



**OCG**

**22**

**23**

Orquesta Ciudad de Granada

**V7**

viernes **10** febrero 2023 / **V7**  
Auditorio Manuel de Falla, 19:30 h  
**Espacio sinfónico**

---

## **LA NOVENA DE SHOSTAKÓVICH**

### **I**

**Robert SCHUMANN (1810-1856)**

Concierto para violoncello y orquesta en La menor, op. 129

25'

Nicht zu schnell (Non troppo veloce)

Langsam (Adagio)

Sehr lebhaft (Molto vivace)

### **II**

**Dimitri SHOSTAKÓVICH (1906-1975)**

Sinfonía núm. 9 en Mi bemol mayor, op. 70

29'

Allegro

Moderato

Presto

Largo

Allegretto

**ADOLFO GUTIÉRREZ** violoncello

**PABLO GONZÁLEZ** director

---

## SCHUMANN INNOVA SIEMPRE, AUN EN PELIGRO

Hay unas cuantas historias, conceptos, acaso lugares comunes, que surgen cuando nos referimos a Robert Schumann, que vivió entre

junio de 1810 y el verano de 1856, contemporáneo de Chopin, un año mayor que Liszt, casi tres más que Wagner. Y quince más que Clara Wieck, que es tema por antonomasia al hablar de Robert: Robert y Clara, la pareja romántica, pareja artística, virtuosísima ella en el piano y también compositora, pareja a menudo feliz, prolífica en hijos y en creaciones y



José Guerrero. *La brecha de Viznar*. 1966, óleo sobre lienzo, 196 x 238 cm  
Colección del Centro José Guerrero, Diputación de Granada.

recitales, pareja que se formó frente a la oposición de papá Wieck, ¡ah, qué linda historia romántica! Otros asuntos relativos a Robert: indeciso entre la poesía y la música (venció la música, el poeta está en las notas); dividida su sensibilidad entre sus otros yo (Florestán el entusiasta y Eusebio el taciturno, sin duda muestra de su bipolaridad temprana y templada de momento); enamoradizo y sensual, se ve que contrajo la sífilis muy pronto, mas felizmente fue de esas que no se transmiten a la pareja; inquieto en cuanto a arte nuevo, como el de Chopin, fue animador de grupos y publicaciones, y estos grupos, mas también aquellos amores, aparecen en algunas de sus secuencias pianísticas, como las *Davidsbunderltänze* o *Carnaval*. Porque, atención, Robert fue el auténtico creador de la serie musical pianística formada por piezas breves que, en conjunto, tenían un sentido, sugerían historias, climas, como la temprana *Papillons*, dedicada a la joven amada, y desde luego las dos mencionadas, entre otras muchas; *Escenas infantiles*, no puedo silenciarla. Eran impresiones, a Robert nunca le gustó la música de programa. Su arte fue menospreciado por los *filisteos*, calificativo muy de la época y muy de Schumann, que lo incluye en la lucha de su *cofradía* de David (*Davidbündler*). Karl Marx lo usó a menudo para descalificar antecesores, rivales, adversarios y cualquier autor de ideas que hubiese que abatir. Esa animadversión hacia los conservadores lo usan a menudo los filisteos de la creación, cuando el público no admite moneda falsa, disculpen este paréntesis. Fue Schumann, además, el paradigma romántico, y ello se basa sobre todo en una amplísima secuencia de *Lieder*; es el que, después de Schubert, establece la realidad artística de primer orden de la canción de concierto, es decir, potencia a Schubert, fallecido en 1828, y permite que las generaciones siguientes, con Brahms a la cabeza, lleven el género a lo más alto de los logros artísticos. Schumann no es profuso en disonancias y cromatismos, eso será cosa de Wagner, pero maneja las armonías, los acor-

des, las tonalidades (en paralelo, a menudo), incluso las métricas superpuestas (a veces, no hay que exagerar), con heterodoxia, de manera que a los contemporáneos aquello los deja estupefactos, y muchos lo rechazan, consideran que es torpeza, ¿qué pretende este caballero?

Piano y voz... ¿Es que también destacó Schumann en la orquesta? ¿Él, que fue incapaz de mantener su puesto de director en Düsseldorf, en la Renania tan lejana a su Sajonia (entonces, quedaban lejos, es la verdad)? ¿No sería Schumann un caso como el de Chopin, que mostró torpezas al componer las partes orquestales de sus dos conciertos para piano? Ahora veremos que Schumann compuso obras orquestales importantes. Pero, antes, una digresión: dominio de la voz, en consecuencia, ¿por qué no una ópera? Ay, Robert no supo reprimir su deseo, y sacó una ópera que ni la posteridad consigue sacar adelante (*Genoveva*). Su tardío amigo Brahms fue más prudente: nada de óperas. Mas hay otro aspecto importante entre los temas de la vida de Schumann, que puede llevarnos a peligrosos tópicos: su enfermedad, su bipolaridad, su locura, sus tendencias suicidas, su muerte. Y todo ello desde los ataques concretos y, en comparación, benignos de juventud, anteriores a su noviazgo accidentado y emocionante con Clara; hasta las terribles crisis de más o menos la década final.

No posamos de feministas si proclamamos que papá Wieck y Robert Schumann potenciaron, al tiempo que la esclavizaron, una obra maestra (humana, demasiado humana) llamada Clara. Si esto suena cursi, bórrenlo de su mente, mas no de este escrito. Amamos tanto a Clara...

El Schumann de hoy es el que está en el borde de los cuarenta años, el Schumann que según Joan Chissell ya no es tan Schumann como antes, y que empieza a ser algo posterior, menos fresco, no sé si quiere decir

más dramático (Schumann piano music, BBC Music Guides). Faltan cuatro años para el fatal 1854, el que le retiraría de la vida hasta su muerte en 1856.

No había conciertos para violoncello, parecían cosa del pasado, del Barroco final, del Clasicismo. Falta mucho para el *op. 104* de Dvořák, que establecerá el cello como instrumento concertante. Es una obra de amplio aliento, concertante y sinfónica al tiempo, sin duda superior a su varias veces revisado *Concierto para piano op. 54* (revisado para Clara, desde luego), pese a que este goza de mayor favor en la posteridad. Hasta hace poco, al menos, porque los solistas lo han mimado en las últimas décadas; si bien existe testimonio fonográfico de una interpretación espléndida, y poco menos que pionera de Pau Casals, en Prades, 1953, dirección de Eugene Ormandy.

Son tres movimientos en un solo, no hay solución de continuidad. Pasamos del rápido al lento y de ahí al *Vivace*, sin interrupción, aunque no sin motivación de cada transcurso. Es decir, es la habitual secuencia rápido / lento / más rápido. El primer movimiento, La menor, tiene dos temas muy bellos que expone el solista y se los pasa al conjunto; no al revés, como es lo ortodoxo. Y es que aquí no hay ortodoxia, el conjunto acompaña y hasta dialoga, no mucho más. No pretende Schumann una música de programa, descriptiva (admiraba a Beethoven, algo no vigente aún por entonces, ¡pero le criticaba por la *Pastorale!*), y sí se permite fingir que estamos ante una forma sonata; en rigor, no es así, hay libertad rapsódica en la exposición, y este pianista y liederista que podía permitirse el lujo de repetir, no consideraba adecuado los desarrollos. La orquesta introduce (esas tres notas, acordes de las maderas al inicio, cuánto suenan a Schumann, el sinfónico) y el solista canta inmediatamente, se apodera del discurso. El movimiento central, Fa menor, es canto, pero me temo que no es exactamente

forma Lied; canta desde el principio, y parece más un balada de gran aliento introspectivo, todo un monólogo íntimo con su toque de aria de concierto (no de ópera, pero qué diferencia hay), en una secuencia ABA, con un centro (B) fugaz, porque el monólogo no admite demasiado contraste en el escaso tiempo que se le concede tras el amplio *Allegro* y antes del afirmativo *Vivace*. Si el paso del *Allegro* al *Lento* nos pillaba de sorpresa, el del *Lento* al *Vivace* está motivado con una reminiscencia del primer tema del *Allegro*. Comienza en La menor, la tonalidad que preside la obra, pero ya transcurrirá hacia La mayor, démosle tiempo. Podemos decir que es un rondó, en el que un tema reaparece de manera intermitente; un clima, más que un tema. No es un movimiento tan bello como el primero, pero da lugar a momentos de virtuosismo aún más exigentes que en el movimiento inicial (que es el rey de la obra), y el virtuosismo siempre es de agradecer, porque expone una poética del trabajo intenso sin que este se note. Schumann detestaba a los virtuosos tipo Paganini, y no siempre estaba de acuerdo con las hazañas teclado-visuales de su buen amigo Liszt, pero tenía una virtuosa en casa, y sabía que el virtuosismo no es un don, sino una búsqueda agotadora del sentido del teclado, el cello, el violín. El *op. 159* de Schumann queda como un monumento de belleza (*Allegro*), poética (*Lento*) y virtuosismo con grandeza (*Vivace*). Una hermosura, da gloria oírlo.

## SHOSTAKÓVICH DEFRAUDA AL APARATO EN PLENO

Hay un apócrifo, aparecido a finales de los años ochenta, que ha permitido un milagro: conocer mejor el original. Era *Testimonio*, memorias de Shostakóvich dictadas a Semion Volkov. Ah, qué pena que sea un *fake*

(así se dice ahora, creo), lo bien que cuadraba todo lo que contaba el músico con la realidad soviética. Shostakóvich murió en el verano de 1975, quedaba mucho para el hundimiento que ustedes saben, aunque Andrei Amalrik ya había escrito un libro que, en rigor, nadie se tomó en serio en cuanto a la profecía: ¿Sobrevivirá la URSS en 1984? 1984, es decir, el año evocado por Orwell como si fuera algo lejano; ahora lo es, pero a la inversa. Amalrik se equivocó por poco, y es que él (y tanta más gente) conocía las contradicciones, tensiones insoportables del imperio soviético, y sabía que eso no podía durar. Por edad, Dmitri Dmitriévich hubiera podido conocer, ya viejito, al menos la perestroika, pero los rusos no suelen ser longevos, en especial si han padecido guerra, hambrunas, persecuciones personales dentro de la gran persecución y el gran terror. El grandísimo compositor del siglo XX, dense cuenta, no llegó a cumplir los sesenta y nueve (por un mes, poco más). Lo de Volkov, al cabo de los años, es un libro que cuenta cosas verosímiles y creíbles de la URSS, pero ese Dmitri es otro falso Dmitri, como el que llegó a reinar un año (lo mataron a tiempo) al caer Borís Godunov. Gracias a ese falso Dmitri de Volkov se ha investigado todavía más sobre Shostakóvich. No deja de tener interés el libro de Volkov, siempre y cuando lo tomemos como ficción bien documentada, como si leyéramos el monólogo del compositor, compuesto por un novelista que conoce bien los años de la NEP, del Terror, de la guerra patria, del Deshielo, de la vergonzosa restauración de Brezhnev...

El libro *Shostakovich, a life*, de Laurel E. Fay (Oxford University Press) desmiente paso a paso a Volkov; no es único, pero sí pionero y muy documentado, dentro del área de investigadores que animó Richard Taruskin con su sabiduría (Taruskin murió, lamentablemente, el año pasado, y podemos considerar que también demasiado pronto, porque a los 76 años uno puede hacer muchas cosas todavía, pese a haber hecho ya tantas).

Ahora bien, junto a tantos estudios, incluso polémicos y enfrentados entre sí, a la figura de Shostakóvich le acompaña desde hace un tiempito un montón de demasiada literatura. El disidente (probablemente, no lo fue nunca, en rigor), el mártir (todos los soviéticos, especialmente los que destacaban, lo fueron), el que esperaba que viniera la troika en coche negro a detenerlo y deportarlo cualquier noche, para lo cual se supone que tenía preparada la maleta con un poco de ropa y poco más (Julian Barner, entre otros y en pequeña dosis: *El ruido del tiempo*; William T. Wollman, entre otros y con amplísimo desarrollo: *Europa Central*).

La perspectiva nos engaña. Hoy nos parece natural que los Aliados occidentales y la URSS se unieran contra la Alemania de Hitler. La cosa es algo distinta. Stalin siempre buscó la alianza con el Eje, estuvo a punto de ser del Eje. Hitler fue tan torpe que no solo invadió la URSS antes de tener asegurado el frente occidental, sino que al final de ese mismo año (1941) declaró la guerra a Estados Unidos, menos de una semana después de Pearl Harbour. Lanzó a los rusos en brazos de los americanos, o al contrario. Y Shostakóvich, en la ciudad mártir de Leningrado, el mayor y más feroz sitio contra la población civil, compuso la *Sinfonía Leningrado*, la *Séptima*, que fue un éxito mundial desde Estados Unidos y selló la (provisional) alianza espiritual de ambas potencias. A Stalin no le gustaban los éxitos de su gente en el extranjero, tampoco en su territorio, pero este venía muy bien en un momento en que la Wehrmacht, un ejército de asesinos disfrazados de caballeros caía en Stalingrado, e iba a ser derrotada en la batalla más importante de aquella guerra, la de los alrededores de Kursk, 1943, decisiva para la derrota de Hitler. Shostakóvich compone después la *Octava Sinfonía*, que es pavorosa, un retrato del horror, el terror y la muerte que ni siquiera el Durero de los cuatro jinetes hubiera igualado. Y al terminar la guerra, se espera que componga una sinfonía grandiosa, la *Novena*, una *Novena* que rivalice con

la novena por excelencia, la de Beethoven. Pero va y compone una sinfonía heterodoxa en cinco breves movimientos, nada grandioso, una sinfonía que es comparada con la *Sexta*, que parece coja (no hace falta insistir: no lo es), mientras que esta es un despropósito: ¿así se celebra la gran victoria en la gran guerra patria? Patria, ay: el internacionalismo proletario ha muerto, viva la nación, la potencia rusa, el imperio soviético. Shostakóvich nos ha defraudado (por cierto, ¿os dais cuenta de que no se ha dado de alta en el partido?, ¿por qué?), esperábamos algo mejor de él. De manera que al músico lo arrinconan (*cancelación*, dirían hoy), va a tener que dedicarse a hacer cositas para el cine, y permanece apartado mucho tiempo. La *Décima Sinfonía* no vendrá hasta después de la muerte de Stalin (que acaso celebra con esa danza diabólica que nos sorprende aún hoy). Hay que negarle el éxito a este hombre, aunque si fuera escritor ya estaría en Kolymá, o por allí. Como se le negó cuando compuso aquella ópera pornográfica, *Lady no sé qué*, qué asco, y ya no compuso ninguna ópera más, se tuvo que dedicar a los cuartetos y las sinfonías. Pero esta *Novena*... No hay por dónde cogerla.

¡Ah, incomprensión! Querían grandiosidad, pero lo que querían era un monumento de apoteosis, de *kitsch*, eso es lo que le gusta. Son capaces de convertir la *Novena* de Beethoven en una de esas estatuas que presiden los paseos para atormentar al paisano transeúnte. ¿Falta alegría? ¿Qué más alegría se puede mostrar por la victoria que las danzas / marchas del *Allegro* inicial, esa secuencia en semicorcheas, o valores aún menores, sobrevolada por el piccolo, todo a modo de fiesta popular, incluso con las salidas de tono de los metales? A continuación, el *Moderato* es la velada de la fiesta, qué más quieren los

camaradas (él no es camarada aún, pero todo el mundo era camarada); ahí sigue el piccolo, acompañando la melancolía de la estepa infinita (no se rían, por favor). Es como un episodio de la *Suite del Gran Cañón*, pero en bueno. Música no descriptiva, pero sí evocadora; y muy sencilla, nada que pueda ofender a la clique de Zhdánov (que se vengará de él y de todos los demás músicos dos años y pico después; no importa, Zhdánov muere ese mismo año, 1948). En el *Moderato*, ralentizar es poesía, ¿no es cierto? Se diluye, se resuelve el sonido, como si le alejase. Y, de repente, en el corazón de la sinfonía, un desbordarse propio de un ballet para Petipa. Muy breve, pero intensa, esta danza incluye un aviso del metal en el centro, es el lado siniestro que recuerda la ominosa trompeta de la *Octava Sinfonía*. Pero siguen, siguen bailando; es un fragmento para el cuerpo de baile del Teatro Bolshoi de Moscú. El *Largo* no es uno de esos movimientos dolientes de Shostakóvich, que retrató como nadie, sin palabras, la desolación. Hay un aviso ominoso, una fanfarria, antes y después de la queja (queja sí la hay, no hay que negarlo). Sin solución de continuidad, llega el *Finale*, un *Allegretto* emparentado con el *Allegro* inicial. Es una alegría final, con danzas como marchas (otra vez). Lo dicho: el gran compositor de la Unión nos ha defraudado; queríamos vtores y gloria, y mira lo que nos da, cinco breves movimientos que, juntos, no duran ni siquiera el primero de la *Sinfonía Leningrado*. Pues se va a enterar...

Nota final: esta es una de las sinfonías (junto con las dos anteriores) que sirven para la leyenda indemostrable de que Shostakóvich se enfrentaba, o se burlaba, o disentía. Ya saben que una misma música sirve a menudo para expresar una cosa y la contraria.

**Santiago Martín Bermúdez**

## ADOLFO GUTIÉRREZ

Nacido en Múnich, de padres españoles, es sin duda el violoncellista español de mayor proyección internacional en estos momentos. En 2010 debutó junto a la London Symphony Orchestra en la serie de Ibermúsica interpretando el Concierto de Elgar, siendo de nuevo invitado al ciclo en 2012 donde ofreció un recital con gran éxito de público y crítica.

Recientemente ha actuado con la Royal Philharmonic de Londres bajo la dirección de Charles Dutoit, formación junto a la que inauguró la edición 2013 del Festival de Santander dirigida por Edward Gardner. Entre sus últimos compromisos se incluyen su debut con la Gewandhaus Orchester y Riccardo Chailly, recital en el Festival Mendelssohn de la Gewandhaus de Leipzig, Orquesta Nacional de España y Ton Koopman, Fort Worth Symphony en USA con Miguel Harth-Bedoya, así como invitaciones por parte de Kent Nagano y la Montreal Symphony, y con Vladimir Jurowski y la London Philharmonic Orchestra.

En España ha actuado en los últimos años con las principales orquestas, destacando sus conciertos dentro de las temporadas de la Orquesta Sinfónica de Bilbao, Orquesta del Principado de Asturias, Orquesta Nacional de España y la Orquesta Sinfónica de Castilla y León, entre otras.

Adolfo Gutiérrez Arenas ha colaborado con Riccardo Chailly, Vladimir Jurowski, Kent Nagano, Edward Gardner, Krzysztof Penderecki (bajo cuya dirección interpretó su Concierto para tres cellos, junto a Gautier Capuçon y Müller Schott), Charles Dutoit, Eduard Schmieder, José Ramón Encinar, Friedrich Haider, Enrique Batiz, Anu Tali, Pablo González, Michael Thomas, Roberto Minczuk y otros. Sus giras de recitales en USA le han llevado a tocar en New York, Boston, Dallas, San Diego y Los Angeles.

Entre sus grabaciones cabe destacar un programa de recital con obras de Barber, Rajmáninov y Piazzolla, la integral de las suites para violoncello solo de J. S. Bach y la integral de las Sonatas de Beethoven, así como su último disco *Loss & Love* (Schubert • Shumann) junto al pianista Josu de Solaun.

Comenzó sus estudios de piano en Múnich y en España los de violoncello a los catorce años. Entre sus maestros destacan Elías Arizcuren, Lluís Claret, Gary Hoffman y Bernard Greenhouse.

Adolfo toca un instrumento hecho en Cremona en 1673 por Francesco Ruggeri, generosamente prestado por mecenas anónimos con la inestimable colaboración de Thomas Wei en Florian Leonhard Ltd. London.

# PABLO GONZÁLEZ

Reconocido como uno de los directores más versátiles y apasionados de su generación, Pablo González nació en Oviedo y estudió en la Guildhall School of Music & Drama de Londres. Obtuvo el Primer Premio en el Concurso Internacional de Dirección de Cadaqués y en el "Donatella Flick". Ha sido director titular de la Orquesta Simfónica de Barcelona i Nacional de Catalunya (OBC) y, anteriormente, principal director invitado de la Orquesta Ciudad de Granada. En la actualidad es el director titular de la Orquesta Sinfónica RTVE y asesor artístico de la Orquesta Sinfónica y Coro RTVE desde noviembre de 2018.

Pablo González ha dirigido importantes formaciones como la Deutsche Kammerphilharmonie Bremen, Netherlands Philharmonic Orchestra, London Symphony Orchestra, Scottish Chamber Orchestra, BBC National Orchestra of Wales, Royal Philharmonic Orchestra, Warsaw Philharmonic, Orchestre Philharmonique de Liège, NHK Orchestra (Japón), Orquesta Sinfónica Nacional de México, Kyoto Symphony Orchestra, así como las principales orquestas españolas.

Como director de ópera, destaca la dirección de *Don Giovanni* y *L'elisir d'amore* en dos exitosos Glyndebourne Tours, *Carmen* (Quincena Musical de San Sebastián), *Una voce in off*, *La voix humaine*, *Die Zauberflöte*, *Daphne* y *Rienzi* en el Gran Teatre del Liceu (Barcelona) y *Madama Butterfly* (Ópera de Oviedo).

Entre sus recientes y próximos compromisos destacan sus apariciones con The Hallé (Manchester), City of Birmingham Symphony Orchestra, Konzerthausorchester Berlin, Frankfurt Radio Symphony, Royal Philharmonic Orchestra, Gürzenich-Orchester Köln, Dresdner Philharmonie, Deutsche Radio Philharmonie, Saarbrücken Kaiserslautern, Helsinki Philharmonic, Lahti Symphony Orchestra (Finlandia), Residentie Orkest, Orchestra della Svizzera Italiana, regresando a la Orquesta Nacional de España, OBC, sinfónicas de Galicia, Bilbao y Asturias, entre otras.

Ha colaborado con solistas como Maxim Vengerov, Nikolai Lugansky, Javier Perianes, Khatia Buniatishvili, Beatrice Rana, Renaud Capuçon, Gautier Capuçon, Sol Gabetta, Anne-Sophie Mutter, Isabelle Faust, Frank Peter Zimmermann, Arcadi Volodos, Viktoria Mullova, Johannes Moser, Truls Mork y Viviane Hagner.

## OCG 22 23

**ORQUESTA CIUDAD DE GRANADA**  
Lucas Macías  
director artístico

**Josep Pons**  
director honorífico

**Joseph Swensen y Christian Zacharias**  
principales directores invitados

**Concertino**  
Marian Svetlik \*

**Violines primeros**  
Peter Biely (ayuda de concertino)  
Atsuko Neriishi  
Annika Berscheid  
Julijana Pejčić  
Óscar Sánchez  
Andreas Theinert  
Piotr Wegner  
Adriana Zarzuela  
Natia Bonewald \*

**Violines segundos**  
Sei Morishima (solista)  
Joachim Kopyto (ayuda de solista)  
Israel de França  
Marina García  
Edmon Levon  
Clara Pedregosa  
Milos Radojčić  
Wendy Waggoner

**Violas**  
Hanna Nisonen (solista)  
Krasimir Dechev (ayuda de solista)  
Luis Barbero  
Josias Caetano  
Donald Lyons  
Markus Czwiertnia \*  
Pablo González \*

**Violoncellos**  
Raúl Miras (solista) \*  
J. Ignacio Perbech (ayuda de solista)  
Ruth Engelbrecht  
Philip Melcher  
Matthias Stern  
Israel Sobrino \*

**Contrabajos**  
Frano Kakarigi (solista)  
Günter Vogl (ayuda de solista)  
Xavier Astor  
Stephan Buck

**Flautas**  
Juan C. Chornet (solista)  
Bérengère Michot (ayuda de solista)  
Eva Martínez \*

**Oboes**  
Eduardo Martínez (solista)  
José A. Masmano (ayuda de solista)

**Clarinetes**  
Carlos Gil (solista)  
Israel Matesanz (ayuda de solista)

**Fagotes**  
Santiago Ríos (solista)  
Joaquín Osca (ayuda de solista)

**Trompas**  
Óscar Sala (solista)  
Carlos Casero (ayuda de solista)  
Alexander Bosch \*  
Irene Sala \*

**Trompetas**  
David Pérez (solista) \*  
Manuel Moreno (ayuda de solista)

**Trombones**  
Celestino Luna (solista) \*  
Adrián R. de la Fuente  
(ayuda de solista) \*  
Ángel Moreno (tbn. bajo) \*

**Tuba**  
Alejandro Marco (solista) \*

**Timbal / Percusión**  
Jaume Esteve (solista)  
Noelia Arco (ayuda de solista)  
Pedro Berbel \*

\* invitados

**Gerencia**  
Roberto Ugarte  
M<sup>a</sup> Ángeles Casasbuenas  
(secretaría de dirección)

**Administración**  
Maite Carrasco  
Jorge Chinchilla

**Programación y coordinación artística**  
Pilar García

**Comunicación**  
Pedro Consuegra  
Rafa Simón

**Programa educativo**  
Arantxa Moles

**Producción**  
Juan C. Cantudo  
Jesús Hernández  
Juande Marfil  
Antonio Mateos



**ORQUESTA CIUDAD DE GRANADA**



Auditorio Manuel de Falla  
Paseo de los Mártires s/n  
18009 - Granada  
958 22 00 22  
ocg@orquestaciudadgranada.es  
orquestaciudadgranada.es



# CONSORCIO GRANADA PARA LA MÚSICA



Ayuntamiento  
de Granada



Diputación  
de Granada

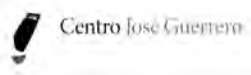
Avanzamos junt@s



**COVIRAN**



Colaboración especial



Edición de la Orquesta Ciudad de Granada (Consortio Granada para la Música) con la colaboración del Centro José Guerrero (Diputación de Granada), que ha cedido las imágenes de las obras de su colección.

Auditorio Manuel de Falla  
Asociación Amigos de la OCG  
Mecenas OCG 2022/23  
Asociación Musical Acorde de la Costa de Granada  
Universidad de Granada  
Departamento de Historia y Ciencias de la Música UGR  
AEOS – Asociación Española de Orquestas Sinfónicas  
RNE – Radio Clásica  
Azafatas Alhambra  
Mudanzas Cañadas

