

Duración total aproximada

75´

LA OSCyL Y LOS INTÉRPRETES

Mihhail Gerts colabora por primera vez con la OSCyL.

LA OSCyL Y LAS OBRAS

G. MAHLER: *Sinfonía n.º 5*

TEMPORADA 1995-96 / MAX BRAGADO, director

TEMPORADA 2002-03 / ALEJANDRO POSADA, director

TEMPORADA 2007-08 / VASILY PETRENKO, director

TEMPORADA 2012-13 / EIJI OUE, director

TEMPORADA 2016-17 / GIANANDREA NOSEDA, director

TAAAAAORQUESTA0000ORRRRRQO
OONNIIICCCAAA SINFÓNICA SSSIIM
NNIIICCCAAA CASTILLA Y LEÓN SS

Orquesta Sinfónica de Castilla y León

Mihhail Gerts
director

Presentación a cargo de
Héctor Matesanz

El concierto tendrá lugar sin público y será retransmitido por *streaming* a través del canal de YouTube de la OSCyL.

CENTRO CULTURAL MIGUEL DELIBES / ORQUESTA SINFÓNICA DE CASTILLA Y LEÓN

Av. del Real Valladolid, 2 | 47015 Valladolid | T 983 385 604

EDITA

© Junta de Castilla y León. Consejería de Cultura y Turismo
Fundación Siglo para el Turismo y las Artes de Castilla y León

© De los textos: sus autores

© Fotografía de la OSCyL por Photogenic

© Fotografías de Mihhail Gerts de sus autores

La Orquesta Sinfónica de Castilla y León es miembro de la Asociación Española de Orquestas Sinfónicas (AEOS)

La Orquesta Sinfónica de Castilla y León y el Centro Cultural Miguel Delibes son miembros de la Red de Organizadores de Conciertos Educativos (ROCE)

Todos los datos de salas, programas, fechas e intérpretes que aparecen son susceptibles de modificaciones.

Impreme: Editorial MIC / DL VA 899-2018

Valladolid, España, 2020



VALLADOLID

ABONO OSCYL 10 INVIERNO 2021 T. 2020-21

VIERNES 26 DE FEBRERO DE 2021 | *STREAMING*

19:30 H · SALA SINFÓNICA JESÚS LÓPEZ COBOS

CENTRO CULTURAL MIGUEL DELIBES

PROGRAMA

GUSTAV MAHLER
(1860 – 1911)

Sinfonía n.º 5

- I. *Trauermarsch (In gemessenem Schritt. Streng. Wie ein Kondukt–Plötzlich schneller. Leidenschaftlich. Wild–Tempo I)*
- II. *Stürmisch bewegt. Mit grösster Vehemenz–Bedeutend langsamer–Tempo I subito*
- III. *Scherzo (Kräftig, nicht zu schnell)*
- IV. *Adagietto (Sehr langsam), attacca*
- V. *Rondo–Finale (Allegro–Allegro giocoso. Frisch–Pesante–Allegro molto und bis zum Schluß beschleunigend–Presto)*



Sinfonía n.º 5

Gustav Mahler (Kaliště, 7 de julio de 1860-Viena, 18 de mayo de 1911)

Composición: 1901-1902

Estreno: 18 de octubre de 1904, Sala Gürzenich, Colonia.

Orquesta Gürzenich de Colonia, Gustav Mahler (dir.)

Los contemporáneos de Mahler lo retrataron invariablemente como un intelectual, un lector voraz y un conversador incansable. Era efusivo, agudo e incisivo; sabía cómo hacer buenas preguntas y le interesaba y le preocupaba casi cualquier ámbito del conocimiento humano. Ya fuera discutiendo sobre literatura y filosofía o física, ya fuera sondeando las grandes cuestiones teológicas y trascendentales que siempre lo acompañaron —casi siempre con desasosiego—, Mahler exprimía a sus interlocutores y mostraba un afán insaciable de respuestas sobre el mundo que lo rodeaba y, también, sobre el que no podía ver.

De joven estudió en el Conservatorio de la Gesellschaft der Musikfreunde (“Sociedad de Amigos de la Música”) piano, armonía y composición, y más adelante se especializó en la faceta por la que sería reconocido en todo el mundo: la dirección de orquesta.



Pero también pasó unos años por la Universidad de Viena y acudió a clases de literatura alemana, historia del arte e historia de la filosofía. Allí se unió a distintos círculos de intelectuales jóvenes preocupados por el papel de las artes como medio para la transformación social. Entendían el arte de manera intuitiva y poética, y aun un tanto mística; su idealismo artístico y social aspiraba a un arte trascendente, diametralmente opuesto a las vanguardias literarias, realistas y naturalistas dominantes hacia 1880 que, como nos recuerda Morten Solvik:

Tendieron a centrarse en temas que distaban mucho de las preocupaciones de Mahler como compositor y pensador. La crítica social, la sexualidad, la percepción sensual y otros temas terrenales que a menudo sirvieron como pilares de la producción artística caían por debajo de los estándares de lo que Mahler consideraba digno de tal tratamiento. Para él, tales actividades equivalían a una absorción en las pequeñas preocupaciones de la existencia diaria que carecían de seriedad y contenido adecuado.

Algo había de reaccionario en esa estética y filosofía apasionada y beligerante, heredera de Schopenhauer y la concepción idealista y profética del artista como un “visionario privilegiado” y la música como la más elevada de las artes: en la era moderna de la industrialización, el pragmatismo y la ciencia, Mahler no renunciaba al trascendentalismo, la búsqueda de propósito y de significado en su vida personal e intelectual, sus inclinaciones estéticas y su música. Solvik lo resume así:

En el fondo, Mahler buscó consuelo en la idea de una existencia con sentido, en que la vida tenía un propósito nítido y elevado (...) Fue un consuelo que no alcanzó con facilidad. A pesar de todo el fervor en estas búsquedas literarias y filosóficas, continuó siendo profundamente escéptico acerca de poder encontrar una respuesta a su búsqueda. Mahler se encontró con desafíos sumamente perturbadores al enfrentarse al ansia trascendental que radicaba en su visión del mundo.

¿Cómo encontrar significado en la música? O más bien: ¿cómo concebirlo, generarlo? En el ámbito cultural germánico de finales del siglo XIX dominaba una disputa entre compositores, críticos y público polarizada en dos extremos irreconciliables. Ya conocen bien los bandos: por un lado, la facción “conservadora”, abanderada por el crítico Eduard Hanslick y personificada en Brahms, contraria al idealismo romántico “sentimentalista” y valedora de la “música absoluta”, la que se sirve solo de su forma y contenidos sin requerir textos, alusiones extramusicales o programas para hacerse entender; para ellos la música ni debía imitar las emociones humanas ni necesitaba del lenguaje, al ser capaz de abrir por sí sola las puertas del “mundo de lo infinito”, un espacio ilimitado de significados. Por otro lado, Liszt y la Nueva Escuela Germánica, autoproclamados “progresistas” para quienes la música absoluta había perdido la capacidad de comunicar con precisión ideas y requería nuevas formas y géneros que, como la sinfonía programática —Beethoven había marcado el camino—, el poema sinfónico o el drama wagneriano, recuperasen su dimensión poética y permitiesen comunicar a través de la música con el apoyo de programas o textos.

Cuando Mahler comenzó a componer, estas dos posturas estaban tan enconadas que era imposible no ser leído y clasificado en una u otra categoría, pero la cuestión del significado en Mahler es tremendamente compleja y no admite reduccionismos: para comprender cualquiera de sus obras contamos con cartas, críticas, escritos de sus allegados, los diarios de Alma, las notas al programa que él mismo escribió para sus obras, las que cambió por otras o nunca llegó a publicar, las profusas anotaciones en sus partituras, las indicaciones que dio a los directores de sus obras, lo que conocemos de sus propias interpretaciones... La abundancia de documentos y testimonios es tan paradójica y aparentemente contradictoria que las posibles interpretaciones siguen sucediéndose hasta la actualidad; como reconoce Vera Micznik, críticos y académicos se han encontrado con que:



El “caso Mahler” nos presenta una de las más complejas redes de evidencia musical, estética y documental que corrobora tanto como contradice (...) y que —dependiendo de cuándo y por quién se interpreta— ha conducido a una amplia variedad de conclusiones.

Wagner fue el héroe del joven Mahler. Les unía la visión trascendente del arte, el idealismo y la nostalgia (para Richard Taruskin, la más modernista de todas las emociones). El retorno de Wagner a la mitología germánica, su búsqueda profética de la verdad en el arte a través de las leyendas y los dramas atemporales y su colosal estatura y legitimidad tuvieron una influencia decisiva y duradera en Mahler, que durante sus primeros años como compositor también encontró en la tradición literaria germánica una fuente de energía creadora.

En los primeros años del siglo XIX dos poetas románticos habían publicado una recopilación de *lieder* populares germánicos con el nombre *Des Knaben Wunderhorn* (*El cuerno mágico de la juventud*). Muchos compositores (Mendelssohn, Schumann y Brahms entre ellos) pusieron en música algunos de estos poemas, pero la importancia que tuvo para Mahler fue enorme y dominó su primera época como compositor: durante catorce años escribió, entre otros ciclos y colecciones de canciones, decenas de obras sobre estos *lieder*, muchas de ellas orquestadas. Se suele hablar de esta etapa compositiva como el “periodo *Wunderhorn*” porque los poemas *contaminan* toda su obra: los encontramos en su *Segunda*, *Tercera* y *Cuarta sinfonías* —todas ellas incluyen cantantes solistas, coros o ambos—, algunas veces poniendo música a poemas nuevos y otras en forma de cita de canciones ya compuestas. *La Sinfonía n.º 1*, “*Titán*” es instrumental, pero fue inicialmente planteada —y es generalmente entendida— como un poema sinfónico. Mahler escribió sobre todas ellas programas narrativos o descriptivos.

En retrospectiva y con el paso de los años, sin embargo, fue mudando de parecer. Los programas originales de sus sinfonías, bien definidos, le parecieron cada vez menos adecuados: frecuentemente optó por sustituirlos por descripciones más indeterminadas, trazando de manera metafórica o abstracta el carácter general de las obras, o planteando en su lugar preguntas filosóficas o espirituales; otras veces, simplemente, los suprimió. Y es que, conforme nos acercamos al siglo XX, tanto los fines estéticos de la música romántica como sus herramientas compositivas se intensifican hasta el límite: lo que tradicionalmente se ha conocido como “postromanticismo” o “modernismo” es, para Taruskin, “maximalismo”:

En su apogeo, la tendencia maximalista en la música modernista temprana o de *fin-de-siècle* dio lugar a un cuerpo de obras a las que el historiador de la música Rudolf Stephan dio el nombre *Weltanschauungsmusik* —algo así como “música que expresa una visión del mundo”, o incluso “filosofía en música”—. Tales trabajos, siempre de dimensiones enormemente ambiciosas, intentaron (...) tratar y resolver las cuestiones metafísicas —cuestiones que no se pueden responder sobre la sola base de la experiencia sensorial o el pensamiento racional— que habían preocupado a los filósofos (especialmente a los filósofos alemanes) a lo largo del siglo XIX. La creencia de que la música, en su expresividad capaz de trascender el mundo, era el único medio a través del cual se podían contemplar adecuadamente los asuntos escatológicos —asuntos de la “realidad final”— impulsó a los modernistas tempranos en su búsqueda de nuevos horizontes.

Se entiende así que Mahler, el último gran sinfonista alemán, cada vez se inclinase más hacia ese “espacio interpretativo ilimitado” que proporcionaba la música absoluta. *La Sinfonía n.º 5*, compuesta entre 1901 y 1902, es la obra que señala con nitidez este punto de inflexión, y su primera sinfonía puramente instrumental o desligada de un programa concreto. Esto no quiere decir que Mahler renunciase a los textos o a la voz cantada; de hecho, durante estos mismos años compuso *Kindertotenlieder* (*Canciones a los niños muertos*);



más adelante, entre 1906 en 1909, escribió su *Sinfonía n.º 8*, una gran sinfonía-oratorio con ocho cantantes solistas, un coro infantil y dos coros mixtos, y *Das Lied von der Erde (La canción de la Tierra)*, un ciclo de canciones para dos cantantes solistas y orquesta. Lo que se transformó fue más bien el alcance y la conceptualización de la idea de programa. Como señaló en una carta fechada en torno a 1902, “desde Beethoven hacia adelante, no hay música moderna que no posea un programa interior”, pero las composiciones de Mahler abandonaron lo que él describió como “esa insípida, incorrecta manera de componer, que consiste en elegir para sí un acontecimiento estrecho y limitadamente circunscrito y seguirlo programáticamente paso a paso”.

Si la *Sinfonía n.º 5* es un drama, entonces es un “drama interior”, como lo denomina Donald Mitchell, una exploración profundamente humanista de lo trascendente, los grandes temas, las grandes preguntas. Mahler dijo a Sibelius, en una famosa cita, que la sinfonía “debe ser como el mundo. Lo debe acoger todo”. La *Sinfonía n.º 5* es una obra vasta, un amplísimo, intenso y ambicioso lienzo que ilustra de manera fascinante esta nueva manera de pensar en la música y su significado.

PARTE I

Trauermarsch (Marcha funeral).

In gemessenem Schritt. Streng. Wie ein Kondukt
 (“Con paso medido. Estricto. Como una procesión”)

Para muchos compositores es común la práctica de citar o aludir a grandes obras del pasado. A veces la cita puede ser un homenaje o una muestra de humildad; otras, la reivindicación de una herencia y una autoafirmación del músico como digno continuador de un linaje. Como veremos, Mahler cita (y se autocita) mucho, quizá por todos estos motivos. Pero (de nuevo Taruskin) en Mahler encontramos otro más:

Al hacer referencias deliberadas a los trabajos de sus grandes predecesores (...) fue capaz de comunicar sin palabras buena parte del contenido programático que rechazó parafrasear verbalmente por miedo de las limitaciones que esa paráfrasis pudiera imponer en la respuesta subjetiva de la audiencia.

En la *Sinfonía n.º 5* hay citas a otros compositores y a obras de *Das Knaben Wunderhorn*, pero quizá la más evidente de todas las referencias se encuentre al inicio de la obra: una sola trompeta con un motivo rítmico (tres notas cortas y una larga) que invoca a la *Sinfonía n.º 5* de Beethoven y, con ella, la historia de significados que el público trae consigo a la sala de conciertos. Es un exordio conciso, austero, despojado (también inusual, y sin duda icónico en el repertorio), que pronto reclama las fuerzas de la orquesta al completo. Prosigue, sobrio y solemne, el tema de la marcha. Pero cuando la trompeta expone de nuevo su tema un estallido masivo, violento y cortante se impone. La fuerza de este trío contrastante cede finalmente en su vigor y la marcha continúa, alternando con un segundo trío lírico. El movimiento concluye con el mismo tema de la trompeta, alejándose y dejando tras de sí desolación y duda.

Stürmisch bewegt. Mit grösster Vehemenz **(“Moviéndose tempestuosamente, con la mayor vehemencia”)**

Todo el primer movimiento funciona como una introducción al segundo, prestándole tanto carácter e intención como material temático. Domina el conflicto, la agitación y la inestabilidad, pero de forma fragmentaria: las secciones más intensas crecen en furor para desmoronarse después, y se suceden episodios de texturas y caracteres dispares. El canto solitario del violonchelo, primero, o la ironía de los vientos, después, se interrumpen con protestas frenéticas de la masa orquestal, impidiéndonos acomodarnos en la comprensión del discurso o adivinar el lugar al que se dirige. Solo cuando llevamos diez minutos de este constante enfrentamiento aparece, como salido de la nada, un destello de esplendor —que aún habrá de esperar



al movimiento final para ser completo—: el memorable coral de los metales nos eleva por encima del frenesí con una fanfarria noble, afirmativa, casi profética. Pero finalmente también cede y mengua, disolviéndose en la nada.

PARTE II

Scherzo. Kräftig, nicht zu schnell **(“Vigorosamente, no muy rápido”)**

El *scherzo* es tan amplio que constituye, por sí solo, la segunda parte de la sinfonía. Aquí ya no queda nada de la desesperanza, la confusión y el trauma de la primera parte. Bernstein —que fue enterrado con una copia de la *Sinfonía n.º 5* de Mahler sobre el corazón— escribió en su propia partitura de la obra: “*al cuerno con todo // vamos a emborracharnos // un baile*”, y desde luego este tercer movimiento nos abre un universo nuevo de significantes. Es música llena de vida que anuda en un mismo espacio sonoro el *ländler* de Austria (un baile popular sencillo en 3/4) con el vals, signo de la distinción vienesa. La música, seccional en forma, nos lleva de una idea a otra, explorando sin prisa todas las caras del gozo, la nostalgia, la simpleza, la inocencia o el humor. Casi todas las secciones de la orquesta brillan y destacan en algún momento, y especialmente la trompa solista del evocador trío central.

La textura contrapuntística —Mahler dedicó años a estudiar las partituras de Bach, cuyas obras completas estaban siendo publicadas justamente a finales de siglo— es compleja y le costó un considerable esfuerzo, pero el resultado es admirable: es un contrapunto claro, cuyas líneas se comprenden sin dificultad. Del *scherzo* Mahler dijo a su amiga Natalie Bauer-Lechner:

Está amasado y amasado hasta que no queda ni un pequeño grano de maíz sin mezclar y sin alterar. Cada nota es de la máxima vivacidad, y todo gira en un baile que da vueltas (...) No hay nada místico o romántico en ello; se trata solo de la expresión de

un poder inaudito: es el hombre a la luz plena del día, en el cénit de la vida.

PARTE III

Adagietto. Sehr langsam (“Muy lento”)

El *Adagietto* ha tenido una vida propia, escindido del resto de movimientos de la sinfonía. Se interpretó muy frecuentemente como pieza separada, con enorme éxito, y ha servido como música para decenas de ballets. A oídos del público contemporáneo llega frecuentemente mediado por ser la pieza principal de la banda sonora de la película *Muerte en Venecia*, de Visconti, que ha unido la música a la imagen de una ciudad que se sume, sin saberlo, en una epidemia de cólera. Las interpretaciones excesivamente dilatadas, que llegan a doblar la duración propia de este pequeño movimiento, han colaborado también a asociar un carácter elegíaco al *Adagietto*. Gracias a los allegados de Mahler sabemos dos cosas: una es que él dirigía el *Adagietto* ágilmente, a pesar del “muy lento” que consta en la partitura: en torno a 9 minutos, según cronometró y anotó cuidadosamente durante un ensayo Hermann Behn, viejo amigo de Mahler; otra, que conocemos a través del director Willem Mengelberg, es que Mahler envió la partitura del *Adagietto* a Alma como una suerte de carta de amor sin palabras —que ella, intérprete y compositora, entendió perfectamente— durante el brevísimo lapso de tiempo que media entre que se conocieron en 1901 y se casaron en 1902. En la obra aparece citado varias veces el *leitmotiv* de Wagner de la mirada entre Tristán e Isolda, que condensa el instante en que surge su amor. Y hacia el final del movimiento, para abundar en los significantes, Mahler cita un fragmento de una de sus canciones de los *Rückert-Lieder*, *Ich bin der Welt abhanden gekommen* (*Estoy perdido para el mundo*). En la canción original, el poema concluye: “*Vivo solo en mi paraíso, en mi amor, en mi canción*”; es justamente la melodía de los versos “*en mi amor, en mi canción*” la que aquí retorna.



En contraste con las fuerzas masivas propias de las sinfonías de Mahler, el *Adagietto* está escrito solamente para arpa y sección de cuerda, pero la orquestación está llena de cuidado por el detalle: aun con esta instrumentación tan aparentemente simple, Mahler logra profundidad en la textura y el color sirviéndose de cierta ambigüedad tonal, sutiles indicaciones dinámicas y agógicas, muy numerosas y exigentes, y cruces de registros en la cuerda, especialmente en violines segundos y violas, que permiten la elaboración del material melódico con sonoridades siempre ligeramente cambiantes. El arpa se contiene en su registro grave, discreto pero lleno de color, con calculados silencios que contribuyen a dar a la pieza su carácter espacioso y delicado.

Rondo-Finale. Allegro

La orquestación de la *Sinfonía n.º 5* fue muy problemática. Alma, que además de copiar las partituras de Mahler frecuentemente aportaba sus propios juicios y sugerencias, criticó especialmente el último movimiento por su uso excesivo de la percusión y la manera en que dificultaba la comprensión de la música, mientras que Bruno Walter (asistente y protegido de Mahler, y uno de los directores que más hizo por difundir su obra en vida) escribió en referencia al estreno:

Fue la primera vez, y la única, creo, que una interpretación de una obra de Mahler bajo su propia batuta me dejó insatisfecho. La instrumentación no logró sacar a relucir con claridad el complicado tejido contrapuntístico de las partes.

Mahler, que casi siempre revisaba sus obras durante años después de estrenarlas, hizo modificaciones de gran calado incluso después de la publicación de la partitura, hasta al menos 1910, contrariado por haber escrito música, en sus propias palabras, “*como un novato*”.

El resultado es un movimiento exuberante, a la vez poderoso y ágil. Comienza con una cita en el fagot de una de sus canciones *Wun-*

derhorn, Lob des hohen Verstandes (En alabanza a la comprensión elevada), y construye su discurso con materiales ya conocidos y otros nuevos. El *rondo-finale* marcha irresistiblemente —solo toma un respiro, con el interludio de los vientos madera, para tomar impulso— hacia una apoteosis tan radiante y afirmativa que Alma la consideró impropia, forzada tras todo lo que hemos escuchado antes. Mahler recupera contenidos del resto de movimientos: el tema del *Adagietto* vuelve aquí con un tempo rápido, y el brillante coral de los metales del segundo movimiento acaba finalmente por dominar, ahora ya inquebrantable —no sin un último sarcasmo, justo al final—. Independientemente del regusto que les deje la sinfonía, conviene mirar hacia atrás para apreciar el inmenso camino recorrido. Como dijo una vez Karajan:

Cuando escucha la *Quinta* de Mahler uno olvida que el tiempo ha pasado. Una gran interpretación de la *Quinta* es una experiencia transformadora.

© Juan Guijarro Ferreiro





Mihhail Gerts
director

Aclamado por la crítica por su “*asombrosa precisión, gestos altamente expresivos y calidez*” y como “*un nombre para recordar*”, el director estonio Mihhail Gerts ha destacado tras sus recientes y exitosos debuts con la Orquesta Sinfónica de la Academia Nacional de Santa Cecilia, Real Filarmónica de Liverpool, Orquesta Sinfónica de la BBC, Sinfónica de Amberes y Orquesta Filarmónica de la Radio de Francia con el aclamado barítono Matthias Goerne como solista. Otros hitos recientes incluyen debuts con la Orquesta Filarmónica de Luxemburgo, Orquesta Filarmónica de Marsella, Filarmónica de Helsinki, Sinfónica de Stavanger, Orquesta Nacional de los Países del Loira, Filarmónica de Bremen y Orquesta Beethoven de Bonn.

Gerts ha establecido una colaboración regular con orquestas como la Orquesta Sinfónica Nacional RTÉ, Sinfonía de Varsovia, Filarmónica Nacional de Rusia y Orquesta Sinfónica Nacional de Estonia, con las que recientemente realizó una gira por Alemania con el violinista Nicola Benedetti. Las próximas fechas incluyen actuaciones con las Orquestas Sinfónicas de Shanghái y Cantón.

Los aspectos más destacados de las últimas temporadas incluyen un exitoso debut con la Orquesta del Úlster, el regreso a la Sinfonía de Oulu, donde dirigió la *Primera sinfonía* de Hans Rott, rara vez interpretada, y el debut en la Ópera Saint-Etienne con *Dante*, de Benjamin Godard, así como el debut con Orquesta Sinfónica de la NHK, Orquesta Filarmónica de Osaka y Orquesta Nacional de Lille.

Además de su carrera en el repertorio sinfónico, Gerts también ha adquirido amplia experiencia operística como primer maestro de capilla y director general adjunto del Teatro Hagen (2015 a 2017), y director residente de la Ópera Nacional de Estonia (2007 a 2014). Durante estos años, dirigió más de cuarenta producciones diferentes de ópera y ballet, y más recientemente una nueva producción de *El holandés errante*. Como director invitado, ha actuado en el Teatro de la Fenice, el Teatro delle Muse, el Teatro Mijáilovski de San Petersburgo, la Ópera Nacional de Bielorrusia y muchos otros.

Gerts estudió dirección en la Academia de Música de Estonia y en la Hochschule für Musik Hanns Eisler de Berlín. En 2011 recibió su doctorado. De 2013 a 2017 fue patrocinado por el programa Dirigentenforum del German Music Council, y en 2014 fue finalista en el Concurso Donatella Flick de la Orquesta Sinfónica de Londres y el Concurso de Dirección Yevgueni Svetlánov.





Orquesta Sinfónica de Castilla y León

La Orquesta Sinfónica de Castilla y León (OSCyL) fue creada en 1991 por la Junta de Castilla y León, y tiene su sede estable desde 2007 en el Centro Cultural Miguel Delibes de Valladolid. Sus titulares han sido Max Bragado-Darman, Alejandro Posada, Lionel Bringuier y Andrew Gourlay. Desde 2016 la orquesta colabora con el maestro israelí Eliahu Inbal como principal director invitado. Además, en la Temporada 2018-2019 incluyó a Roberto González-Monjas como principal artista invitado.

A lo largo de más de dos décadas y media, la OSCyL ha ofrecido centenares de conciertos junto a una larga lista de artistas, entre los que han destacado los maestros Jesús López Cobos (director emérito), Semyon Bychkov, Gianandrea Noseda, Vladimir Fedoseyev, Yan Pascal Tortelier, Vasily Petrenko, Jukka-Pekka Saraste, David Afkham o Leopold Hager; los cantantes Ian Bostridge, Leo Nucci, Renée Fleming, Juan Diego Flórez y Angela Gheorghiu; e instrumentistas como Vilde Frang, Maria João Pires, Pablo Ferrández, Viktoria Mullova, Mischa Maisky, Ivo Pogorelich, Emmanuel Pahud, Fazil Say y Vadim Repin, entre otros.

Después de que la OSCyL haya llevado a cabo importantes estrenos y realizado diversas grabaciones para Deutsche Grammophon, BIS, Naxos, Tritó o Verso, en la Temporada 2018-2019 retomó su actividad discográfica desde un sello propio y un monográfico de Rajmáninov, junto a nuevos proyectos discográficos que se encuentran en marcha.

A lo largo de los últimos meses la orquesta ha demostrado una vez más su responsabilidad y compromiso con la sociedad de Castilla y León, desde el convencimiento de que en los momentos difíciles, como son los que estamos viviendo por los efectos de la crisis sanitaria ocasionada por la COVID-19, la música nos transmite un mensaje de ánimo y de conciencia social.

En esta situación, la orquesta ha sabido reinventarse con alternativas de contenido digital, poniendo al servicio de los ciudadanos una amplia oferta de actividades y propuestas para disfrutar de la música clásica que recibieron una extraordinaria acogida. Algunos caracteres habituales de los conciertos que ha ofrecido esta formación en los últimos meses dentro de la Temporada de Otoño fueron modificados para poder mantener la programación en vivo, y se optó por un repertorio adaptado a la nueva distribución espacial y de aforo, creando así un entorno de confianza y seguridad para todos sus abonados.

Ahora la OSCyL presenta la Temporada de Invierno, que incluye seis programas y una ampliación del escenario para poder interpretar un repertorio para gran orquesta y garantizar que los profesores puedan guardar la distancia de seguridad. En esta temporada la orquesta cuenta con los directores Michel Plasson, James Conlon, Roberto González-Monjas, Mihhail Gerts, Jaime Martín y François López-Ferrer; y, como solistas, con Jan Lisiecki, Clara-Jumi Kang, Ellinor D'Melon y Clara Andrada.



ORQUESTA SINFÓNICA DE CASTILLA Y LEÓN

VIOLINES PRIMEROS

Alexa Farré, *concertino*
Beatriz Jara, *ayda. concertino*
Elizabeth Moore, *ayda. solista*
Wioletta Zabek, *concertino honorífico*
Cristina Alecu
Malgorzata Baczewska
Irene Ferrer
Irina Filimon
Pawel Hutnik
Vladimir Ljubimov
Eduard Marashi
Renata Michalek
Daniela Moraru
Dorel Murgu
Monika Piszczelok
Piotr Witkowski

VIOLINES SEGUNDOS

Elena Rey, *solista*
Jordi Gimeno, *ayda. solista*
Benjamin Payen, *1.º tutti*
Csilla Biro
Anneleen van den Broeck
Iuliana Muresan
Blanca Sanchis
Gregory Steyer
Tania Armesto
Iván Artaraz
Óscar Rodríguez
Marc Charles

VIOLAS

Néstor Pou, *solista*
Marc Charpentier, *ayda. solista*
Michal Ferens, *1.º tutti*
Virginia Domínguez
Ciprian Filimon
Harold Hill
Doru Jijian
Paula Santos
Julien Samuel
Jokin Urtasun
Irene Núñez

VIOLONCHELOS

Héctor Ochoa, *solista*
Ricardo Prieto, *ayda. solista*
Montserrat Aldomà
Pilar Cerveró
Jordi Creus
Marie Delbousquet
Frederik Driessen
Diego Alonso

CONTRABAJOS

Tiago Rocha, *solista*
Juan Carlos Fernández, *ayda. solista*
Nigel Benson
Emad Khan
Nebojsa Slavic
Daniel Maestro

ARPA

Marianne ten Voorde, *solista*

FLAUTAS

Dianne Winsor, *solista*
Pablo Sagredo, *ayuda solista*
José Lanuza, *1.º tutti / solista piccolo*
Elisabeth Aragón

OBOES

Sebastián Gimeno, *solista*
Clara Pérez, *ayda. solista*
Juan M. Urbán, *1.º tutti / solista corno inglés*

CLARINETES

Carmelo Molina, *solista*
Justo Sanz Hermida, *ayuda solista*
Julio Perpiñá, *1.º tutti / solista clarinete bajo*

FAGOTES

Salvador Alberola, *solista*
Alejandro Climent, *ayda. solista*
Fernando Arminio, *1.º tutti / solista contrafagot*

TROMPAS

José M. Asensi, *solista*
Carlos Balaguer, *ayuda solista*
Emilio Climent, *1.º tutti*
José M. González, *1.º tutti*
Martín Naveira, *1.º tutti*
Diego Incertis
Manuel Faus

TROMPETAS

Roberto Bodí, *solista*
Emilio Ramada, *ayda. solista*
Adrián Martínez, *ayda. solista*
Miguel Oller, *1.º tutti*

TROMBONES

Philippe Stefani, *solista*
Robert Blossom, *ayda. solista*
Federico Ramos, *solista trombón bajo*

TUBA

José M. Redondo, *solista*

TIMBALES / PERCUSIÓN

Alfredo Anaya, *solista*
Pablo Reyes, *ayda. solista*
Cayetano Gómez, *1.º tutti solista*
Ricardo López, *1.º tutti*
José A. Santo

EQUIPO TÉCNICO Y ARTÍSTICO

Juan Aguirre Rincón
Silvia Carretero García
Ricardo Moreno Medina
Julio García Merino
Eduardo García Sevilla
Francisco López Marciel
M.ª Ángeles García Molpeceres



SSSTTTAAOOORQQQUEESSSTT
FOONNIIICCCAAASSSSIINNFFFO
FOONNIIICCCSSSIINNFFFOOO



CASTILLA Y LEÓN

WWW.OSCYL.COM

WWW.CENTROCULTURALMIGUELDELIBES.COM

WWW.FACEBOOK.COM/CENTROCULTURALMIGUELDELIBES

WWW.FACEBOOK.COM/ORQUESTASINFONICADECASTILLAYLEON

WWW.TWITTER.COM/CCMDCYL

WWW.TWITTER.COM/OSCYL_

.LLL**CENTRO CULTURAL**CCCC
ELLLLLL**MIGUEL**MMMMIIIIIGG
3BEEEESSSS**DELIBES**DDDDDEE



**Junta de
Castilla y León**