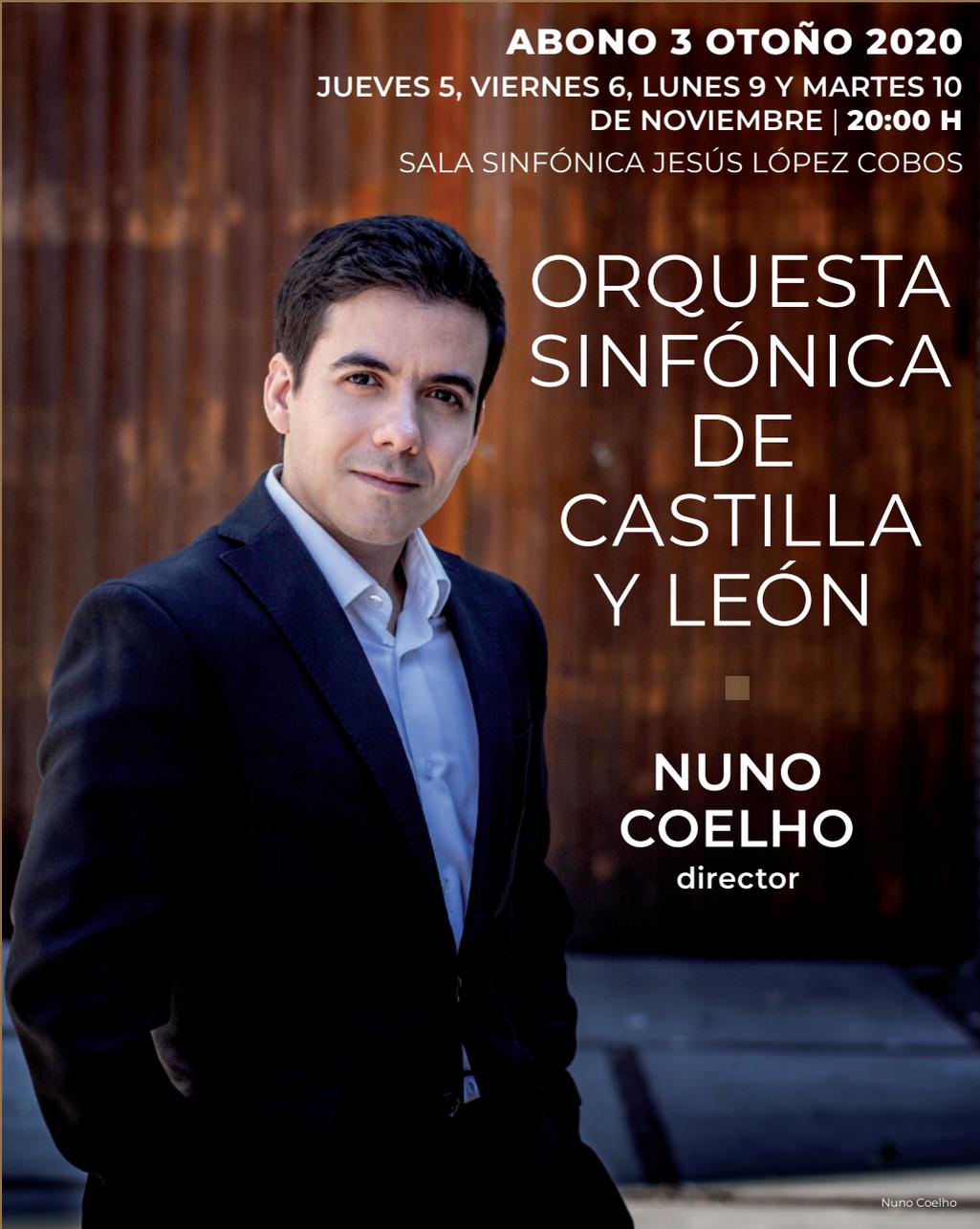


TAAAAA**ORQUESTA**OOOOORRRRRRQO
OONNII**CCCAA**A**SINFÓNICA**SSSIIM
NNII**CCCAA**A**CASTILLA Y LEÓN**SS

ABONO 3 OTOÑO 2020

**JUEVES 5, VIERNES 6, LUNES 9 Y MARTES 10
DE NOVIEMBRE | 20:00 H**

SALA SINFÓNICA JESÚS LÓPEZ COBOS

A portrait of Nuno Coelho, the conductor, wearing a dark suit and a light blue shirt. He is looking directly at the camera with a slight smile. The background is a blurred, warm-toned setting, possibly a stage or a concert hall.

**ORQUESTA
SINFÓNICA
DE
CASTILLA
Y LEÓN**

■
**NUNO
COELHO**
director

Duración total aproximada

A. SCHOENBERG: *Sinfonía de cámara n.º 1*

J. BRAHMS: *Serenata n.º 2*

60´

22´

35´

TAAAAAORQUESTA0000ORRRRRQO
OONNIIICCCAAA SINFÓNICA SSSIIM
NNIIICCCAAA CASTILLA Y LEÓN SS

LA OSCyL Y LOS INTÉRPRETES

Nuno Coelho ha dirigido a la OSCyL en la temporada 2018-19

LA OSCYL Y LAS OBRAS

J. BRAHMS: *Serenata n.º 2*

TEMPORADA 1997-98 / MAX BRAGADO, director

TEMPORADA 1998-99 / ALEXIS SORIANO, director

Conciertos dedicados a Stefan Zabek,
profesor de la OSCyL desde 1991 a 2002

Orquesta Sinfónica de Castilla y León

Nuno Coelho
director



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
- © Fotografía de Nuno Coelho por Elmer de Haas

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.

Imprime: Editorial MIC / DL VA 899-2018
Valladolid, España, 2020

VALLADOLID

ABONO OSCYL 3 OTOÑO 2020 T. 2020-21

JUEVES 5, VIERNES 6, LUNES 9 Y MARTES 10 DE NOVIEMBRE DE 2020
20:00 H · SALA SINFÓNICA JESÚS LÓPEZ COBOS
CENTRO CULTURAL MIGUEL DELIBES

PROGRAMA

ARNOLD SCHOENBERG (1874-1951)

*Sinfonía de cámara n.º 1, op. 9**

JOHANNES BRAHMS (1833-1897)

Serenata n.º 2 en la mayor, op. 16

I. Allegro moderato

II. Scherzo (Vivace) – Trio – Scherzo da Capo – Coda

III. Adagio non troppo

IV. Quasi Menuetto – Trio – Menuetto da Capo – Coda

V. Rondo (Allegro)

* Primera vez por la OSCyL

*“¿Le interesaría una charla sobre Brahms?
Sobre esto probablemente tengo algo que decir
que solo yo puedo decir”*

Arnold Schoenberg

Intenten encontrar un artículo, un libro o cualquier escrito sobre Brahms y Schoenberg en que no se haga referencia al ensayo “Brahms, el progresista” del segundo y verán que es imposible. Y no solo porque en su momento fuera un texto provocativo firmado por un compositor que había alcanzado respeto internacional y franca veneración por sus seguidores, sino porque ejerció además una influencia decisiva y duradera en la historiografía de la música de Brahms que llega hasta los estudios de la música del siglo XIX de nuestros días y ha ligado los nombres de ambos músicos desde entonces. El ensayo fue originalmente una conferencia que Schoenberg leyó en la Radio de Fráncfort en 1933 y se publicó en 1947 como una versión “notablemente revisada”. Poco después, en 1950, vería la luz en la colección de escritos “El estilo y la idea”.

El texto, subversivo desde el mismo título, disputaba el discurso dominante del progreso arrollador de la “Nueva escuela alemana” de Liszt y Wagner y la música programática, que relegaba la figura de Brahms a la de conservador, clasicista, academicista e incluso reaccionario, continuador de las formas obsoletas y la música absoluta. La disputa estética fue más compleja que todo esto, claro está, pero hay que entender la recepción del alegato de Schoenberg precisamente como un dardo sobre esa visión simplista y maniquea de la “guerra de los románticos”. Su influencia fue enorme desde el mismo momento de su publicación, y tanto es así que dio origen a toda una revisión de los estudios acerca de Brahms y una nueva relectura de sus obras desde el análisis conocida como la “tradición crítica de Schoenberg”.

Schoenberg recurre al análisis musical de un buen número de fragmentos de obras para reivindicar a Brahms como compositor innovador que había ampliado las fronteras de las técnicas com-



positivas. El procedimiento más importante de los que se discuten en “Brahms, el progresista” es el que Schoenberg acuña como “variación-desarrollo”. No debe confundirse con el método tradicional de la variación, que consiste en tomar un motivo o tema musical y repetirlo transformado (quizá cambiando el contorno melódico, su armonía o su ritmo) para dotar a una obra de variedad en la repetición y también de coherencia entre distintas secciones: la variación-desarrollo toma muchas de las técnicas de la variación, pero no para aportar mera variedad ornamental, sino para generar ideas nuevas a partir de una idea original a través de un proceso sofisticado que permea la obra en conjunto y somete a la forma a su servicio. Walter Fritz define la técnica como *“la construcción de un tema a través de la continua modificación de una o más características (intervalos, ritmos) de una idea básica, de acuerdo con ciertos procedimientos reconocidos como inversión, fragmentación, extensión y desplazamiento”*, pero hay un sentido más profundo en el que *“la variación-desarrollo es teleológica u orientada a un fin, con el material en constante transformación. El resultado es un organismo, opuesto a la unidad temática”*, en palabras de Nicole Grimes.

La metáfora del “organismo” que crece y evoluciona a partir de sí mismo puede ser trazada, siguiendo a Grimes, hasta Goethe, pasando por toda la teoría alemana del arte y la literatura a lo largo del siglo XIX, en una tradición que dejó huella tanto en compositores (Schoenberg y Webern) como en teóricos del análisis musical (Shenker y Reti) del siglo XX. En su ensayo, Schoenberg proporcionó un estudio convincente del empleo sutil y profundo de la variación-desarrollo por parte de Brahms, de quien también puso en valor innovaciones en los ámbitos armónico y formal. Y, junto a la variación-desarrollo, introdujo la idea de la “prosa musical”, es decir, la construcción de materiales melódicos de duraciones irregulares y asimétricas (sin los patrones predecibles y regulares que Schoenberg tanto despreciaba), que encuentra tanto en Mozart (“Wagner o Strauss no lo hubieran hecho mejor”, subraya al analizar un pasaje de *Las bodas de Fígaro*) como en Haydn, Beethoven o Schubert.

La preocupación por la unidad temática y por una expresión musical al mismo tiempo compleja y concisa, sin repeticiones insistentes, se proyectan hacia el pasado para mostrar los sucesivos desarrollos en las técnicas de expansión motivica hasta llegar a Bach. Esta revisión histórica no se limita a la vindicación de Brahms, sino que sirve de justificación para las elecciones del propio Schoenberg como continuadoras necesarias de un progreso inevitable (y también obligatorio en un sentido moral del deber del artista) de las técnicas compositivas. Y ese progreso se dirige, precisamente, hacia el dodecafonismo de Schoenberg y las exploraciones y ensayos que lo preceden durante las dos primeras décadas del siglo XX. Naturalmente, la narración se construye en 1933 con la ventaja de la retrospectiva (recordemos que las experimentaciones de Schoenberg llegan al sistema de la composición con doce tonos en 1921). Taruskin, que valora que *“Brahms, el progresista” trata por tanto sobre Schoenberg no menos que sobre Brahms*, ve en el escrito una elegante estrategia para legitimar su propia música:

El Brahms del que descendía Schoenberg era el Brahms de Schoenberg —un Brahms muy convincente (e influyente) reimaginado en términos de las características que ligaban sus estilos—. A diferencia de su herencia wagneriana, que él aceptaba como evidente en sí misma, Schoenberg postuló muy activamente su linaje por parte de Brahms (...) Lo que era progresista en Brahms, por tanto, era el hecho de que era desde el punto de vista de Schoenberg un ‘Schoenberg en formación’ o un ‘Schoenberg a la espera’, cuyas redes motivicas auguraban las propias de Schoenberg en densidad (...). La emancipación de la disonancia, la ‘ruptura de las cadenas’ de Schoenberg, fue en un sentido más amplio no una ruptura en absoluto, sino la única y necesaria culminación de toda la práctica musical progresista previa, alcanzando una tendencia histórica que Schoenberg fue el primero en identificar y formular explícitamente, pero que muchos historiadores, cautivos de su carisma, han respaldado desde entonces.



Esa narrativa tan atrayente, consolidada después por Berg y especialmente por Webern, ha tenido un poder explicativo muy potente como construcción histórica que parte del relato establecido por Schoenberg y culmina con el supuesto colapso de la tonalidad, la crisis del lenguaje musical, la desaparición de toda práctica compositiva ampliamente aceptada, la emancipación de la disonancia y, por fin, la emergencia de la técnica dodecafónica. Pero Golan Gur señala que el hecho de que esta construcción haya logrado establecerse como una creencia generalizada en muchos músicos y musicólogos no se debe exclusivamente a la reputación de Schoenberg como compositor y teórico. En el fondo, siguiendo a Gur, la narración de este impulso irresistible es una expresión de una “ideología del progreso” firmemente grabada en la sensibilidad y el pensamiento occidental:

El surgimiento de la idea de progreso como forma de comprensión y discurso musical fue el resultado de un proceso complejo en el que se combinaron varias tradiciones intelectuales con desarrollos sociales y políticos. Estas tradiciones comprenden la filosofía de la historia de Hegel, el materialismo histórico de Karl Marx, el darwinismo social y el progreso innegable y visible de la ciencia y la tecnología (...) [El progreso como proceso racional de cambio] fue uno de los pilares de la historiografía de la cultura y la crítica de arte en el siglo XIX y el principio del siglo XX (...) En la visión historicista del mundo, el pasado, el presente y el futuro están conectados y constituyen diferentes etapas de un plan que opera de acuerdo a leyes inalterables.

Este historicismo tan determinista no tenía nada de nuevo: sus raíces se hunden hasta los inicios del siglo XIX con las teorías procesuales, organicistas y teleológicas que arrancan con Herder y Wickelmann. Aún quedaban varias décadas para que llegasen los vientos renovadores de la musicología crítica y el estudio del contexto, la historia cultural, la recepción y la intertextualidad; y, por supuesto, las miradas ajenas a la musicología germana (y germanocéntrica)

o a la música occidental clásica. Pero volvamos a Schoenberg y los problemas de la teoría y la práctica musical de su tiempo.

ARNOLD SCHOENBERG

(Viena, 13 de septiembre de 1874;
Los Ángeles, 13 de julio de 1951)

Sinfonía de cámara n.º 1, op. 9

Composición: abril-julio de 1906

Estreno: Viena, 8 de febrero de 1907. Orquesta
Filarmónica de Viena, Cuarteto Rosé,
Arnold Schoenberg (director)



Uno de los conceptos esenciales en la producción teórica de Schoenberg es el de la “emancipación de la disonancia”, el proceso histórico que comienza con la crisis del lenguaje tonal en Wagner y finaliza con las obras de “atonalismo libre” del propio Schoenberg y sus alumnos en la década de 1910 después de un amplio periodo de experimentación y búsqueda. El concepto puede interpretarse en distintos planos: desde el punto de vista de la teoría de la composición, suponía que los compositores quedaban “absueltos de la obligación de resolver armonías complejas en otras más simples” (Taruskin); desde el punto de vista histórico, se lee como la culminación de un proceso irresistible y necesario del lenguaje musical que erradica las relaciones tonales tradicionales de la estructura y el crecimiento de las obras; desde el punto de vista moral (Schoenberg insistía en que la práctica artística no nace del “quiero” sino del “debo”) funciona como justificación de sus propias elecciones y su evolución como compositor. En palabras de Stephen Hinton, “*el poder evocador [del concepto ‘emancipación de la música’] —que carga el lenguaje técnico de la teoría de la música de connotaciones políticas, socio-lógicas y personales— ha sido considerable y duradero*”.



Schoenberg fue un escritor muy activo e influyente y en su multitud de libros y más de cien artículos, ensayos y conferencias puede trazarse la progresiva formación de su pensamiento histórico. En los últimos años de su vida daba el proceso de emancipación de la disonancia por concluido y, de nuevo con la ventaja de la retrospectiva, describió una progresión lineal en su música, incluidas las obras previas a la década de atonalidad libre. En su conferencia “Mi evolución”, de 1949, apunta:

El clímax de mi primer período se alcanza definitivamente en la *Sinfonía de cámara*, op. 9. Aquí se establece una reciprocidad muy íntima entre melodía y armonía, ya que ambas conectan relaciones remotas de la tonalidad en una unidad perfecta, extraen consecuencias lógicas de los problemas que intentan resolver y simultáneamente hacen grandes avances en la dirección de la emancipación de la disonancia.

Schoenberg comenzó a componer a los ocho años sin apenas formación musical obras muy influidas en forma y estilo por Brahms, pero muy pronto comenzó a experimentar con las ideas de tonalidad extendida, suspendida y fluctuante, y en algunas de sus primeras obras catalogadas existen movimientos entre regiones tonales remotas que impiden hallar un centro tonal definido. Ethan Haimo destaca algunos elementos materiales de estas experimentaciones —el acorde de novena en cuarta inversión en *Noche transfigurada*, el hexacordo de tonos enteros en *Pelleas und Melisande* y el hexacordo de intervalos de cuarta en la *Sinfonía de cámara n.º 1*— no por su novedad, sino porque son cruciales en la redefinición de la disonancia de Schoenberg:

Al final del período tonal, se había vuelto imposible decir cuál era la disonancia y cuál el acorde estable; en pocas palabras, la emancipación de la disonancia estuvo íntimamente conectada tanto a los cambios del vocabulario de acordes como en la que manera en que se usaba tal vocabulario (...) [En obras

como la *Sinfonía de cámara n.º 1*] Schoenberg dio saltos radicales en la dirección de crear un lenguaje musical en que las tríadas (o los acordes derivados de las tríadas) tuvieran un papel casi insignificante.

La primera particularidad de la *Sinfonía de cámara n.º 1* se encuentra justamente en que las relaciones armónicas, verticales, no se fundamentan, como en la armonía tradicional, en el intervalo de tercera, sino en la superposición de intervalos de cuarta y en acordes de tonos enteros que definen los dos primeros temas, lo que dota a la obra de ambigüedad tonal y una densidad y color sorprendentes. Pero además, las relaciones melódicas, horizontales, también se construyen con los mismos intervalos, de manera que, como apunta O. W. Neighbour en sus comentarios sobre la obra, “*la distinción entre las dimensiones armónica y melódica se vuelve borrosa*”.

La segunda particularidad es su forma, encapsulada en un único movimiento concentrado y conciso. Internamente, sin embargo, existe una división en secciones que se corresponden con una forma sonata tradicional a la que se añaden un scherzo entre exposición y desarrollo y un adagio entre desarrollo y recapitulación. Aunque este tipo de estructura es heredera de las formas de sonata condensada de Schubert y Liszt, el peso e importancia de la carga motivica (Alban Berg, en su análisis de la obra, identifica diecinueve temas) y la complicada elaboración contrapuntística son las propias de Schoenberg.



JOHANNES BRAHMS

(Hamburgo, 7 de mayo de 1833;
Viena, 3 de abril de 1897)

Serenata n.º 2 en la mayor, op. 16

Composición: 1858-1859 (revisada en 1875)

Estreno: Hamburgo, 10 de febrero de 1860.

Orquesta Filarmónica de Hamburgo,
Johannes Brahms (director)



Decía Michael Musgrave que Brahms fue progresista no solo desde el punto de vista de las técnicas compositivas, sino especialmente por su interés y compromiso con la música de su pasado, que luego tomaría *“un papel central en el mundo de la música del siglo XX posterior, que no muestra signos de reducirse”*. Brahms es bien conocido por esa inclinación anticuaría, archivística e investigadora por la música de compositores que lo precedieron y fue, posiblemente, el primer gran compositor erudito, académico e investigador. Conoció y estableció relación con muchos de los musicólogos contemporáneos más importantes y tuvo acceso a un volumen de obras realmente anómalo: *“Su pasión por copiar música poco conocida de ediciones impresas y colecciones se estableció aun antes de conocer a los Schumann en 1853”*; posteriormente, desde sus puestos como director en Viena, eligió muy frecuentemente la interpretación de obras poco comunes de Bach, Schütz y Händel, y más adelante participó en ediciones de Mozart y Schubert.

Su interés sincero por el pasado y su integridad y honestidad personales y estéticas sin duda son comparables a los que demostraría más tarde Schoenberg. Ambos comparten una enorme comprensión y una enorme preocupación por el peso de la historia que les precedía y, aunque con perspectivas muy diferentes, un hondo sentimiento de responsabilidad ante ella. Es conocido el torturante proceso personal y creativo, bajo el peso de las expectativas del llamado a ser *“heredero de Beethoven”*, a través de la tutela de Schumann,

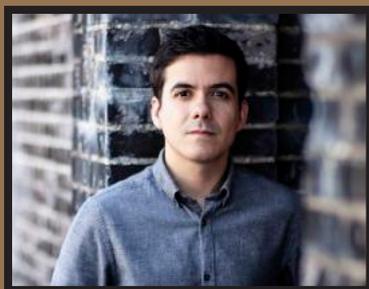
que experimentó Brahms durante décadas antes de terminar su primera sinfonía en 1876.

Por este motivo sus obras orquestales previas son de menor escala. A la *Serenata n.º 2* le ha tocado vivir a la sombra de las sinfonías posteriores por las que se reconoce y valora a Brahms, y seguramente por ello ha tenido fama de obra intrascendente y menor. Su relación con las formas del pasado es deudora directa de las serenatas de Haydn y Mozart, sencillas de escuchar, animadas y resueltas, y en ella el peso melódico recae principalmente en los vientos, ya que la orquestación incluye una sección de cuerdas sin violines. Es para muchos la primera obra para orquesta de Brahms nítidamente propia y original (sería la última hasta que llegase la *Sinfonía n.º 1*, diecisiete años después) y marca un punto de inflexión en la confianza del joven músico sobre su capacidad como compositor.

Con la distancia de más de un siglo, las categorías de *“moderno”* y *“clásico”* se ven hoy de manera muy diferente —de nuevo Musgrave—, *“con las innovaciones de Schoenberg vistas como parcialmente construidas sobre una amplia familiaridad con la tradición, y el conservativismo de Brahms como una mera característica superficial de un lenguaje que parece no haber perdido nada de su vitalidad para el oyente moderno”*. Disfruten de la velada.

© Juan Guijarro Ferreiro





Nuno Coelho
director

Ganador del Concurso Internacional de Dirección de la Orquesta de Cadaqués en 2017, Nuno Coelho es director invitado de la Orquesta Gulbenkian. Además de los conciertos en Lisboa, en la temporada 2020-21 podremos verle debutar con la Orquesta del Estado de Hannover, Sinfónica de Barcelona y Orquesta del Norte de los Países Bajos, y regresará a las sinfónicas de Galicia, Tenerife y Castilla y León.

Durante las últimas temporadas debutó con la Sinfónica de la Radio de Baviera, Filarmónica de la BBC, Orquesta del Úlster, Orquesta del Teatro Real de Turín, Sinfónica de Hamburgo, Orquesta Beethoven de Bonn y Real Filarmónica de Liverpool. Como director en el programa de la Filarmónica de Los Ángeles “Dudamel Fellowship”, Nuno dirigió a esta orquesta en diversas ocasiones, que incluyen un estreno mundial dentro de las series “Green Umbrella”.

Como director asistente de la Orquesta Filarmónica de los Países Bajos en el periodo 2015-17, Nuno regresó a la orquesta en julio de 2018 para dirigir un concierto en las Robeco SummerNights de la Concertgebouw de Ámsterdam. El mismo verano se lo pudo ver dirigiendo a la Orquesta Real del Concertgebouw como participante en las clases magistrales de Daniele Gatti. Como asistente, ha colaborado con Bernard Haitink, Susanna Mälkki, Andris Nelsons, Christoph von Dohnányi y Gustavo Dudamel, entre otros.

En el teatro, Coelho ha dirigido las producciones de *La traviata*, *Cavalleria rusticana*, *Rusalka* y *El cuaderno de Ana Frank*, y ha sido asistente de Marc Albrecht en la producción de Pierre Audi de *Par-*

sifal en la Ópera Nacional Holandesa. En 2016 y 2017, como director asistente en Tanglewood, dirigió numerosas representaciones con la orquesta del festival, incluyendo los *Siete pecados capitales* de K. Weill en versión escenificada.

Nacido en 1989, completa sus estudios de violín en Klagenfurt y Bruselas, y de dirección en la Escuela Superior de las Artes de Zúrich con Johannes Schlaefli.

Ganó el primer premio en el Concurso de Dirección de Radio de Portugal y fue finalista en el Concurso de Jóvenes Directores del Festival de Nestlé y el Concurso de Jóvenes Directores de Salzburgo. En 2014 recibió una beca de la Fundación Calouste Gulbenkian; y en 2015 fue admitido en el Dirigentenforum del German Music Council, quien posteriormente lo nombró uno de los “Directores del mañana”.





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 Elisha 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. Nuevos proyectos discográficos se encuentran en marcha.

Por causa de las restricciones debidas a la COVID-19, la orquesta ha cambiado las características habituales de sus conciertos y participa en una serie de seis programas en los últimos meses de 2020, llamada Temporada de Otoño, con repertorio adaptado a la nueva distribución espacial. En este ciclo la OSCyL cuenta con directores como Víctor Pablo Pérez, Andrés Salado, Nuno Coelho, Rubén Gimeno, Jordi Casas o Juanjo Mena; solistas como Vadim Gluzman, Eugenia Boix, Joaquín Riquelme e Iván Martín; y los Coros de Castilla y León en un concierto que reúne dos conocidas obras barrocas: el *Gloria* de Vivaldi y el *Te Deum* de Charpentier. Además, en esta temporada se incluye la música incidental completa de *Egmont*, de Beethoven, con dramaturgia de Carlos Martín Sañudo y participación del actor Fernando Tejero.

Es importante reseñar la alta implicación de la orquesta en las numerosas iniciativas sociales y educativas que el Centro Cultural Miguel Delibes está llevando a cabo, como el proyecto *In Crescendo*. La actividad de la OSCyL se amplió en la Temporada 2018-2019 a todas las provincias de Castilla y León, e implica a más de 1200 familias, lo que está siendo posible gracias al compromiso y coordinación de una red de 83 profesores vinculados a la musicoterapia y a la OSCyL. Por último, cabe destacar la versatilidad de la formación, que se pone de manifiesto en la participación de *ensembles* y agrupaciones de cámara en los ciclos de programación propia.



ORQUESTA SINFÓNICA DE CASTILLA Y LEÓN

VIOLINES PRIMEROS

Gjorgi Dimchevski, *concertino invitado*
Beatriz Jara, *ayuda 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

Jennifer Moreau, *solista*
Jordi Gimeno, *ayda. solista*
Benjamin Payen, *1.º tutti*
Csilla Biro
Anneleen van den Broeck
Iuliana Muresan
Blanca Sanchis
Gregory Steyer
Joanna Zagrodzka
Ana García
Tania Armesto
Iván Artaraz
Óscar Rodríguez

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

VIOLONCHELOS

Màrius Diaz, *solista*
Héctor Ochoa, *ayda. solista*
Montserrat Aldomà
Pilar Cerveró
Jordi Creus
Marie Delbousquet
Frederik Driessen
Diego Alonso
Marta Ramos

CONTRABAJOS

Tiago Rocha, *solista*
Juan Carlos Fernández, *ayda. solista*
Lucía Mateo, *1.º tutti*
Nigel Benson
Emad Khan
Nebojsa Slavic
Daniel Pérez

ARPA

Marianne ten Voorde, *solista*

FLAUTAS

Dianne Winsor, *solista*
Pablo Sagredo, *ayda. solista*
Francisco Izquierdo, *ayda. solista*
José Lanuza, *1.º tutti / solista piccolo*

OBOES

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

CLARINETES

Pablo Fernández, *solista*
Laura Tárrega, *ayda. solista*
Julio Perpiñá, *1.º tutti / solista clarinete bajo*

FAGOTES

Salvador Alberola, *solista*
Alejandro Climent, *ayda. solista*
Daniel López, *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*

TROMPETAS

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

TROMBONES

Philippe Stefani, *solista*
Robert Blossom, *ayda. solista*
Sean P. Engel, *solista*

TUBA

José M. Redondo, *solista*

TIMBALES / PERCUSIÓN

Juan A. Martín, *solista*
Tomás Martín, *ayda. solista*
Ricardo López, *1.º tutti*

EQUIPO TÉCNICO Y ARTÍSTICO

Juan Aguirre Rincón
Silvia Carretero García
Ricardo Moreno Medina
Julio García Merino
Eduardo García Sevilla
Francisco López Marciel



SSSTTTAAO000ORQQQUEESSSTT
FOONNIIICCCAAASSSSIINNNNFFFO
FOONNIIICCCSSSSIINNNNFFFOOO



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
ELLLLL**MIGUEL**MMMMIIIIIGG
3BEEEESSSS**DELIBES**DDDDDEE



**Junta de
Castilla y León**