sinfónica de Barcelona.

Abrió la temporada de la Orquesta Sinfónica de Galicia con la Sinfonía nº 9 de Mahler. Con la Orquesta Sinfónica de Lahti inició la temporada con el trabajo de cinco jóvenes compositores: Olli Moilanen, Petros Paukkunen, Lara Poe Stephen Webb y Dante Thelestam como parte del Festival Sibelius Nursery. Todos estos jóvenes compositores han creado sus obras durante la primavera y bajo la tutela de grandes compositores como: Haapanen, Whittall, Fagerlund, Talvitie, Wennäkoski. Algunos de los solistas con los que ha trabajará esta temporada son Leif Ove Andsnes, Joshua Bell, Khatia Buniatishvili, Vadim Gluzman, Håkan Hardenberger, Johannes Moser, Truls Mørk, Baiba Skride, Yuja Wang and Frank Peter Zimmermann.

La discografía de Slobodeniouk se amplió recientemente con grabaciones de las suites de Prokófiev con la Orquesta Sinfónica de Lahti, con la que previamente había grabado las obras de Kalevi Aho (BIS), recibiendo este último trabajo el premio BBC Music Magazine 2018. Ha grabado obras de Stravinski con la Orquesta Sinfónica de Galicia (BIS), Perttu Haapanen y 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 por 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 Sibelius tras o 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.

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.

Os compromisos de Slobodeniouk para 2020/21 inclúen o seu debut coa Filharmónica de Estocolmo e a Orquestra Sinfónica de Pittsburg. Dirixirá a Orquestra Sinfónica de Boston coas obras *O Paxaro de Lume* de Stravinski, volve traballar coa Orquestra de Minnesota, coa Sinfónica de Frankfurt Rundfunk, coa Rundfunk-Sinfonieorchester de Berlín, coa Radio-Symphonieorchester de Viena con *Prometeo* de Scriabin e mais coa Sinfonía dos *Salmos* de Stravinski, co Coro da ORF. Ademais, dirixirá a Filharmónica dos Países Baixos no seu setenta e cinco aniversario con Truls Mørk así como a Orquestra Sinfónica de Barcelona.

Abriu a temporada da Orquestra Sinfónica de Galicia coa *Sinfonía nº 9* de Mahler. Coa Orquestra Sinfónica de Lahti iniciou a temporada co traballo de cinco mozos compositores: Olli Moilanen, Petros Paukkunen, Lara Poe Stephen Webb e Dante Thelestam como parte do Festival Sibelius Nursery. Todos estes mozos compositores crearon as súas obras durante a primavera e baixo a tutela de grandes compositores como: Haapanen, Whittall, Fagerlund, Talvitie, Wennäkoski. Algúns dos solistas cos que traballou esta temporada son Leif Ove Andsnes, Joshua Bell, Khatia Buniatishvili, Vadim Gluzman, Håkan Hardenberger, Johannes Moser, Truls Mørk, Baiba Skride ou Yuja Wang and Frank Peter Zimmermann.

A discografía de Slobodeniouk ampliouse recentemente con gravacións das suites de Prokófiev coa Orquestra Sinfónica de Lahti, coa que previamente gravara as obras de Kalevi Aho (BIS), traballo que recibiu o premio BBC Music Magazine 2018. Gravou obras de Stravinski coa Orquestra Sinfónica de Galicia (BIS), Perttu Haapanen e 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 por 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, que brinda unha oportunidade para que os estudantes traballen no podio cunha orquestra profesional.

Elisabeth Leonskaja, piano



Durante décadas, Elisabeth Leonskaja ha estado entre las pianistas más célebres de nuestro tiempo. En un mundo dominado por los medios de comunicación, Elisabeth Leonskaja se ha mantenido fiel a sí misma y a su música. Sigue los pasos de los grandes músicos rusos de la época soviética, como Oistrakh, Richter y Gilels, que nunca renunciaron a su manera de interpretar la música a pesar de un ambiente político muy difícil.

Nacida en Tbilisi, Georgia, en una familia rusa y siendo niña prodigio dio sus primeros conciertos ya a los once años. Mientras todavía era estudiante del Conservatorio, ganó premios en los prestigiosos concursos internacionales de piano como Enescu, Marguerite Long y Reina Isabel.

El desarrollo musical de Elisabeth Leonskaja fue moldeado e influenciado en forma decisiva por su colaboración profesional con Richter. En 1978 Elisabeth Leonskaja se marchó de la Unión Soviética para crear su nuevo hogar en Viena, donde ya había

actuado varias veces.

Ha aparecido como solista con prácticamente todas las orquestas más importantes del mundo, bajo la dirección de directores como Thomas Dausgaard, Charles Dutoit, Vladimir Fedoseyev, Iván Fischer, Tugan Sokhiev, Yuri Temirkanov, y muchos otros. Además, es invitada con frecuencia a festivales de música de verano, como el Wiener Festwochen, Schleswig-Holstein Festival, Schubertiade en Hohenems y Schwarzenberg. A pesar de su apretada agenda como solista, la música de cámara siempre ha jugado un papel prominente en su trabajo. Elisabeth con frecuencia aparece con las formaciones como Artemis Quartet, Belcea Quartet, Borodin Quartet y Emerson Quartet.

Las grabaciones más destacadas incluyen los conciertos de piano de Tchaikovsky con la Orquesta Filarmónica de Nueva York bajo la batuta de Kurt Masur, conciertos de Chopin con la Orquesta Filarmónica Checa bajo la batuta de Vladimir Ashkenazy y los conciertos de piano de Shostakóvich con la Orquesta de Cámara de San Pablo.

Su grabación titulada *Paris* incluyó obras de Ravel, Debussy y Enescu, lanzadas por el sello berlinés eaSonus y fue elegida como Grabación del Año 2014 por el Jurado ICMA (International Classical Music Awards). Saudade, un disco con obras de Chaikovski, Shostakóvich y Rachmáninov, se publicó en 2017. El primer volumen de la colección completa de sonatas de Schubert se lanzó en febrero 2016 y el segundo se presentó en mayo de 2019. En enero de 2020 se publicó un doble cedé con obras para piano de Robert Schumann.

Elisabeth Leonskaja, piano



Durante décadas, Elisabeth Leonskaja estivo entre as pianistas máis célebres do noso tempo. Nun mundo dominado polos medios de comunicación, Elisabeth Leonskaja mantívose fiel a si mesma e á súa música. Segue os pasos dos grandes músicos rusos da época soviética, como Oistrakh, Richter e Gilels, que nunca renunciaron ao seu xeito de interpretar a música malia un ambiente político moi difícil.

Nada en Tbilisi, Xeorxia, nunha familia rusa e sendo nena prodixio deu os seus primeiros concertos aos once anos. Mentres aínda era estudante do Conservatorio, gañou premios nos prestixiosos concursos internacionais de piano como Enescu, Marguerite Long e a Raíña Isabel.

O desenvolvemento musical de Elisabeth Leonskaja foi moldeado e influenciado de forma decisiva pola súa colaboración profesional con Richter. En 1978 Elisabeth Leonskaja abandonou a Unión Soviética para crear o seu novo fogar en Viena, onde xa actuara

varias veces.

Apareceu como solista con practicamente todas as orquestras máis importantes do mundo, como a Filharmónica de Nova York, a Filharmónica de Los Ángeles, a Orquestra de Cleveland, a Philharmonia Orchestra, a London Symphony Orchestra, a Royal Philharmonic Orchestra, a BBC Symphony Orchestra, a Orquestra Tonhalle de Zurich, a Orquestra Filharmónica de Berlín, a Gewandhausorchester de Leipzig, as orquestras da radio de Hamburgo, Colonia e Munic e mais a Orquestra Filharmónica Checa entre outras, baixo a dirección de Colin Davis, Christoph von Dohnanyi, Kurt Sanderling, Maris Jansons, Yuri Temirkanov, Jiří Bělohlávek, Iván Fischer e moitos outros. Ademais é convidada con frecuencia a festivais de música de verán, como o Wiener Festwochen, o Schleswig-Holstein Festival, o Schubertiade en Hohenems ou o Schwarzenberg.

Malia a súa apertada axenda como solista, a música de cámara sempre xogou un papel prominente no seu traballo. Elisabeth aparece con frecuencia con formacións como Artemis Quartet, Borodin Quartet e Emerson Quartet.

As gravacións máis destacadas inclúen os concertos de piano de Chaicóvski coa Orquestra Filharmónica de Nova York baixo a batuta de Kurt Masur, concertos de Chopin coa Orquestra Filharmónica Checa baixo a batuta de Vladimir Ashkenazy e os concertos para piano de Xostacóvich coa Orquestra de Cámara de San Paulo.

A súa gravación titulada Paris incluíu obras de Ravel, Debussy e Enescu, lanzadas polo selo berlinés eaSonus e foi elixida como Gravación do Ano 2014 polo Xurado ICMA (International Classical Music Awards). O primeiro volume da colección completa de sonatas de Schubert foi editado en febreiro de 2016 mentres que o segundo se presentou durante a primavera de 2019. *Saudade*, un

disco con obras de Chaicóvski, Xostacóvich e Rachmáninov,
publicouse en 2017.

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***

Raúl Mirás López***

Gabriel Tanasescu*

M^a Antonieta Carrasco Leiton

Berthold Hamburger

Scott M. Hardy

Florence Ronfort

Ramón Solsona Massana

CONTRABAJOS

Risto Vuolanne***

Diego Zecharies***

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

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

Nicolás Gómez Naval***

David Bushnell**

Manuel Moya Canós*

Amy Schimelmann*

TROMPETAS

Thomas Purdie**

Michael Halpern*

TROMBONES

Jon Etterbeek***

Eyvind Sommerfelt*

Óscar Vázquez Vilariño***

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

OBOE

Tania Ramos Morado*

TROMPETA

Alejandro Vázquez Lamela***

Manuel Fernández Álvarez*

Notas:

***** Concertino

**** Ayuda de Concertino

*** Principal

** Principal-Asistente

* Coprincipal

Músicos invitados

Músicos invitados para este programa

VIOLÍN I

Pedro Rodríguez Rodríguez****

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

Programa 24

Auditorio de Valga

Jueves, 20 de mayo – 20h

Palacio de la Ópera de A Coruña

Viernes, 21 de mayo – 20h

CLAUDE DEBUSSY

Petite suite

JACQUES IBERT

Concierto para flauta

FRANCIS POULENC

Sinfonietta

MARÍA JOSÉ ORTUÑO, flauta

JOSÉ TRIGUEROS, director

Próximos conciertos

Festival Resis – Proyecto 2020(21) - Grupo Untía

Fundación Luis Seoane A Coruña

Domingo, 23 de mayo 2021 – 13h.

GIUSEPPE TARTINI

Concertino (arr. G. Jacob)

PAULINO PEREIRO

Dúas Passajes Da terra Chá [Obra encargo de la OSG. Estreno absoluto]

ANTON WEBER

Quinteto (Arreglo para Sexteto)

Allegro

Fantasía

Menuetto Capriccio

Rondó

Grupo Untía

Juan Ferrer, clarinete

Pedro Rodríguez, violín I

Carolina M^a Witoslawska, violín II

Luigi Mazzucato, viola

Raúl Mirás, violonchelo

Todd Williamson, contrabajo

resisfestival.com

Próximos conciertos

Festival Resis – Proyecto 2020(21) - Zoar Ensemble

Aquarium Finisterrae A Coruña

Domingo, 23 de mayo 2021 – 19h.

FERNANDO BUIDE

Mesetas [Obra encargo de la OSG. Estreno absoluto]

ARNOLD SHOENBERG

Quinteto de viento, op. 26 (1924) [Estreno en Galicia]

Zoar Ensemble

Joan Ibáñez Briz, flauta

David Villa Escribano, oboe

Antonio Suárez Saavedra, clarinete

Álex Salgueiro García, fagot

Benjamín Iglesias Martínez, trompa

resisfestival.com

Próximos conciertos

Programa 25

Auditorio Afundación de Vigo

Jueves, 27 de mayo – 20h

Palacio de la Ópera de A Coruña

Viernes, 28 de mayo – 20h

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Concierto para violín nº 1, en si bemol mayor, K 207

Concierto para violín nº 2, en re mayor, K 211

Concierto para violín nº 3, en sol mayor, K. 216

DAVID GRIMAL, director artístico y solista

Contacto



sinfonicadegalicia.com
sonfuturo.com



facebook.com/sinfonicadegalicia



twitter.com/OSGgalicia



youtube.com/sinfonicadegalicia

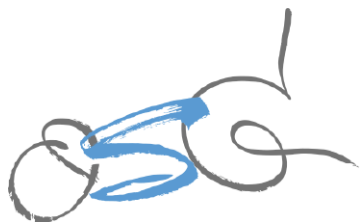


instagram.com/osggalicia

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