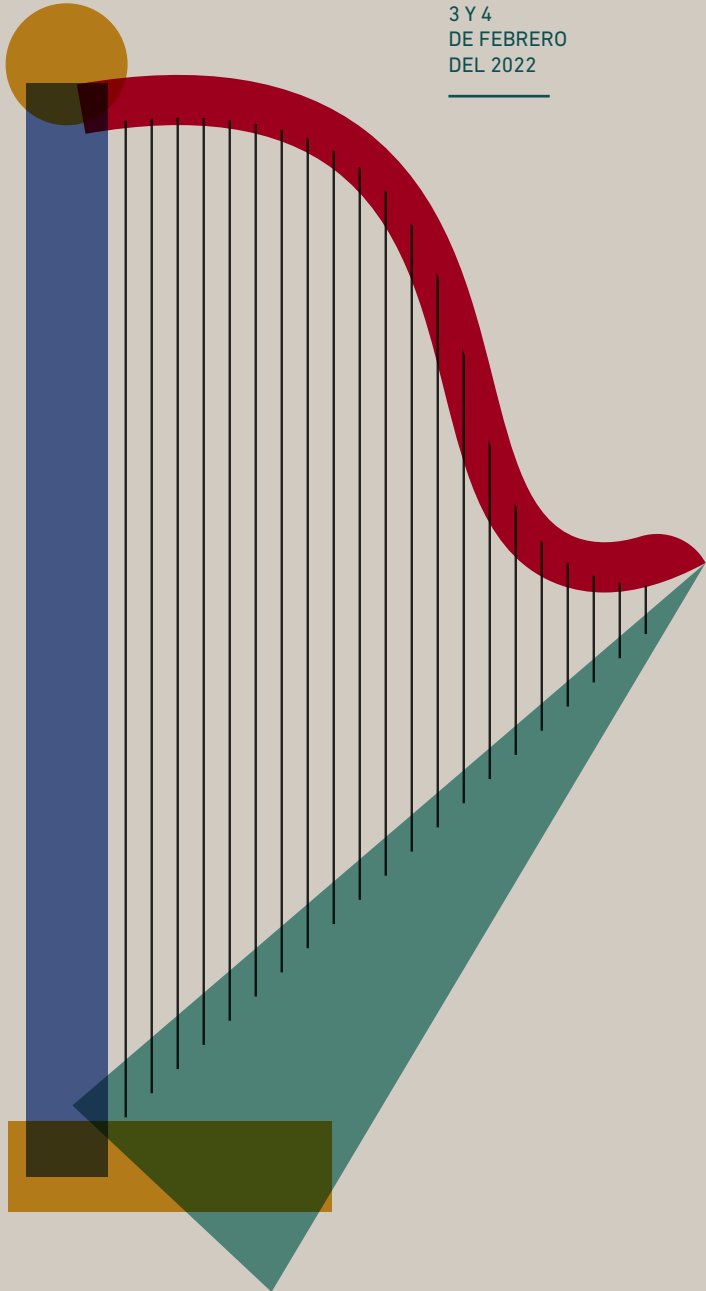


OSPA

ORQUESTA SINFÓNICA
DEL PRINCIPADO
DE ASTURIAS

3 Y 4
DE FEBRERO
DEL 2022



Noche transfigurada

GIJÓN/XIXÓN, 3 DE FEBRERO

Teatro Jovellanos – 20.00 h

Jordi Bernácer, director

Clara Mouriz, mezzosoprano

Concertino invitado, Michael Brooks

OVIEDO/UVIÉU, 4 DE FEBRERO

Auditorio Príncipe Felipe – 20.00 h

ARNOLD SCHOENBERG

(1874 – 1951)

Noche transfigurada, op.4

(Rev. 1943)

JESÚS TORRES (1965)

Final

- I. Renuncia
- II. Prometeo en la tierra
- III. Once de marzo
- IV. Desasosiego
- V. Para después del hombre

**Estreno absoluto. Obra por encargo de la Fundación SGAE y AEOS*

JOHANNES BRAHMS

(1833 – 1897)

Cuarteto con piano nº1 en sol menor, op.25 (Orq. A. Schönberg)

- I. Allegro
- II. Intermezzo: Allegro, ma non troppo
- III. Andante con moto
- IV. Rondo alla zingarese: Presto

LA TRADICIÓN *TRANSFIGURADA* DEL PRIMER SCHOENBERG

Daniel Moro Vallina

ARNOLD SCHOENBERG

Verklärte Nacht opus 4 (versión 1917, rev. 1943)

Escrita en septiembre de 1899, *Verklärte Nacht* (*Noche transfigurada*) pertenece a la primera etapa compositiva de Arnold Schoenberg, aquella que va desde el *Cuarteto en Re mayor* y los dos *Lieder* opus 1 (1898) hasta las *Tres piezas para piano* opus 11 o el drama *Erwartung* opus 17 (1909). Estamos ante un periodo decisivo de la evolución estética del autor: si bien sus primeras obras responden a un planteamiento tonal que, pese a todas sus ampliaciones, conserva un importante vínculo con las formas de la tradición clásico-romántica, a partir del segundo *Cuarteto* opus 10 (1908) el lenguaje de Schoenberg experimentará un giro radical que desembocará en la atonalidad libre. Este cambio corre paralelo a la creciente animadversión que le profesó la crítica musical de Viena, ciudad en la que estrenó buena parte de su producción. Como muestra Esteban Buch en su libro sobre la primera recepción schoenbergiana, el compositor se convirtió en el blanco de una violencia verbal sin precedentes en la historia de la música. El “caso Schönberg”, como se le comenzó a llamar en los periódicos

vieneses, no solo desafiaba las convenciones de un estilo familiar al público y la crítica de la época; su música cuestionaba todo un sistema —la armonía tonal funcional— que hasta la fecha se había considerado una especie de ley natural de la música. Es en este contexto en el que podemos situar la opinión de críticos como Paul Stauber ante el estreno de la opus 10: “este cuarteto es algo repugnante que no tiene nada que ver con el arte” (*Illustrirtes Wiener Extrablatt*, 26-II-1909).

Aunque la recepción de *Noche transfigurada* no fue tan negativa como la de otras obras posteriores, algunos detalles de su difusión nos informan del tipo de convenciones que estaba desafiando entonces el joven Schoenberg. La partitura fue presentada en 1899 a la Sociedad de Músicos de Viena gracias a la amistad de su autor con Alexander von Zemlinsky, vicepresidente de la asociación. Un miembro del jurado la rechazó exclamando: “¡Esto suena como si hubieran tomado la partitura de *Tristán* todavía húmeda y esta hubiese desteñido!”. La comparación con Wagner, principal representante de la música programática, se imponía toda vez que Schoenberg había partido de una idea extramusical —el poema homónimo de Richard Dehmel— pero ubicándola en un género propio de la música absoluta, el sexteto de cuerda. La división entre wagnerianos y brahmsianos —división a la que volveremos a referirnos más adelante— estaba muy presente en los círculos vieneses, y esto fue sin duda lo que más extrañó a la crítica encargada de cubrir el estreno en la sala del Musikverein el 18 de marzo de 1902. La opinión de Richard Heuberger muestra lo que entonces era percibido como una contradicción, agravada por el hecho de que no se facilitó al público el texto del poema: “la obra se propone retratar una historia complicada. Una mujer conoce al hombre de su alma, tras haber concebido un hijo con el hombre de su cuerpo. El primero, bajo la impresión de una espléndida noche de luna, se declara dispuesto a asumir sin reparos esa paternidad política... ¿Y todo esto debería ser traducido por una música sin palabras?” (*Neue Freie Presse*, 24-III-1902).

Otro detalle de la obra permite explicar la exégesis wagneriana expresada por el jurado de la Sociedad de Músicos: la presencia, en el compás 42, de un acorde de novena en cuarta inversión, algo que el propio Schoenberg citaría como la causa de su rechazo inicial. Si bien este tipo de acordes eran típicos de Wagner, su novedosa disposición (con la 9ª en el bajo) correspondería para los ortodoxos a esa idea de un *Tristán* “deseñado”. Con todo, el famoso acorde es el resultado de un movimiento horizontal en las voces bastante convencional, y hay otros muchos aspectos de *Verklärte Nacht* que enlazan con la tradición (la planificación tonal, por ejemplo, sigue una doble estructura de forma sonata con exposición, desarrollo y reexposición). Schoenberg retoma estos elementos clásicos y los amplía, los transfigura o los transgrede en ciertas ocasiones aprovechando al máximo la herencia de sus predecesores.

La partitura original de *Verklärte Nacht* está escrita para seis instrumentos solistas (el estreno corrió a cargo de los miembros del cuarteto Rosé más dos instrumentistas de la Orquesta Filarmonica de Viena). Schoenberg amplió la plantilla a orquesta de cuerda en 1917 (revisada en 1943) sin modificar en lo esencial su contenido, y es esta segunda versión la que ha gozado de mayor difusión hasta la actualidad.

JESÚS TORRES

Final (estreno absoluto)

“El dogmatismo ha sido la gran lacra de la música contemporánea”. Con estas palabras, el compositor zaragozano Jesús Torres (1965) muestra su convicción de que el método no está reñido con la expresión de la personalidad del artista, y es su subjetividad —su pensamiento sonoro— lo que marcará en última instancia la elección de un estilo de escritura propio para cada obra. Ello no quiere decir que, con un catálogo formado por más de 130

composiciones, no afloran ciertos gestos o recursos comunes a varias de ellas. Comentaristas de la música de Torres como José Luis Téllez o Belén Pérez Castillo han llamado la atención sobre el uso desprejuiciado de la tradición tonal en convivencia con elementos cromáticos o posttonales actuales. Ello se traduce, por ejemplo, en la presencia de *clusters* diatónicos que resuelven en acordes perfectos, una sonoridad que no resulta chocante o agresiva gracias al uso inteligente de los registros de octava o la presentación escalonada de los sonidos orquestales. También es habitual encontrar giros modales característicos —como la 2ª aumentada frigia, omnipresente en la obra de estreno que escucharemos hoy— que no solo contribuyen a la unidad estructural de la pieza, sino que muestran el apego del autor por algunos elementos identitarios propios del acervo musical hispánico.

Final, escrita para voz femenina y orquesta, surge de la estrecha relación de Torres con la OSPA a raíz de su nombramiento como colaborador artístico en 2016/2017. Sin embargo, su verdadera génesis vino motivada por un hecho difícil en la vida del compositor: el fallecimiento de su madre en el año 2016, a cuya memoria está dedicada la partitura. Un color sombrío recorre toda la obra, comenzando por los textos que articulan sus cinco movimientos. Se trata de una selección del poemario *A la ilusión final* (2008) de Alejandro Duque Amusco, gran especialista en la figura del poeta de la Generación del 27 Vicente Aleixandre (el dato no es baladí, pues Torres es un apasionado admirador de la poesía de Aleixandre y ha musicalizado una cuarentena de textos suyos). Cada una de las partes de *Final* nos muestra una cara diferente de ese sentimiento apesadumbrado que gobierna la pieza. Así, los movimientos primero (*Renuncia*) y quinto (*Para después del hombre*) reflejan un tono introspectivo, una meditación interior casi existencialista, mientras que el segundo (*Prometeo en la tierra*) y en parte el cuarto (*Desasosiego*) son mucho más viscerales.

Todos los recursos sonoros que despliega Torres están al servicio de la inteligibilidad del texto. El compositor escoge un estilo

vocal absolutamente silábico y diatónico en muchas ocasiones, en aras de que el oyente comprenda bien el contenido de cada poema. Hay algunas soluciones compositivas especialmente efectivas y que merecen un comentario especial: el uso, por ejemplo, del corno inglés y el violín como instrumentos solistas en igualdad de condiciones que la voz en el primer movimiento; o el ritmo de hemiolia con el que se abre el segundo —una superposición de intervalos de 2ª en toda la orquesta— y que se repite obsesivamente para subrayar el dramatismo del texto (“Desciende torva la noche a los umbrales...”). Tal vez el movimiento más emotivo sea el tercero, titulado *Once de marzo* y dedicado a las víctimas del atentado de Madrid de 2004. Aquí, el motivo conductor es una secuencia descendente de ocho acordes repetidos en metro yámbico (negra-blanca) y enmarcados en la tonalidad de Sol menor, como una marcha fúnebre. El motivo se presenta en distintas familias instrumentales apoyando las palabras de la solista (“Madrid, ciudad de amor”) y también cierra el movimiento cuando la voz se apaga lentamente en notas largas en *pianissimo* (“Oigo con pavor el silencio de los que no gritan...”).

JOHANNES BRAHMS

Cuarteto con piano n.º 1 opus 25 (1861, orqu. Schoenberg 1937)

En más de una ocasión, Schoenberg declaró lo mucho que su estilo debía a los clásicos vieneses: Mozart, Beethoven y Schubert aparecen mencionados en sus escritos teóricos, pero también Wagner o Brahms. Incluir a este último en la larga cadena de la tradición heredada suponía toda una declaración de intenciones, teniendo en cuenta que Brahms había sido contemporáneo de Schoenberg en sus últimos años de vida (el hamburgués murió en 1897, cuando el futuro padre del dodecafonismo contaba veintitrés años y ya había escrito sus primeras obras). Dejando aparte la influencia

de las últimas piezas de Brahms —por ejemplo, las *Fantasías* y los *Intermezzi* del opus 116 al 119— en las de su joven colega —las *Drei Klavierstücke* de 1894—, existen otras pruebas del vínculo entre ambos compositores. En 1933, Schoenberg pronunció una conferencia que sería el germen de su conocido ensayo titulado “Brahms, el progresivo” (publicado en 1950 en *El estilo y la idea*). En él se proponía probar que “Brahms, el clásico, el académico, fue un gran innovador en el dominio del lenguaje musical y que, en efecto, fue en gran manera progresista”. Y es que, desde el último tercio del siglo XIX, se había instaurado la visión de Brahms como un compositor de gran técnica pero espíritu conservador —un formalista— debido a su preferencia por la música de cámara frente al progresismo del drama musical y el poema sinfónico encarnados por Wagner y Liszt. Con este ensayo, Schoenberg saldaba una deuda histórica al tiempo que enlazaba su técnica compositiva con la de su predecesor: particularmente, la idea de la “variación en desarrollo”, por la cual un tema, una sección o todo un movimiento derivan de un motivo básico que es modificado continuamente a lo largo de la obra.

Otro ejemplo palmario de la admiración de Schoenberg hacia Brahms es, precisamente, la orquestación que realizó del *Cuarteto con piano* en Sol menor en mayo-septiembre de 1937. Dado que la partitura no añade nada sustancialmente distinto al original, resulta más útil referirse al modelo y observar cómo Schoenberg lo adapta al terreno orquestal. Brahms compuso este *Cuarteto con piano* (el primero de los tres que escribió para esta formación) en 1861, y fue estrenado en Hamburgo el 16 de noviembre del mismo año a manos de Clara Schumann. A pesar de ser una obra aún de juventud, algunos rasgos de su estilo maduro aparecen ya plenamente asentados; en concreto, la riqueza de ideas motívicas —la sección de exposición del primer movimiento presenta no menos de cinco grupos temáticos, superando con creces el modelo clásico de la forma sonata— o el gusto por las irregularidades métricas —muy evidentes en el segundo movimiento, con un fraseo inicial

de cuatro compases que es desplazado en la repetición a un compás más gracias a la modulación inesperada de Do menor a Re b mayor. También el primer movimiento es un buen ejemplo de esa “variación en desarrollo” que Schoenberg afirmaba haber heredado de Brahms: un motivo inicial de cuatro notas que se contrae y se expande para dar lugar a frases de distinta extensión (si en el original el piano abre con este motivo y lo recoge el violonchelo, la viola y el violín, en la versión orquestal comienzan los clarinetes y responden la cuerda y las trompas alternadamente).

De los cuatro movimientos, el último es sin duda el más fácilmente recordable por su brillantez. Brahms escribe un *Rondó alla zingarese* que constituye la primera evocación del estilo húngaro característico de obras posteriores (pensemos en las veintiún *Danzas húngaras* para piano a cuatro manos de 1869). Aquí aparecen adaptados al lenguaje camerístico varios elementos idiomáticos de las *czardas* romaníes: la concatenación de secciones contrastantes simulando una improvisación, el carácter frenético de la parte *friss* del baile o la imitación del ritmo incisivo del címbalo en el piano. Para reforzar estas asociaciones, Schoenberg decide hacer en su arreglo un uso más extensivo de la percusión, hasta ahora limitada a una presencia esporádica. Así, dentro de la textura instrumental escuchamos claramente las intervenciones del xilófono, la pandereta, los timbales, los platillos o el triángulo. No se trata, pues, de un Schoenberg *a la manière* de Brahms, sino de una fiel traducción de la densa trama contrapuntística de su música de cámara a las posibilidades de la orquesta.

Final

JESÚS TORRES

(estreno absoluto)

I.- Renuncia

A fuerza de negarme
a lo que amaba,
renuncié
a las orillas de la aurora
por un desierto negro
bajo la falsa luna.

Perdí mi estrella
y confundí el camino.

De negarme a ser yo,
castigo y culpa
de la inocente alma prisionera,
he llegado
a ser éste, que conmigo va,
que ha usurpado
mi vida
y que ya no conozco.

II.- Prometeo en la tierra

Desciende torva
la noche
a los umbrales
donde anudan el cuerpo
y desnudo lo exponen
a las garras hambrientas
de las águilas.

Los verdugos
ofician
el ritual
con lentitud de sueños
estancados; entre antorchados
pasadizos, como dioses
terribles, abandonan
la víctima
indefensa.

Los ojos del dolor
estremecen la noche.
Se adivinan las alas
en el aire sangriento.
Inmensas y voraces, las águilas de luz.

III.- Once de marzo

Ahora
que he visto
y he tocado,
en medio del invierno,

la llaga
tenebrosa,

el festín de la muerte,

no me pidáis
metáforas de luz.

Madrid, ciudad de amor,
rosa sangrante.

Oigo con pavor
el silencio
de los que no gritan.

IV.- Desasosiego

Rasgada oscuridad.

Alas vibrantes giran,
salvan raudas obstáculos y muros,

zigzaguean el aire
con su eléctrica furia.

(Ráfagas.)

Las negras alas vibran, rozan,
esquivan, se revuelven.

El aire apelmazado
es una red

ágiles giros.

Hay sólo en la rasgada oscuridad
estas alas hirsutas que se abaten.

Pasan y vuelven,
mudas: espectrales.

El vértigo
ha girado
con inmóviles alas.

Con un temblor febril
huye la noche, por tierras pantanosas,
entre el barro infecundo
de un mal sueño.

Un grito gélido
en el verano de la muerte.

La llama es una voz
de cenizas sonoras.

Rocas, desgarraduras-

Duerme la piedra junto al tiempo.
Negror.

Yace la soledad en un jardín
de aguas estancadas.

Túnicas a los pies,
las ramas negras.

El hombre estuvo aquí - ¿en dónde?

La negrura que oscila.
La conciencia que roe.

Formas, aluviones, esquivarlas.
La carne ha muerto.

En el reloj del fin del mundo
ha sonado la hora de nacer.

Oigo la tierra respirar.
Es incierta esta lucha.

Pureza.
El negro intenso.

Alejandro Duque Amusco – A la ilusión final (2008)

A close-up portrait of Clara Mouriz, a woman with long, wavy, light brown hair. She is smiling gently and looking slightly to the right of the camera. She is wearing a dark red, lace-trimmed top. The background is a neutral, light-colored wall.

Clara Mouriz

mezzosoprano

Clara Mouriz es una de las mezzosopranos más apasionantes de su generación, poseedora de una bella voz, ágil en la coloratura y profundamente expresiva.

Ha trabajado con las principales orquestas de nuestro país y por muchas otras en el extranjero: BBC Philharmonic, Scottish Symphony Orchestra, Sveriges Radios Symfoniorkester, English Chamber Orchestra, Gurzenich-Orchester Köln, Royal Northern Sinfonia, Tonhalle-Orchester Zürich, Hong Kong Philharmonic Orchestra, BBC Symphony Orchestra...siendo dirigida por maestros de la talla de Frühbeck de Burgos, Alberto Zedda, Juanjo Mena, Günter Neuhold, Pablo González, Andrew Goulay, Jun Märkl, Sir Andrew Davis, Christian Zacharias, Erik Nielsen, Daniel Harding, Aleksandar Markovic, Lionel Bringuier, Alexander Shelley, entre otros muchos.

Clara Mouriz es invitada con regularidad a festivales del prestigio de: *Proms* londinenses, *Oxford Lieder Festival*, *Brighton Festival*, *Quincena Musical de San Sebastián*, *Festival Musique en Côte Basque*, *Edinburgh International Festival*, *Leeds Lieder*, o *Antwerp-deSingel*, por citar algunos.

Su intensa actividad como cantante de música sinfónica le ha llevado a actuar en teatros y auditorios de prestigio: Royal Albert Hall, Théâtre du Capitole de Toulouse, Amsterdam-Concertgebown, London-Wigmore Hall, Malmö Opera Sweden, Tokyo Opera-city, Opera de Saint-Moritz, además de los principales de nuestro país.

Entre sus recientes compromisos destacan: Cherubino en *Le nozze di Figaro* (Mozart) en el Teatre Principal de Palma, *Requiem* de Michael Haydn en La Quincena Musical de San Sebastián con dirección de Christian Zacharias, *Shéhérazade* de Ravel con la Orquesta Sinfónica de Bilbao y Erik Nielsen, *Misa en Do menor "La Grande"* de Mozart con la Orquesta Sinfónica de Navarra, recital con el Myrthen Ensemble en el Wigmore Hall, *Novena Sinfonía* de Beethoven con la Orquesta Sinfónica de Madrid, *Ein Sommernachtstraum* de Mendelssohn con la Orquesta Sinfónica

de Tenerife y dirección de Guillermo García Calvo, así como una serie de conciertos junto a la Orchestre Symphonique de Montréal y Juanjo Mena interpretando *El sombrero de tres picos*, *El amor brujo* de Falla y las *Cinco canciones negras* de Montsalvatge.

GIJÓN/XIXÓN, 3 DE FEBRERO

OVIEDO/UVIÉU, 4 DE FEBRERO

Jordi
Bernàcer
director

Nacido en Alcoi (Alicante) inicia sus estudios musicales a los seis años. Se graduó en flauta en el Conservatorio de Valencia y en dirección en el Conservatorio de Viena, obteniendo matrícula de honor bajo la tutela de los profesores Georg Mark y Reinhard Schwarz.

Fue asistente de directores de orquesta como Riccardo Chailly, Sir Andrew Davis, Valeri Guérguiev, Nicola Luisotti, Zubin Mehta, Georges Prêtre y, en particular, del maestro Lorin Maazel, quien lo nombró director asociado en el Festival Castleton de Virginia (Estados Unidos). En 2015 fue nombrado director residente en la Ópera de San Francisco, ocupando el puesto durante tres temporadas.

Después de su presentación en el Palau de les Arts de Valencia con *Manon* de Massenet en 2010, ha dirigido de forma continuada en prestigiosos escenarios internacionales, como el Teatro Real de Madrid, Teatro de la Zarzuela de Madrid, Teatro de la Maestranza de Sevilla, la Deutsche Oper de Berlín, la Semperoper de Dresde, la Staatsoper de Viena, el Teatro San Carlo de Nápoles, el Teatro de la Ópera de Roma, la Arena de Verona, la Ópera de Los Ángeles, la Ópera de San Francisco, la Ópera Real de Valonia, el Teatro Mariinski de San Petersburgo y la Ópera Real de Mascate en Omán. Además, está presente en importantes festivales como el Ljubljana Festival, Abu Dhabi Classic (Emiratos Árabes), La Coruña, Perelada, Santander o Valle d'Itria, entre otros.

Especializado en el repertorio sinfónico por lo que es invitado por las más importantes

orquestas españolas, como la Orquesta Nacional de España, la Orquesta de Radio Televisión Española, Sinfónica de Barcelona y Nacional de Cataluña, la Sinfónica de Tenerife o extranjeras, como la Orquesta Filarmónica de Baden-Baden, la Orquesta de Cámara de Berlín, la Filarmónica Arturo Toscanini de Parma, la Sinfónica Nacional de Estonia, la Sinfónica de Szeged (Hungría), la Sinfónica de Lituania, la Filarmónica de Budapest, la Sinfónica de Savaria (Hungría), Orquesta de Cámara de Praga, etc.

Desde 2012 ha consolidado su relación profesional con Plácido Domingo, dirigiéndole en multitud de conciertos y producciones de ópera. También ha grabado para el sello Warner Classics y con la RAI grabó en vídeo *Carmina Burana*, de Orff, con coreografía de Shen Wei en el Teatro San Carlo de Nápoles.

Entre sus futuros compromisos destaca su participación en producciones de *Turandot* de Puccini en el Teatro Regio de Turín, *Rigoletto* de Verdi en el Teatro Carlo Felice de Génova, Nabucco de Verdi en el Teatro Real de Madrid, así como actuaciones en la Quincena Musical Donostiarra y la Arena de Verona.



FOTO: KIKE LLAMAS

ORQUESTA SINFÓNICA DEL PRINCIPADO DE ASTURIAS

La OSPA nace en 1991 bajo el auspicio del Gobierno del Principado de Asturias y con el objetivo prioritario de enriquecer musical y culturalmente la región. Su Majestad el Rey Felipe VI es su Presidente de Honor. Es un Organismo Autónomo de la Consejería de Cultura, Política Llingüística y Turismo, y pertenece a la Asociación Española de Orquestas Sinfónicas (AEOS).

Heredera de la antigua Orquesta Sinfónica Provincial, cuyos orígenes se remontan a 1939, y de la posterior Orquesta Sinfónica de Asturias, la OSPA es un referente dentro y fuera de Asturias por su versatilidad, su capacidad interpretativa y su calidad indiscutible.

La OSPA está compuesta por sesenta y nueve profesores de varios países de la

Unión Europea, Rusia, Estados Unidos y Latinoamérica. Su actividad principal se articula en torno a las temporadas de conciertos que ofrece cada año en Oviedo y Gijón. Por ellas han pasado algunos de los solistas y directores más relevantes del panorama internacional, además de sus directores titulares, Jesse Levine, Maximiano Valdés y Rossen Milanov, quien asume en 2012 su titularidad, hasta 2019.

Además de los conciertos de temporada, la OSPA es ya parte obligada y esperada en el concierto previo a la entrega de los Premios Princesa de Asturias o en el tradicional Concierto de Navidad, estos últimos en estrecha colaboración con el Coro de la Fundación Princesa de Asturias, sin olvidar también su importante participación en la temporada de Ópera de Oviedo.

La Orquesta desarrolla además en Asturias una intensa labor pedagógica y social que va ampliando horizontes año a año y que está recibiendo una gran acogida en todos los lugares en los que se presenta. Entre sus actividades más destacadas cabe señalar su colaboración con el Carnegie Hall en el programa *Link Up!*, que convierte a la Orquesta en la primera institución europea y de habla hispana en implementar dicho programa educativo en Europa.

Fuera del Principado, la Orquesta ha actuado en los auditorios y salas más importantes de la geografía española, ha colaborado con la Asociación Bilbaína de Amigos de la Ópera y en convocatorias de verano tan relevantes como los festivales de Santander, de Música y Danza de Granada o de Música Contemporánea de Alicante, así como en la Semana de Música Religiosa de Cuenca o el Festival Musika-Música de Bilbao, al que es invitada asiduamente.

De sus giras internacionales hay que destacar la realizada en el año 1996 por México y Chile, donde volvería dos años más tarde. En 1998 participó también en el Festival Intercéltico de Lorient, en Francia. La OSPA regresó a México en 2007 con gran éxito de crítica y a finales de ese año viajó a China, dentro de las actividades del Año de España en este país. En noviembre de 2011 ofreció un concierto ante Su Santidad Benedicto XVI en la Sala Nervi del Vaticano, bajo el mecenazgo de la Fundación María Cristina Masaveu Peterson. Con este concierto

extraordinario, la OSPA se convirtió en la primera sinfónica española de titularidad pública que ha actuado hasta el momento en dicha sala. En junio de 2014 realizó una exitosa gira por Bulgaria donde obtuvo excelentes críticas, tanto en Sofía como en Varna.

La trayectoria discográfica de la OSPA se inició con obras de temática y de autores asturianos como Benito Laurel, Julián, Orbón o Ramón Prada. Ha grabado también para sellos como ARTEK o NAXOS; con este último ha cosechado excelentes críticas por sus grabaciones de música de Manuel de Falla y Joaquín Rodrigo. En la temporada 2012-13 grabó, para CLASSIC CONCERT RECORDS, *Petrouchka* de Stravinsky y *El sombrero de tres picos* de Falla (primer CD de la serie Diaghilev y Los Ballets Rusos). En julio de 2015 salió a la luz la grabación realizada con el violinista Ning Feng de la obra *Apasionado* de Pablo Sarasate bajo el sello discográfico CHANNEL CLASSICS. Con esta misma discográfica, y también con Ning Feng, en septiembre de 2019 se publica *Virtuosismo*.

La OSPA ha llevado a cabo la recuperación de títulos de nuestro patrimonio musical como *Los amantes de Teruel* o *Covadonga*, de Tomás Bretón; la zarzuela barroca de Sebastián Durón, *Imposible mayor en amor, le vence amor*, y ha reestrenado obras del sinfonismo español del siglo XIX de autores como Pedro Miguel Marqués, entre otros.

ORQUESTA SINFÓNICA DEL PRINCIPADO DE ASTURIAS

Concertino invitado

Michael Brooks

Ayuda de Concertino

Eva Meliskova

Violines 1º

Dalibor Belovsky

Masten Brich

Pablo de la Carrera

Gustavo Fernández

Marcos Fernández

Suren Khachatryan

Sabine Lohez

Marta L. Menghini

María Ovín

Claudio Vasquez

Fernando Zorita

Daniel Jaime

Violines 2º

Héctor Corpus*

Pedro L. Ordieres**

Elena Albericio

J. Francisco Barahona

Irina Bessedova

Pablo Castro

Jantien Kassies

Javier Muñoz

Adolfo Rascón

María Rodríguez

Cristina Castillo

Elisa Martínez

Violas

Vicente Alamá*

María Espín

Sandrine Ferrand

Iván Kratochvila

Ana Montoro

María Moros

Steven Wright

Violonchelos

Maximilian von Pfeil*

Vladimir Atapin

Yves-Nicolás Cernea

Galina Fedorova

Marta Martínez

María Rascón

Ingrid Vlachynska

Contrabajos

Francisco Mestre*

Joshua Kuhl**

Andrey Feygin

Philippe Giresse

Fernando González

Flautas

Myra Pearse*

Peter Pearse* flautín

Patricia Ruiz **

Oboes

Juan A. Ferriol*

J. Pedro Romero* corno inglés

Jesús Ventura **

Clarinetes

Andreas Weisgerber*

Daniel Sánchez* clarinete bajo

Fagotes

Vicente Mascarell*

John Falcone* contrafagot

Trompas

Javier Molina *

José Luis Morató *

Jesús López**

David Rosado**

Trompetas

Maarten van Weverwijk*

Vicente Vallet**

Trombones

Christian Brandhofer*

Enrique Rodilla**

Trombón bajo

Sylvain Orsettig*

Tuba

David M. Moen*

Arpa

Miriam del Río*

Timbales

Jeffery Prentice*

Percusión

Rafael Casanova*

Francisco Revert**

Principal/Coprincipal*

EQUIPO TÉCNICO

Gerente

Ana Mateo

Administradora

Pilar Colunga

Gestora de personal

Ana Belén González

Archivo musical

Diego Dueñas

Inspector/Regidor

Flavio García

Auxiliar intérprete

Marta Riaño

Auxiliares administrativas

Alicia Pérez

Consuelo del Campo

Olga Torre

Ordenanza

Vanessa Fernández

Prensa y comunicación

Marta Barbón

T. 616 720 697

comunicacion@ospa.es

Ayudante de regidor

Pablo Fernández

ORQUESTA SINFÓNICA DEL PRINCIPADO DE ASTURIAS

Edificio Auditorio Príncipe Felipe, 2ª planta

Plaza del Fresno 1, 33007 Oviedo/Uviéu

T. 985 963 322

F. 985 245 873

E. info@ospa.es

W. www.ospa.es

La OSPA es miembro de la Asociación Española de Orquestas Sinfónicas (AEOS)



@OSPAorquesta



@OSPACom



ospasinfonica



@ospa_orquesta

Diseño: Marco Recuero



Gobiernu del
Principáu d'Asturies

www.ospa.es



@OSPAorquesta



@OSPACOM



ospasinfonica



ospa_orquesta