TEMPORADA 30

Programa 08, viernes 3 y sábado 4 de diciembre 2021 - 20h.

SINFÓNICA DE GALICIA

Los conciertos de esta semana son los últimos de nuestro querido compañero Stefan Utanu, quien se jubila tras veintisiete años como violinista en la Sinfónica de Galicia.

Stefan pudo haber sido jugador de fútbol –su otra gran pasión– pero fuimos afortunados porque siempre tuvo claro que el violín era su verdadero y principal destino.

Stefan y su familia asistieron en primera persona y entre disparos de francotiradores al inicio del fin de los Ceaucescu que arrancó en la ciudad rumana de Timisoara en 1989. Pese a todos aquellos momentos difíciles de tanta incertidumbre, la fortuna y su perseverancia lo trajeron a España en 1992, donde volvió a empezar desde cero su carrera profesional primero en Bilbao y más tarde, en julio de 1994, en la que ya es su ciudad de A Coruña.

En esta aventura artística de la OSG hemos descubierto y disfrutado desde entonces no solo de un gran profesional, también de una excelente persona y un gran amigo. En estos veintisiete años Stefan nos ha demostrado que su dedicación al violín –de una entrega absoluta y trabajo constante– está a la misma altura de su humildad y su capacidad de trabajo a la altura de su buen humor. Por todo ello estaremos siempre profundamente agradecidos.

PROGRAMA 08

I
JUAN CRISÓSTOMO DE ARRIAGA (1806-1826)
Sinfonía en re menor (29)
Adagio – Allegro vivace
Andante
Menuetto: Allegro
Allegro con moto

RALPH VAUGHAN WILLIAMS (1872-1948)
Five variants od Fives and Lazarus (12') [Primera vez por la OSG]
Introducción y Tema. Adagio
Variante I
Variante II. Allegro moderato
Variante III
Variante IV. L'istesso tempo
Variante V. Adagio

II
LOUISE FARRENC (1804-1875)
Sinfonía nº 3 en sol menor, op. 36 (39') [Primera vez por la OSG]
Adagio – Allegro
Adcagio cantabile
Scherzo: Vivace
Finale: Allegro

Carlos Mena, director

Palacio de la Ópera de A Coruña
Viernes, 3 de diciembre de 2021 – 20h.
Sábado, 4 de diciembre de 2021 – 20h.

Construir el canon

En los últimos años, se ha generalizado una nueva actitud con respecto a la historia de la música que ha traído consigo el estudio de repertorios y prácticas que antes se consideraban marginales. El reverso de esta marginalidad, durante décadas, ha sido el predominio de temas «nobles» de la música del pasado centrados de forma preferente en la creación musical de los «grandes maestros alemanes». En esta perspectiva, estos compositores eran «titanes» que formaban parte de una minoría. Los restantes compositores —y, por supuesto, todas las compositoras— quedaban relegados a una categoría secundaria, donde eran considerados algo así como artesanos de lo exótico, como epígonos o como combinadores de meras sensaciones físicas. En paralelo al surgimiento de esa nueva actitud, se desarrolló la reflexión en torno a lo que, en las historias de todas las artes, se ha denominado «canon», término que se refiere al conjunto de obras que conforman una tradición reconstruida a partir de elementos seleccionados del pasado.

Tal como señala el prestigioso musicólogo Jim Samson, desde un punto de vista histórico, el establecimiento del canon musical fue un proceso inseparable de la ascensión de la burguesía como clase a finales del siglo XVIII y de su necesidad de definir una posición propia que la diferenciase de la iglesia y la corte en los principales centros urbanos europeos. A mediados del siglo XIX, en lo que concierne a la música, esta identidad burguesa descansaba sobre un núcleo estable de obras que todavía hoy en día constituye una parte considerable del repertorio de las salas de concierto. Ya en la segunda mitad del mismo siglo XIX, coincidiendo con el proceso que condujo a la unificación alemana entre 1848 y 1870, la musicología y la crítica alemanas asumieron un papel destacado en la construcción del canon musical europeo. Su influencia se extendió al resto de los países, reforzando la equivalencia entre canon de la música clásica, música instrumental y música alemana. La generalización del formato concierto y la introducción de la música en los niveles superiores de la enseñanza crearon un abismo simbólico entre esa música, por así decirlo, «consagrada» que constituye el canon y el resto de la producción musical, destinada a fines comerciales y, por lo tanto, «inferior».

Como se deduce fácilmente, esta distinción implicaba una lectura no solo normativa de las reglas de la música, sino también una idea autoritaria y moralista de las prácticas musicales. De hecho, Samson hace una interpretación bastante crítica de este proceso cuando afirma que, desde un punto de vista ideológico, el resultado de esta separación fue la «manipulación» de un repertorio «inocente» para confirmar la «posición social de un grupo dominante en la sociedad». Por supuesto, podemos realizar una lectura menos crítica del proceso formativo del canon, identificándolo simplemente con la permanencia estable de un grupo de obras a lo largo de un periodo significativo de tiempo. Así, el historiador William Weber distingue entre el canon académico, el canon pedagógico y el canon interpretativo. Señala cuatro características comunes a todos ellos: la maestría (oficio) presente en las obras canonizadas, el hecho de que forman parte de un repertorio (que para el autor es siempre y necesariamente un paso previo a su canonización), su integración habitual en numerosos discursos críticos y, solo en último lugar, su función como argumentos ideológicos.

De cualquier forma, y tal como señala el filólogo José Carlos Mainer, el canon es siempre, de forma inevitable, el resultado de la «ordenación» de los textos literarios —así como de las composiciones o de las obras de arte plásticas— con respecto a una tradición o una noción dominante. La idea de canon, por lo tanto, lleva implícita la selección ideal de obras según criterios morales y de distinción social que se presentan bajo la apariencia de criterios estéticos o argumentos esencialistas, a menudo asociados con el género o con la ideología del nacionalismo, que son completamente independientes del éxito de una obra determinada entre el público. Solo así nos podemos explicar que, mientras Beethoven sigue siendo hoy en día el compositor más programado por las orquestas sinfónicas de todo el mundo, obras de evidente maestría y oficio, como las sinfonías de Arriaga y Farrenc que forman parte de este programa, hayan permanecido olvidadas durante décadas.

Ampliando el canon

En el caso de Arriaga, existen factores específicos, de carácter biográfico, que explican el lugar secundario que ocupa en la historia de la música. La desaparición de jóvenes y prometedores artistas en la flor de la edad fue, desde luego, vivido como una tragedia por parte de sus contemporáneos. La lista es larga y ubicua: afecta a todas las ramas artísticas. En el caso de Arriaga, su prematura muerte no impidió la manifestación de un talento y de una creatividad musicales fuera de norma. Nacido en Bilbao en 1806, se instaló en París en septiembre de 1821. Falleció en la capital francesa cinco años después, en enero de 1826. Su amplio bagaje fue inicialmente adquirido en el rico entorno musical bilbaíno y perfeccionado después en el Conservatorio de París (entonces, École Royale de Musique et de Déclamation), donde estudió bajo la supervisión de dos renombrados pedagogos: François-Joseph Fétis y Pierre Baillot. Fue igualmente alumno de Anton Reicha, uno de los teóricos de la música y profesores de composición más influyentes de la primera mitad del siglo XIX. El extraordinario interés que presentan sus Tres cuartetos publicados en 1824, hace que no resulte extraño el nombramiento de Arriaga como profesor adjunto en el conservatorio. Una apreciable pureza estilística, la preferencia por las texturas densas y la impresionante invención melódica de su autor sobresalen en estas piezas. Este último aspecto es seguramente aquel que hermana a Arriaga con otros compositores sinfonías posteriores a la generación de Beethoven y de su maestro Reicha, entre los cuales podríamos situar, por ejemplo, a Schubert (nacido en 1797) o Mendelssohn (nacido en 1809).

La sinfonía de Arriaga incluida en este programa es la única de su autoría que ha llegado hasta nosotros. Ni siquiera se conserva el autógrafo original y fue recuperada en la década de los 80 del siglo XIX gracias al empeño de un miembro de su familia. Tal como ocurre con los cuartetos, es una obra que demuestra hasta qué punto Arriaga llegó a dominar, con menos de 20 años, la forma de sonata. Con la excepción del tercer movimiento, los tres restantes están organizados usando dicha forma como referente. Muestra a este respecto el efecto tanto del magisterio de Reicha como del estudio de obras de compositores de la generación anterior, entre las cuales es muy probable que estuviera, además de las de Haydn, la segunda sinfonía de Beethoven. Hay numerosos detalles en los que vale la pena reparar y son señales de que, si no hubiera sido por la tuberculosis letal que acabó con su vida, Arriaga hubiera podido acabar convirtiéndose en uno de los compositores más relevantes del siglo XIX. A partir del dominio formal en lo que respecta al desarrollo del material

motívico y temático y al establecimiento de una sólida estructura, el compositor introduce una considerable dosis de drama en su partitura, en parte como consecuencia de las posibilidades abiertas por la utilización del modo menor y por una imaginativa exploración del color orquestal.

No podemos perder de vista que el propio género sinfonía se identifica con un «canon» específico, al que contribuyeron compositores y, como podremos comprobar en el caso de Farrenc, compositoras. Es decir, estas aportaciones individuales se subsumían en una concepción previa y consensual acerca de qué debía ser una sinfonía. No obstante, esa interpretación personal del género se puede evidenciar comparando las dos sinfonías de este programa. Mientras, como he apuntado, en la de Arriaga sobresale como elemento característico la invención melódica, en la de Farrenc se destaca ante todo la fuerza afirmativa de los gestos de carácter motor, es decir, del ritmo. En la medida en que Farrenc también estudió con Reicha, no es de extrañar que esta sinfonía, la tercera y última que escribió, comparta con la de Arriaga la misma solidez desde el punto de vista formal, así como en lo que respecta al uso de la armonía y de la escritura contrapuntística.

Tal como Arriaga, Farrenc también creció en un ambiente en el que las artes tenían una enorme relevancia. En su caso, era descendiente de varias generaciones de escultores y pintores, y recibió una exquisita educación musical gracias al apoyo de su familia. También su marido, el músico y editor musical Aristide Farrenc, pertenecía a ese mismo círculo de la élite artística parisina y compartía la misma visión liberal en lo tocante a la formación y a la actividad profesional de las mujeres. El matrimonio colaboró en diversas iniciativas editoriales y musicológicas, aunque, al margen de ellas, Louise desarrolló una extraordinaria carrera como compositora y docente. Fue, de hecho, durante años la única profesora mujer del Conservatorio de París que recibía el mismo honorario que los colegas hombres por el desempeño de cargos similares. Es cierto que firmó muchas de sus partituras editadas como L. Farrenc —lo que podía apuntar a cierta intención de ocultar que era una mujer—, pero también lo es que tuvo la oportunidad de estrenar regularmente sus obras, tanto en sesiones privadas como en salas de concierto públicas. Su tercera sinfonía, por ejemplo, fue estrenada por la Orquesta del Conservatorio de París en 1849 recibiendo el aplauso de la crítica.

Entre estas dos magníficas sinfonías de la primera mitad del siglo XIX, escucharemos una obra del compositor inglés Ralph Vaughan Williams. Esto nos permite retomar el tema del canon, puesto que la música escrita por autores británicos ha tenido que enfrentarse durante décadas al tópico de que el suyo no era un país musical. Como es obvio, este estereotipo era una consecuencia de la preponderancia de otras tradiciones musicales, como es el caso de la alemana. Pues bien, Vaughan Williams es uno de los compositores que se suelen incluir en el movimiento finisecular del «renacimiento musical inglés», cuyas principales señas de identidad fueron la recuperación del pasado musical y de la música tradicional como manera de distanciarse de la imposición de seguir los modelos germánicos, sobre todo en lo tocante a la música orquestal y a los prestigiosos géneros «clásicos». La rica y variada trayectoria creativa de Vaughan Williams no es fácil de sintetizar en pocas palabras. Fue un hombre de su tiempo, muy preocupado además por participar de forma activa en la vida musical contemporánea. Su catálogo no se reduce exclusivamente a obras evocadoras de la campiña o ensueños de un pasado idealizado en la línea de la célebre *Fantasia on a Theme*

by Thomas Tallis o de las *Five Variants of Dives and Lazarus*. Tal como Arriaga y Farrenc, es un autor que merecería ser programado más a menudo. Centrándonos en las *Five Variants of Dives and Lazarus*, la obra, instrumentada para cuerdas y arpa, se basa, como indica el título, en una canción popular inspirada en la parábola del rico y del pobre Lázaro. Se trata de cinco variantes, que no variaciones: es decir, constituyen la obra reminiscencias de diversas versiones de la canción, recogidas tanto por el propio Vaughan Williams como por otros folkloristas. La obra crea una atmósfera «antigua», basada en la textura instrumental y en una armonía de carácter modal, que produce un precioso contraste con la sólida arquitectura formal de las dos sinfonías que la enmarcan.

Teresa Cascudo

Construír o canon

Nos últimos anos xeneralizouse unha nova actitude con respecto da historia da música que trouxo consigo o estudo de repertorios e prácticas que antes se consideraban marxinais. O reverso desta marxinalidade, durante décadas, foi o predominio de temas «nobres» da música do pasado centrados de forma preferente na creación musical dos «grandes mestres alemáns». Nesta perspectiva, estes compositores eran «titáns» que formaban parte dunha minoría. Os restantes compositores —e, por suposto, todas as compositoras— quedaban relegados a unha categoría secundaria, onde eran considerados algo así como artesáns do exótico, como epígonos ou como combinadores de simples sensacións físicas. En paralelo ao xurdimento desa nova actitude, desenvolveuse a reflexión en torno ao que, nas historias de todas as artes, se denominou «canon», termo que se refire ao conxunto de obras que conforman unha tradición reconstruída a partir de elementos seleccionados do pasado.

Tal como sinala o prestixioso musicólogo Jim Samson, desde un punto de vista histórico, o establecemento do canon musical foi un proceso inseparable da ascensión da burguesía como clase a finais do século XVIII e da súa necesidade de definir unha posición propia que a diferenciase da igrexa e mais da corte nos principais centros urbanos europeos. A mediados do século XIX, no que concirne á música, esta identidade burguesa descansaba sobre un núcleo estable de obras que aínda na actualidade constitúe unha parte considerable do repertorio das salas de concerto. Xa na segunda metade do mesmo século XIX, coincidindo co proceso que conduciu á unificación alemá entre 1848 e 1870, a musicoloxía e mais a crítica alemás asumiron un papel destacado na construción do canon musical europeo. A súa influencia estendeuse ao resto dos países, reforzando a equivalencia entre canon da música clásica, música instrumental e música alemá. A xeneralización do formato concerto e a introdución da música nos niveis superiores da ensinanza crearon un abismo simbólico entre esa música, por así dicilo, «consagrada» que constitúe o canon e o resto da produción musical, destinada a fins comerciais e, xa que logo, «inferior».

Tal como se deduce doadamente, esta distinción implicaba unha lectura non só normativa das regras da música, senón tamén unha idea autoritaria e moralista das prácticas musicais. De feito, Samson fai unha interpretación bastante crítica deste proceso cando afirma que, desde un punto de vista ideolóxico, o resultado desta separación foi a «manipulación» dun repertorio «inocente» para confirmar a «posición social dun grupo dominante na sociedade». Por suposto, podemos realizar unha lectura menos crítica do proceso formativo do canon, identificándoo simplemente coa permanencia estable dun grupo de obras ao longo dun período significativo de tempo. Así, o historiador William Weber distingue entre o canon académico, o canon pedagóxico e o canon interpretativo. Sinala catro características comúns a todos eles: a mestría (oficio) presente nas obras canonizadas, o feito de que forman parte dun repertorio (que para o autor é sempre e de xeito necesario un paso previo á súa canonización), a súa integración habitual en numerosos discursos críticos e, só en último lugar, a súa función como argumentos ideolóxicos.

De calquera modo, e tal como sinala o filólogo José Carlos Mainer, o canon é sempre, de xeito inevitable, o resultado da «ordenación» dos textos literarios —así como das composicións ou das obras de arte plásticas— con respecto dunha tradición ou dunha noción dominante. A idea de canon, xa que logo, leva implícita a selección ideal de obras segundo criterios morais e de distinción social que se presentan baixo a aparencia de criterios estéticos ou argumentos esencialistas, a miúdo asociados co xénero ou coa ideoloxía do nacionalismo, que son completamente independentes do éxito dunha obra determinada entre o público. Só así podemos explicar que, mentres Beethoven segue a ser hoxe en día o compositor máis programado polas orquestras sinfónicas de todo o mundo, outras obras de evidente mestría e oficio, como as sinfonías de Arriaga e Farrenc que forman parte deste programa, permanecesen esquecidas durante décadas.

Ampliando o canon

No caso caso de Arriaga, existen factores específicos, de carácter biográfico, que explican o lugar secundario que ocupa na historia da música. A desaparición de mozos e prometedores artistas na flor da idade foi, desde logo, vivido como unha traxedia por parte dos seus contemporáneos. A listaxe é longa e ubicua: afecta a todas as ramas artísticas. No caso de Arriaga, a súa prematura morte non impediu a manifestación dun talento e dunha creatividade musicais fóra de norma. Nado en Bilbao en 1806, instalouse en París en setembro de 1821. Finou na capital francesa cinco anos despois, en xaneiro de 1826. A súa ampla bagaxe foi inicialmente adquirida no rico entorno musical bilbaíno e perfeccionada despois no Conservatorio de París (daquela, École Royale de Musique et de Déclamation), onde estudou baixo a supervisión de dous nomeados pedagogos: François-Joseph Fétis e Pierre Baillot. Foi igualmente alumno de Anton Reicha, un dos teóricos da música e profesores de composición máis influentes da primeira metade do século XIX. O extraordinario interese que presentan os seus Tres cuartetos publicados en 1824, fai que non resulte estraño o nomeamento de Arriaga como profesor adxunto no conservatorio. Unha apreciable pureza estilística, a preferencia polas texturas densas e a impresionante invención melódica do seu autor salientan nestas pezas. Este último aspecto é seguramente aquel que irmanda a Arriaga con outros compositores sinfonías posteriores á xeración de Beethoven e do seu mestre Reicha, entre os cales poderiamos situar, por exemplo, a Schubert (nado en 1797) ou Mendelssohn (nado en 1809).

A sinfonía de Arriaga incluída neste programa é a única da súa autoría que chegou ata nós. Nin sequera se conserva o autógrafo orixinal e foi recuperada na década dos 80 do século XIX grazas ao empeño dun membro da súa familia. Tal como acontece cos cuartetos, é unha obra que demostra ata que punto Arriaga chegou a dominar, con menos de 20 anos, a forma de sonata. Coa excepción do terceiro movemento, os tres restantes están organizados usando a devandita forma como referente. Mostra a este respecto o efecto tanto do maxisterio de Reicha como do estudo de obras de compositores da xeración anterior, entre as cales é moi probable que estivese, ademais das de Haydn, a segunda sinfonía de Beethoven. Hai numerosos detalles nos que paga a pena reparar e son sinais de que, se non tivese sido pola tuberculose letal que acabou coa súa vida, Arriaga acabaría converténdose nun dos compositores máis relevantes do século XIX. A partir do dominio formal no que respecta ao desenvolvemento do material motívico e temático e ao establecemento dunha sólida

estrutura, o compositor introduce unha considerable dose de drama na súa partitura, en parte como consecuencia das posibilidades abertas pola utilización do modo menor e por unha imaxinativa exploración da cor orquestral.

Non podemos perder de vista que o propio xénero sinfonía se identifica cun «canon» específico, ao que contribuíron compositores e, como poderemos comprobar no caso de Farrenc, compositoras. Isto é, estas contribucións individuais subsumíanse nunha concepción previa e consensual sobre o que debía ser unha sinfonía. Non obstante, esa interpretación persoal do xénero pódese evidenciar comparando as dúas sinfonías deste programa. Mentres, como apuntei, na de Arriaga sobresae como elemento característico a invención melódica, na de Farrenc destácase ante todo a forza afirmativa dos acenos de carácter motor, isto é, do ritmo. Na medida en que Farrenc tamén estudou con Reicha, non é de estrañar que esta sinfonía, a terceira e última que escribiu, comparta coa de Arriaga a mesma solidez desde o punto de vista formal, así como no que respecta ao uso da harmonía e da escritura contrapuntística.

Tal como Arriaga, Farrenc tamén medrou nun ambiente no que as artes tiñan unha enorme relevancia. No seu caso, era descendente de varias xeracións de escultores e pintores, e recibiu unha exquisita educación musical grazas ao apoio da súa familia. Tamén o seu marido, o músico e editor musical Aristide Farrenc, pertencía a ese mesmo círculo da elite artística parisiense e compartía a mesma visión liberal no que concirne á formación e á actividade profesional das mulleres. O matrimonio colaborou en diversas iniciativas editoriais e musicolóxicas, aínda que, á marxe delas, Louise desenvolveu unha extraordinaria carreira como compositora e docente. Foi, de feito, durante anos a única profesora muller do Conservatorio de París que recibía o mesmo honorario que os colegas homes polo desempeño de cargos similares. É certo que asinou moitas das súas partituras editadas como L. Farrenc —o que podía apuntar a certa intención de ocultar que era unha muller—, pero tamén o é que tivo a oportunidade de estrear con regularidade as súas obras, tanto en sesións privadas como en salas de concerto públicas. A súa terceira sinfonía, por exemplo, foi estreada pola Orquestra do Conservatorio de París en 1849, polo que recibiu o aplauso da crítica.

Entre estas dúas magníficas sinfonías da primeira metade do século XIX, haberemos de escoitar unha obra do compositor inglés Ralph Vaughan Williams. Isto permítenos retomar o tema do canon, posto que a música escrita por autores británicos tivo que se enfrontar durante décadas ao tópico de que o seu non era un país musical. Como é obvio, este estereotipo era unha consecuencia da preponderancia doutras tradicións musicais, como é o caso da alemá. Pois ben, Vaughan Williams é un dos compositores que se adoitan incluír no movemento finisecular do «renacemento musical inglés», cuxos principais sinais de identidade foron a recuperación do pasado musical e da música tradicional como xeito de se distanciar da imposición de seguir os modelos xermánicos, sobre todo no que concirne á música orquestral e aos prestixiosos xéneros «clásicos». A rica e variada traxectoria creativa de Vaughan Williams non é doada de sintetizar en poucas palabras. Foi un home do seu tempo, moi preocupado ademais por participar de forma activa na vida musical contemporánea. O seu catálogo non se reduce exclusivamente a obras evocadoras da campiña ou soños dun pasado idealizado na liña da célebre *Fantasia on a Theme by Thomas Tallis* ou das *Five Variants of Dives and Lazarus*. Tal como Arriaga e Farrenc, é un autor que mere-

cería ser programado máis a miúdo. Centrándonos nas *Five Variants of Dives and Lazarus*, a obra, instrumentada para cordas e arpa, baséase, como indica o título, nunha canción popular inspirada na parábola do rico e do pobre Lázaro. Trátase de cinco variantes, que non variacións: isto é, constitúen a obra reminiscencias de diversas versións da canción, recollidas tanto polo propio Vaughan Williams como por outros folcloristas. A obra crea unha atmosfera «antiga», baseada na textura instrumental e nunha harmonía de carácter modal, que produce un precioso contraste coa sólida arquitectura formal das dúas sinfonías que a enmarcan.

Teresa Cascudo

CARLOS MENA
Contratenor y director

Nacido en Vitoria-Gasteiz, se formó en la prestigiosa Schola Cantorum Basiliensis (SCB) de Basilea (Suiza) bajo la dirección de sus maestros R. Levitt y R. Jacobs.

Como solista ha cantado bajo la batuta de maestros como Michel Corboz, Paul Goodwin, Mark Minkowsky, Rafael Frühbeck de Burgos, Ottavio Dantone, Juanjo Mena, Gustav Leonhardt, Christoph Coin o Andrea Marcon, lo que le ha llevado a cantar en festivales y salas de todo el mundo, destacando Musikverein y Konzerthaus de Viena, Palais de Beaux Arts (Bruselas), Grosses Festspielehaus (Salzburgo), Philarmonie de Berlín, Suntory Hall y City Opera Hall de Tokio, Osaka Shympony Hall, Fisher Hall de Detroit, Zipper Hall y Schönberg Hall de Los Ángeles, Alice Tully Hall del MET de Nueva York, Kennedy Center de Washington, Sidney Opera House, Concert Hall de Melbourne, Palacio de Bellas Artes (México) y Teatro Colón (Buenos Aires).

En el ámbito de la ópera debuta en el Théâtre Royal de la Monnaie con *La Rappresentazion* de E. Cavalieri; recibe el elogio de la crítica y del público con Radamisto de Haendel en Salzburgo dirigido por Haselboeck. Canta Speranza de L'Orfeo en la Innsbruck Festwoche y en la Staatsoper de Berlín bajo la dirección de Jacobs/Kosky, *Il Trionfo del Tempo e del Disinganno* de Haendel en el Salzburger Pfingstenfestival y Europera 5 de Cage en el Festival de Flandes. En el Barbican Center de Londres protagonizó *Ascanio in Alba* de Mozart con Europa Galante dirigida por Fabio Biondi, el papel de Oberon de *Sueño de una noche de verano* de Benjamin Britten (Marin/Pizzi), el papel de El/La Seminarista de *El viaje a Simorgh* de Sánchez-Verdú con López Cobos en el Teatro Real (Madrid) y el de Apollo de *Muerte en Venecia* de Britten (Weigle/Decker) en el Gran Teatre del Liceu.

En el ámbito de la dirección orquestal, antes de sus estudios como cantante, se había formado con maestros como Manel Cabero, Pierre Cao, Laszlo Heltay y Erik Ericsson.

Es fundador y director del grupo de cámara Lux Orphei, con el que ha ofrecido recitales del repertorio barroco de cámara en diferentes escenarios europeos. En 2009 crea y lidera artística y musicalmente Capilla Santa María, con la que ha interpretado obras de importantes compositores desde la Edad Media (Perotin, Leonin, Machaut), hasta el Barroco (*Dixit Dominus* y *Resurrezione* de Haendel, *Stabat Mater* de Pergolesi, conciertos instrumentales de Domenico Scarlatti, *Maddalena ai piedi di Cristo* de Caldara, Funeral Sentences de Purcell) pasando por el Renacimiento (obras de Victoria, Morales, Des Prez, Lassus, etc.) cosechando grandes éxitos en escenarios nacionales e internacionales.

Ha dirigido obras de Mozart, Haendel, Gluck, Pergolesi, Arriaga, Kodaly, Vaugahn-Williams, Debussy, Poulenc o Ravel entre otros con diferentes orquestas, como la Sinfónica de Portugal, Sinfónica de Galicia, Sinfónica de Navarra, Ciudad de Granada, etc.

Carlos Mena ha sido artista residente en el Beaux Arts de Bruselas, en el CNDM así como director en residencia en la temporada 19-20 de la Orquesta Ciudad de Granada.

CARLOS MENA
Contratenor e director

Nado en Vitoria-Gasteiz, formouse na prestixiosa Schola Cantorum Basiliensis (SCB) de Basilea (Suíza) baixo a dirección dos seus mestres R. Levitt e R. Jacobs.

Como solista cantou baixo a batuta de mestres como Michel Corboz, Paul Goodwin, Mark Minkowsky, Rafael Frühbeck de Burgos, Ottavio Dantone, Juanjo Mena, Gustav Leonhardt, Christoph Coin ou Andrea Marcon, o que o levou a cantar en festivais e salas de todo o mundo, entre os que destacan nomes como Musikverein e Konzerthaus de Viena, Palais de Beaux Arts (Bruxelas), Grosses Festspielehaus (Salzburgo), Philarmonie de Berlín, Suntory Hall e City Opera Hall de Tokio, Osaka Shympony Hall, Fisher Hall de Detroit, Zipper Hall e Schönberg Hall de Los Ángeles, Alice Tully Hall do MET de Nova York, Kennedy Center de Washington, Sidney Opera House, Concert Hall de Melbourne, Palacio de Bellas Artes (México) e o Teatro Colón de Bos Aires.

No ámbito da ópera debuta no Théâtre Royal de la Monnaie co título *La Rappresentazion* de E. Cavalieri; recibe o eloxio da crítica e mais do público con Radamisto de Haendel en Salzburgo dirixido por Haselboeck. Canta Speranza de L'Orfeo na Innsbruck Festwoche e mais na Staatsoper de Berlín baixo a dirección de Jacobs/Kosky, *Il Trionfo del Tempo e del Disinganno* de Haendel no Salzburger Pfingstenfestival e Europera 5 de Cage no Festival de Flandres. No Barbican Center de Londres protagonizou *Ascanio in Alba* de Mozart con Europa Galante dirixida por Fabio Biondi, o papel de Oberon de *Soño dunha noite de verán* de Benjamin Britten (Marin/Pizzi), o papel de O/A Seminarista da obra *A viaxe a Simorgh* de Sánchez-Verdú con López Cobos no Teatro Real (Madrid) e o de Apollo de *Morte en Venecia* de Britten (Weigle/Decker) no Gran Teatre do Liceu.

No ámbito da dirección orquestral, antes dos seus estudos como cantante, formárase con mestres como Manel Cabero, Pierre Cao, Laszlo Heltay e Erik Ericsson.

É fundador e director do grupo de cámara Lux Orphei, co que ofreceu recitais do repertorio barroco de cámara en diferentes escenarios europeos. En 2009 crea e lidera artística e musicalmente Capilla Santa María, coa que interpretou obras de importantes compositores desde a Idade Media (Perotin, Leonin, Machaut), ata o Barroco (*Dixit Dominus* e *Resurrezione* de Haendel, *Stabat Mater* de Pergolesi, concertos instrumentais de Domenico Scarlatti, *Maddalena ai piedi di Cristo* de Caldara, Funeral Sentences de Purcell) pasando polo Renacemento (obras de Victoria, Morales, Des Prez, Lassus, etc.) co que acadou grandes éxitos en escenarios nacionais e internacionais.

Dirixiu obras de Mozart, Haendel, Gluck, Pergolesi, Arriaga, Kodaly, Vaugahn-Williams, Debussy, Poulenc ou Ravel, entre outros, con diferentes orquestras, como a Sinfónica de Portugal, a Sinfónica de Galicia, a Sinfónica de Navarra, a Ciudad de Granada, etc.

Carlos Mena foi artista residente no Beaux Arts de Bruxelas, no CNDM así como director en residencia na temporada 19-20 da Orquestra Ciudad de Granada.

ORQUESTA SINFÓNICA DE GALICIA

VIOLINES I
Massimo Spadano*****
Ludwig Dürichen****
Vladimir Prjevalski****
Iana Antonyan
Ruslan Asanov
Caroline Bournaud
Gabriel Bussi
Carolina Mª 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*
Mª 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***
Mª 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 Valiño***

TUBA
Jesper Boile Nielsen***

PERCUSIÓN
José A. Trigueros Segarra***
José Belmonte Monar**
Alejandro Sanz Redondo*

ARPA
Celine C. Landelle***

MÚSICOS INVITADOS TEMPORADA 21-22

VIOLINES I
Ángel Enrique Sánchez Marote

VIOLINES II
Natalia Cid Iriarte
Rebeca Maseda Longarela
Elena Pérez Velasco

VIOLONCHELO
Mª Victoria Pedrero Pérez

OBOE
Carolina Rodríguez Canosa*

TROMPETA
Alejandro Vázquez Lamela***

Notas:
***** Concertino
**** Ayuda de Concertino
*** Principal
** Principal-Asistente
* Coprincipal

MÚSICOS INVITADOS PARA ESTE PROGRAMA

TROMPETA
Adrián Real López*

PERCUSIÓN
Diego Yañez Busto***

Consorcio para la Promoción de la Música

Inés Rey
Presidenta

Anxo M. Lorenzo
Vicepresidente

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 Sández Sanmartín
Prensa y comunicación

José Manuel Ageitos Calvo
Daniel Rey Campaña
Regidores

Diana Romero Vila
Auxiliar de archivo

Montse Bonhome
Auxiliar de regidor

FECHAS DE RENOVACIÓN DE ABONOS DE LA OSG

Renovación del Abono Sábado:

Jueves, 2 de diciembre: Zona A
Por la mañana se renueva de la **fila 1 a 8**.
Por la tarde se renueva de la **fila 9 a 12.**

Viernes, 3 de diciembre: Zona B
Por la mañana se renueva de la **fila 13 a 15**.
Por la tarde se renueva de la **fila 16 a 23.**

Jueves, 9 de diciembre: C1 Par

Viernes, 10 de diciembre: C1 Impar
Por la mañana se renueva de la **fila 9 a 15**.
Por la tarde se renueva de la **fila 16 a 23.**

Lunes, 13 de diciembre: C2 Par e Impar
Por la mañana se renueva la **C2 Impar**
Por la tarde se renueva de la **fila 18 a 23.**

Lunes, 22 de noviembre: zona C1 PAR.
Por la mañana se renueva de la **fila 9 a 17**.
Por la tarde se renueva la **C2 Par.**

Martes, 14 de diciembre se renovarán los que no han podido venir en su día correspondiente.

Cambios de abonos: Miércoles, 15 de diciembre
Nuevos abonados:
Viernes, 17 de diciembre, Sábado, 18 de diciembre, Lunes, 20 de diciembre

AMIGOS DE LA OSG

Los Amigos de la OSG que han renovado su aportación anual, tendrán prioridad y podrán renovar el abono los días 3, 4, 5 y 6 de noviembre.

Los Amigos de la OSG de Viernes, podrán realizar cambios el sábado 27 de noviembre y adquirir nuevos abonos el martes 30 de noviembre por la mañana.

Los Amigos de la OSG Sábado, podrán realizar cambios el miércoles 15 de diciembre de 9 a 10.30 h y adquirir nuevos abonos el jueves 16 de diciembre.

NOTA IMPORTANTE:

Los pagos de los abonos se deben hacer con tarjeta.

Los abonados domiciliados podrán retirar su abono a partir del lunes 22 de noviembre en
horario de 9 a 14 horas, si necesita que sea por la tarde no dude en comunicarlo.

Renovación en las nuevas oficinas de la Sinfónica de Galicia en
Calle Riazor, nº 8 – 1º 15004 A Coruña

CONCIERTO DE NAVIDAD EN APOYO A AFACO

Sábado 18 diciembre 2021 - 20h
Palacio de la Ópera de A Coruña

FEDERICO GARCÍA LORCA
Canciones españolas antiguas

MANUEL DE FALLA
El corregidor y la molinera

MARINA HEREDIA cantaora
JOSÉ TRIGUEROS director

ENTRADAS:
Precio único de 10 euros —2 € menores de 18 años– a la venta en la taquilla de la Plaza de Ourense, en entradas.abanca.com y en la taquilla del Palacio de la Ópera el mismo día del concierto.

GIRA XACOBEO 21-22

Conciertos en colaboración con

CORO OSG

Sábado 4 diciembre 2021 - 20.15h.	Concatedral de San Julián de Ferrol
Domingo 5 diciembre 2021 – 19.30h.	Convento Vista Alegre de Vilagarcía de Arousa
Lunes 6 diciembre 2021 – 18.30h.	Real Basílica de Santa María la Mayor de Pontevedra
Miércoles 8 diciembre 2021 – 20.30h.	Iglesia de San Nicolás de A Coruña
Domingo 12 diciembre 2021 – 12h.	Cidade da Cultura de Santiago de Compostela

HENRY PURCELL
Funeral Sentences
OLA GJEILO
Northern Lights
RUDOLF MAUERSBERGER
Herr, lehre doch mich
JOHAN SEBASTIAN BACH
Jesu, meine Freude, BWV 227

CORO DE LA OSG
JOAN COMPANY, director del coro

LUDMILLA ORLOVA, órgano
ALEXANDRE LLANO, violonchelo
JORGE MARTÍNEZ, trompeta
MIGUEL ÁNGEL GARCÍA, trompeta
IAGO RÍOS, trombón
JUAN LUIS NOVO, trombón
ANA GAYOSO, percusión
ROBERTO BAO, percusión

GIRA XACOBEO 21-22

CORO INFANTIL Y CORO JOVEN DE LA OSG

Lunes 6 diciembre 2021 – 12h.	Iglesia de Santiago de Betanzos
Lunes 6 diciembre 2021 – 12h.	Monasterio de San Salvador de Celanova
Sábado 11 diciembre 2021 – 20.30h.	Iglesia de los Franciscanos de A Coruña
Domingo 12 diciembre 2021 – 20.15h.	Iglesia del Pilar de Ferrol

OLA GJEILO
Days of Beauty
BENJAMIN BRITTEN
Old Abram Brown
JOHN RUTTER
The Heavenly Aeroplane
JOHN LENNON-PAUL McCARTNEY
Let It Be
JOHANN SEBASTIAN BACH
Den Tod Niemand Zwingen Kunnt
LEONARD COHEN
Hallelujah
JIM PAPOULIS
Oye

CORO INFANTIL DE LA OSG
CORO MÚSICA EN MIS MANOS
LUISA RODRÍGUEZ VALENCIA, guía del coro
ISABEL ROMERO, piano
JOSÉ LUIS VÁZQUEZ, director

MCGLYNN
Media Vita
G. YOUNG
A Joyful Alleluia
H. DISTLER
Wie der Hirsch Schreiet
J. DOMÍNGUEZ
Ave María
L. MOLFIÑO
Sacrum Convivium
D. BUXTEHUDE
Nichts Soll uns Scheiden
SPIRITUAL (arr. Buckhart M. Schürmann)
CORO JOVEN DE LA OSG
MIGUEL ÁLVAREZ, violín
SAÚL NOGAREDA, violonchelo
ISABEL ROMERO, órgano
DANIEL G. ARTÉS, director

GIRA XACOBEO 21-22

ORQUESTA INFANTIL DE LA OSG

Sábado 12 diciembre 2021 – 12h. Casa da Cultura de Vimianzo

C. W. GLUCK
Iphigénie en Tauride: Coro
FRANZ JOSEPH HAYDN
Dos minuetos
J. B. VANHAL
Allegretto, Cantabile y Allegro
WOLFGANG AMADEUS MOZART
Danza alemana

ORQUESTA INFANTIL OSG - GRUPO PIZZICATO
DESPINA IONESCU, directora
HENRY PURCELL
Suite Abdelazer
PIOTR ILICH CHAIKOVSKI
Álbum para niños (seis piezas)

ORQUESTA INFANTIL OSG - GRUPO ARCOS
ENRIQUE IGLESIAS, director

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:

Ayuntamiento de A Coruña
Concello da Coruña

XUNTA DE GALICIA

Deputación DA CORUÑA

SINFÓNICA
DE GALICIA