

CNDM19/20

Centro Nacional de Difusión Musical



UNIVERSO BARROCO

AUDITORIO NACIONAL DE MÚSICA | SALA SINFÓNICA | DOMINGO 27/10/19 19:00h

Los Músicos de Su Alteza

Luis Antonio González CLAVE Y DIRECCIÓN

Coronis

CNDM 19/20

Centro
Nacional
de Difusión
Musical

XXVI
CICLO
DE LIED

LOCALIDADES: de 8€ a 35€
Teatro de la Zarzuela
Teatros del INAEM
entradasinaem.es
902 22 49 49



02/12/19

CHRISTOPH PRÉGARDIEN TENOR | **JULIUS DRAKE** PIANO
OBRAS DE F. Schubert y *Liederkreis* de R. Schumann

© Jean-Baptiste Millot

TEATRO DE LA ZARZUELA | 20:00h



25/11/19

NANCY FABIOLA HERRERA MEZZOSOPRANO
MAC McCLURE PIANO

OBRAS DE O. Strauss, E. Satie, K. Weill, É. Piaf, F. Poulenc,
E. Lecuona, J. Zamacois, A. Piazzolla y canciones populares



13/01/20

CHRISTIAN GERHAER BARÍTONO
GEROLD HUBER PIANO

G. Mahler: *Das Lied von der Erde* y *Des Knaben Wunderhorn*
(selecciones) y otros *lieder* (II)



03/02/20

SIMON KEENLYSIDE BARÍTONO
CAROLINE DOWDLE PIANO

OBRAS DE F. Schubert, M. Ravel, C. Debussy, G. Fauré y F. Poulenc



30/03/20

MANUEL WALSER BARÍTONO
ALEXANDER FLEISCHER PIANO

OBRAS DE H. Wolf, R. Strauss y *Dichterliebe* de R. Schumann



20/04/20

IAN BOSTRIDGE TENOR
IGOR LEVIT PIANO

OBRAS DE R. Schumann y B. Britten



04/05/20

ANNA LUCIA RICHTER SOPRANO
GEROLD HUBER PIANO

OBRAS DE A. Webern, H. Wolf y F. Schubert



29/06/20

MARLIS PETERSEN SOPRANO
STEPHAN M. LADEMANN PIANO | **GREGOR HÜBNER** VIOLÍN

OBRAS DE F. Schubert, J. Brahms, R. Strauss, F. Liszt,
R. Wagner, H. Wolf, G. Fauré, H. Duparc, R. Hahn, K. Weigl,
H. Sommer, M. Regel, R. Rössler y R. Fürstenthal

AUDITORIO NACIONAL DE MÚSICA | SALA SINFÓNICA | DOMINGO 27/10/19 19:00h

UNIVERSO BARROCO

LOS MÚSICOS DE SU ALTEZA

LUIS ANTONIO GONZÁLEZ CLAVE Y DIRECCIÓN

Sebastián DURÓN y José de CAÑIZARES (atrib.)
Coronis ø+

ø+ Recuperación histórica, estreno en tiempos modernos

Sebastián DURÓN y José de CAÑIZARES (atrib.)

Coronis [ca. 1700-1706]

Ópera en dos jornadas

I

Jornada I

- Escena 1 (Menandro y Sirene)
Cuatro: *Al monte, a la selva*
- Escena 2 (Menandro, Sirene y Coronis)
Tonada: *Cielos, que airados, conmigo enojados* (Coronis)
- Escena 3 (Menandro, Sirene, Coronis y Tritón)
Tonada: *¿Adónde, fugitivo imán de mis deseos...?* (Tritón)
Tono: *Monstruo horrible* (Coronis)
Tonada: *Yo soy, sagrada ninfa* (Tritón)
Aria: *Dioses, piedad* (Coronis)
Tonada: *Si al mirar tu cielo* (Tritón)
- Escena 4 (Menandro, Sirene y Coronis)
Cuatro: *Qué dolor, qué pesar*
Tonada: *Si de tus arpones* (Sirene, Coronis y Menandro)
Cuatro con coplas: *Busquemos del monte*
- Escena 5 (Proteo)
Tono: *Qué fiero horror*
- Escena 6 (Proteo y Coronis)
Tonada: *Ah del mísero albergue* (Coronis)
- Escena 7 (Proteo, Coronis, Menandro, Sirene y Neptuno)
Tono: *Muera el Sol* (Neptuno)
- Escena 8 (Proteo, Coronis, Menandro, Sirene, Neptuno y Apolo)
Tono: *Al arma, rigores* (Apolo)

II

Jornada II

- Escena 1 (Proteo, Coronis, Menandro y Sirene)
Cuatro: *Al dios de los mares*
Aria: *Encienda la llama* (Coronis)
Aria: *Llore de Tracia* (Proteo)
- Escena 2 (Proteo, Coronis, Menandro, Sirene y Apolo)
Aria: *No ha de triunfar* (Apolo y Coronis)
Tonada: *Dime, deidad fiera* (Coronis)
Cuatro con coplas: *Llore y sienta mi pesar*
- Escena 3 (Proteo, Coronis, Menandro, Sirene, Apolo y Neptuno)
Tonada: *No temáis, no lloréis* (Neptuno)

- Escena 4 (Coronis, Menandro, Sirene, Apolo, Neptuno y Tritón)
Tonada: *Aplaudid, nereidas* (Tritón)
Tono: *Decidme, plantas* (Tritón)
- Escena 5 (Coronis y Tritón)
Recitado: *Aunque los dioses / Valedme, cielos* (Tritón y Coronis)
Aria: *No he de escuchar* (Coronis y Tritón)
- Escena 6 (Coronis, Tritón, Proteo y Apolo)
Recitado: *Ya, Coronis, Proteo te ha escuchado* (Proteo y Tritón)
- Escena 7 (Coronis, Proteo y Apolo)
Tonada: *Sígueme, Coronis* (Apolo)
- Escena 8 (Sirene, Menandro, Coronis, Apolo, Proteo y Tritón)
Recitado: *De fiera gazapera hemos librado* (Sirene y Menandro)
Aria: *La mujer sólo ha de ser* (Menandro)
Aria: *El marido que sufrido* (Sirene)
- Escena 9 (Sirene, Menandro y Tritón)
Recitado: *No huyáis, villanos* (Tritón)
- Escena 10 (Sirene, Menandro, Tritón y Neptuno)
Recitado: *Quién con tiernos lamentos* (Neptuno y Tritón)
- Escena 11 (Sirene, Menandro, Tritón, Neptuno, Coronis, Apolo y Proteo)
Recitado: *Hacia aquí se oyó el ruido de la gente* (Proteo, Apolo, Neptuno y Tritón)
Aria: *Ya, sacros cielos* (Tritón)
Aria: *Viva de Apolo la luz celestial* (Coronis)
Dúo: *Ea, espumas, a lidiar* (Neptuno y Apolo)
Tono: *Atended, parad* (Apolo)
Aria: *Premie mi amor* (Coronis)
Cuatro: *Viva de Apolo la luz celestial*

Fuente: Biblioteca Nacional de España
Edición crítica: Ars Hispana (Raúl Angulo y Toni Pons)
Revisión musical: Luis Antonio González

La recuperación práctica de *Coronis* se inscribe en el proyecto coordinado de I+D+i «El patrimonio musical de la España moderna (siglos XVII-XVIII): recuperación, digitalización, análisis, recepción y estructuras retóricas de los discursos musicales» (HAR2017-86039-C2-1-P)

Duración aproximada: I: 50 minutos Pausa II: 55 minutos

Coronis o la incertidumbre

A finales del siglo XVII el poeta y dramaturgo Francisco Bances Candamo, coetáneo de Antonio de Zamora y algo mayor que José de Cañizares, con quien escribió alguna obra en colaboración, buen conocedor —como los citados— del teatro musical de la España de su tiempo, en el que tomaba parte, y posible *partenaire* de músicos como Sebastián Durón, se propuso redactar un tratado histórico sobre la dramaturgia española. Lo hizo a medias, pues su *Theatro de los theatros de los passados y presentes siglos* quedó manuscrito, inconcluso e inédito, pero el autor dejó por escrito una clasificación de los tipos de funciones que en su tiempo se practicaban, englobadas, salvo los modelos de teatro breve, en la gran categoría de las «comedias», siguiendo los postulados de Lope en su *Arte nuevo de hacer comedias*. Entre ellas, las de argumento mitológico, fueran breves o de mayor duración, se denominaban genéricamente «fábulas», y, en palabras de Bances Candamo, «se reducen a máquinas y músicas». Al parecer, no llegó a escribir su *Libro tercero*, que se proponía dedicar a las músicas y los bailes. A cuantos en estos tiempos nos empeñamos en recuperar en la práctica algunos dramas con música de entonces, ese *Libro tercero* nos habría sido muy útil.

Por las propias fuentes dramático-musicales que conocemos y por abundante documentación estudiada desde los trabajos de Cotarelo en adelante, creemos poder afirmar que, en los territorios hispánicos, los dramas cantados de principio a fin fueron menos frecuentes que las obras en que alternaban partes cantadas y partes habladas, o, como entonces se decía, «representadas». La cuestión de lo que hoy llamaríamos la «ópera española» ha sido siempre, desde el siglo XVII —desde que tenemos conciencia—, un tema de discusión. El propio Calderón, en uno de los primeros dramas españoles cantados de cabo a cabo de los que nos ha quedado música (*La púrpura de la rosa*), trataba de curarse en salud, aludiendo a la brevedad de la función, ante la temible «cólera española», que sería difícilmente capaz de soportar una obra «toda música». Esta «ópera» calderoniana, como su hermana mayor *Celos aun del aire matan*, formaba parte de un programa de festejos reales, las bodas de María Teresa, hija de Felipe IV, el Rey Planeta, con Luis XIV, el Rey Sol. Siguiendo la tradición de la considerada primera «ópera» representada en España (*La selva sin Amor*, con libreto de Lope, música de Piccinini y escenografía de Lotti, montada en 1627 como maniobra de propaganda política en torno al embajador del gran duque de Toscana), durante varias décadas las representaciones de dramas totalmente cantados se circunscribieron a fiestas reales o nobiliarias con alguna clase de carga política, que, a menudo, se dejaba leer entre líneas en los libretos. Esto ocurrió también con la ópera hispano-apolitana *El robo de Proserpina y sentencia de Júpiter*, que, con libreto de Manuel García Bustamante y música de Filippo Coppola, maestro de la Real Capilla partenopea, se estrenó en Nápoles en

1678 a instancias del virrey español, marqués de los Vélez. Seguramente, otro tanto sucedió con *Coronis*, en Madrid y unos treinta años más tarde. Mientras las comedias propiamente dichas se dividían de manera ordinaria en tres actos y las más breves zarzuelas (piezas mitológico-pastoriles parcialmente cantadas y en parte habladas) en dos, los dramas cantados en su totalidad podían articularse en una, dos o tres jornadas.

La pieza que hoy llamamos *Coronis* es una obra llena de misterios, a pesar de la erudición de algunos estudios realizados. Conocemos una única fuente musical, anónima (pulcra, debida a un buen copista, identificado casi sin dudas como Manuel Pérez, activo entre, al menos, 1691 y su muerte en 1713), pero no se ha hallado un libreto. Tampoco ha aparecido hasta el presente documentación alguna que dé cuenta de su composición, producción y estreno. La obra carece de título y hoy le damos el de *Coronis* porque es el nombre de la protagonista de la historia (que, además, es el personaje que, con ventaja, lleva la mayor carga dramática y musical) y porque en la guarda de la partitura manuscrita alguien, en época muy posterior a la de copia de la fuente —probablemente, hacia finales del siglo XIX—, escribió ese nombre, anotando debajo «Zarzuela», sin duda, por tratarse de una obra en dos jornadas. Pero, aunque no dispongamos de un libreto separado de la partitura, *Coronis*, o comoquiera que en su día se titulara esta obra, parece, por su desarrollo dramático y por el propio discurso textual y musical, una obra cantada de principio a fin, esto es, lo que hoy denominamos «ópera» y en aquel tiempo podía designarse con muchos términos, entre ellos el últimamente citado, pero también el de «melodrama» o «drama en música», o incluso el de «comedia armónica», que es como se llamó en su día a *El robo de Proserpina*, distribuida, asimismo, en dos jornadas y cantada de principio a fin. La nomenclatura sistemática y coherente que hoy tanto nos gusta quedaba fuera de las pretensiones —y de la mentalidad, deberíamos decir— de nuestros antepasados.

Así pues, que *Coronis* sea una ópera en dos jornadas, con no ser lo más frecuente, no constituye tampoco una completa rareza. De hecho, *Coronis* comparte esta distribución con otras obras y, singularmente, con *El robo de Proserpina*, a la cual unen también otras características tanto de su libreto como de la puesta en música. En ambos casos, se trata de argumentos en que dos divinidades entran en disputa (Ceres y Júpiter contra Plutón en *El robo*; Apolo contra Neptuno en *Coronis*) y en las dos tramas hay un rapto o un intento de rapto por parte de un varón (Plutón en *El robo*; Tritón por mandato de Neptuno —y, luego, por cuenta propia— en *Coronis*) enamorado de una mujer displicente o que no le corresponde (Proserpina en *El robo*; Coronis, la casta ninfa de Diana inasequible a todo requerimiento amoroso, en la ópera que nos ocupa), con un marcado carácter de desigualdad (viejo-jovencita, monstruo-ninfa...), acentuado en *Coronis* cuando el monstruo marino, Tritón, se comporta ridículamente como un galán (puede apreciarse cierto paralelismo con otro

galán monstruoso, el Polifemo de *Acis y Galatea* del tándem Cañizares-Literes). Y las dos obras se produjeron en momentos de gran tensión bélica y, sin duda, con una marcada intencionalidad política celebrativa y propagandística: *El robo de Proserpina* se estrenó en Nápoles en plena guerra de Mesina, y *Coronis*, durante la guerra de Sucesión, casi con seguridad antes de que ésta terminara, esto es, tomando partido antes de que en los campos de batalla se dirimiera quién sería el vencedor. A la vista de estas dos óperas, como en otras representaciones, resulta muy sencillo identificar a personajes y situaciones en escena con otros de la vida real del momento. Posiblemente, los primeros espectadores de *Coronis* interpretaron la pugna de dos dioses por el dominio sobre las tierras de Flegra —contienda en la que el vencedor obtendría, además, los favores de Coronis— como una dramatización de la guerra entre dos dinastías por los territorios hispánicos, reconociendo en Apolo, dios solar, al nieto del Rey Sol y en Neptuno (que no en vano grita «Muera el Sol» para atacar a su rival) al heredero de los Austrias.

Otra característica que *Coronis* comparte con *El robo de Proserpina* es una puesta en música en que coexisten elementos de la tradición del teatro musical español del siglo XVII (tonadas, coplas, estribillos, coros que funcionan a la manera de responsiones como en los villancicos) con tipologías de composición a la italiana (recitados, arias estróficas y arias da capo). Los recitativos de *Coronis* resultan un tanto arcaizantes, más próximos a los que componía Hidalgo en la segunda mitad del siglo XVII que a los modelos a menudo más flexibles, de raíz más inequívocamente itálica, que adoptarían compositores como Literes o, unos años más adelante, Nebra. Hay algunas arias da capo de notable extensión y belleza, que, no obstante, revelan que su compositor, o bien no estaba del todo familiarizado con la forma italiana, o bien se resistía a adoptarla decididamente.

Tanto en el texto como en la música *Coronis* presenta algunos contrastes estilísticos que podrían hacer pensar en una autoría múltiple, es decir, que en el libreto y la música hubieran podido colaborar diversos ingenios. No sería la primera ni la última vez en la dramaturgia musical española. En todo caso, desde el punto de vista estilístico, que es el principal asidero hoy existente a falta de documentación al respecto, y conectando circunstancias históricas ya conocidas, puede atribuirse la música, al menos en su mayor parte, a Sebastián Durón; también puede pensarse que el libreto o parte de él sea obra de José de Cañizares, que colaboró con Durón en varias producciones desde *Salir el Amor del mundo* (1696). Cuestiones métricas, giros particulares y la caracterización de algunos personajes como los graciosos parecen apuntar a Cañizares, buen conocedor del teatro calderoniano y, posteriormente, colaborador de los grandes músicos españoles para el teatro en la primera mitad del XVIII (Literes, Nebra...). Asimismo, los procedimientos constructivos, las líneas melódicas, la reiteración de ciertos intervalos con valor simbólico, el idioma-tismo de las partes instrumentales, etcétera, señalan a Durón como autor —o prin-

cipal autor— de la música. El hecho de que convivan maneras arcaizantes con elementos de rabiosa modernidad es, por otro lado, característico de Durón y de los buenos músicos de su generación, que están en activo en las últimas décadas del siglo XVII y principios del XVIII, una época en que los compositores españoles intentan, con mayor o menor fortuna, asimilar y hacer suyas las formas y técnicas que vienen de Italia —y también de Francia, no hay que olvidarlo—, sin renunciar a la tradición de composición hispánica.

Las dos jornadas de *Coronis* se estructuran en más de ochenta números de diferente magnitud, que abarcan las diversas tipologías mencionadas. Muchos de esos números se presentan encadenados sin solución de continuidad, formando escenas complejas, excepto algunas grandes arias y tonadas. Aunque la fuente no contemple una división en escenas a la italiana, en función de las entradas y salidas de los personajes, la incluimos en el programa de mano (ocho escenas en la jornada I, once en la jornada II) y, en lugar de indicar todos y cada uno de los números (algunos brevísimos, otros repetidos...), anotamos únicamente los que abren escena y las piezas mayores (arias, tonadas de ciertas dimensiones).

Nuestra versión de *Coronis* intenta poner en evidencia los elementos más puramente dramáticos de la composición. La música, aliada con el texto, interpretándolo y a veces sobrepasándolo, caracteriza a los personajes diferenciándolos por su rango social y su función en la trama y el espectáculo. Coronis, personaje un tanto frío y algo veleidoso, adquiere humanidad por medio de la puesta en música, compleja y rica, y disfruta de algunos de los momentos más hermosos y expresivos, así como de pasajes de gran agilidad. Tritón pasa de la fiera monstruosidad a la blandura del *amante fino* —un tanto ridiculizada— y al patetismo de su muerte en escena. Proteo, el sabio que hace pronósticos y, en consecuencia, sufre, protagoniza escenas misteriosas y un bellísimo lamento cromático. Apolo y Neptuno, los dioses en guerra, parecen competir en el virtuosismo algo fatuo de sus vocalizaciones, siempre caracterizadas por un aire bélico. En nuestra versión, es el propio Apolo, ya triunfante, quien asume la parte que la fuente encomienda a la ninfa Iris y anuncia el fin de las disputas y el advenimiento de la paz. Quedan para el final los graciosos, gente baja y de escasos ideales, que, como en tantas otras obras, pasan miedo, hacen burla de los grandes y tienen su consabida escena bufa de lucha de sexos antes de arrimarse al fin.

La fuente musical de *Coronis* ofrece una instrumentación rica dentro de cierta economía de medios. Requiere dos partes de violín, dos de oboe, optativamente dos violones y dos flautas, además de los bajos. Dichas partes instrumentales se combinan con gran variedad, y así se incluyen sordinas y punteados para la cuerda, ecos de coros de violines y oboes, unísonos de arcos y cañas y también algunos chocantes unísonos de los oboes, que, años después, encontraremos, asimismo, en el Nebra primerizo (*Amor aumenta el valor*). No hay partes intermedias de violeta ni de vihuela

de arco, ni tampoco un tercer violín o un clarín, como sí encontramos en algunas composiciones dramáticas de Durón. Dado el carácter guerrero y áulico de la pieza, nos hemos permitido añadir un clarín en algunas escenas, allá donde la trama lo justifica y donde la línea instrumental más próxima (violines u oboes), por tonalidad y desarrollo melódico, permite encomendar la parte a una trompeta natural sin exceder sus posibilidades ni violentar la composición. También nos hemos tomado otra licencia que tiene que ver con lo instrumental. *Coronis* comienza con un coro sin más instrumentos que el continuo, esto es, carece de una sinfonía u otra introducción. El uso de sinfonías para preceder una obra de estas características y dimensiones está bien documentado y tenemos las fuentes musicales de algunos ejemplos (la más antigua conocida para el ámbito hispánico es la sinfonía de *El robo de Proserpina*). El propio Sebastián Durón compuso o utilizó una sinfonía, estructuralmente pariente de la de *El robo*, para su comedia *Muerte en Amor es la ausencia* (1697); de ella se conserva únicamente la línea del bajo, así que la hemos reconstruido para el orgánico de *Coronis* y la utilizamos como introducción a la ópera, pues encaja perfectamente en tono y carácter.

La falta de datos y de algunas certezas en torno a *Coronis* no nos hace, sin embargo, desconfiar acerca de la oportunidad de su recuperación: se trata, y de esto no hay duda, de una obra muy singular, de una gran calidad musical, y eso disipa toda incertidumbre a la hora de acometer su restauración.

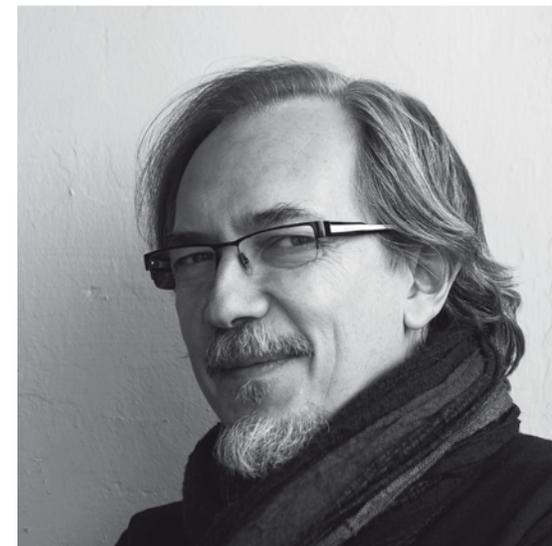
Luis Antonio González
IMF-CSIC

LUIS ANTONIO GONZÁLEZ director

La inquietud de Luis Antonio González por la interpretación de la música histórica y su interés por la investigación y recuperación del patrimonio musical lo condujeron a la musicología histórica, como investigador, y a la práctica musical, como organista, clavecinista y director. Estudió en el Conservatorio de Zaragoza, las Universidades de Zaragoza y Bolonia (becado por el Reale Collegio di Spagna) y realizó numerosos cursos de especialización; notablemente influyentes en su formación han sido José V. González Valle, José L. González Uriol, Jan Willem Jansen, Lorenzo Bianconi y Salvador Mas. Tras doctorarse, ingresó en el antiguo Instituto Español de Musicología del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (hoy DCH-Musicología, IMF-CSIC), donde es científico titular. Desde 2000 ha dirigido el Posgrado de Tecla del CSIC y, entre 2006 y 2014, ha sido director de *Anuario Musical*.

Autor de más de doscientas publicaciones, presta especial atención a la práctica musical histórica y a la recuperación de la música española de los siglos XVII y XVIII. Destacan sus ediciones de Joseph Ruiz Samaniego (*fl.* 1653-1670) y José de Nebra (1702-1768), de quien recientemente ha recuperado la ópera *Venus y Adonis* (1729). Es invitado con regularidad como profesor y conferenciante en congresos y seminarios en Europa y América en espacios como la Universidad Mozarteum de Salzburgo, el Centre de Musique Baroque de Versailles, la Universidad de Leipzig, la City University of New York, la Universidad de Arizona, la Universidad Nacional Autónoma de México, diversas Universidades españolas, la Escola Superior de Música de Catalunya, el Conservatorio Superior de Música de Aragón, el Curso Internacional de Música Antigua de Daroca, el Conservatorio de las Rosas de Morelia, la Academia Internacional de Órgano de México, el Laboratorio di Musica Antica di Quartu St'Elena, etcétera. Coordina la investigación integral del Archivo de Música de las Catedrales de Zaragoza y asesora restauraciones de instrumentos históricos de la Diputación de Zaragoza.

En 1992 fundó Los Músicos de Su Alteza. Ha actuado en España, Francia, Italia, Bélgica, Holanda, Suiza, Gran Bretaña, Bulgaria, Rumanía, México, Estados Unidos y Túnez. Su discografía comprende una docena de títulos para los sellos Arsis, Prames, Hortus, Dorian y Alpha (Outhere Music). En su doble faceta de investigador



e intérprete, ha sido reconocido con numerosos galardones españoles e internacionales: el Premio Nacional de Humanidades Rey Juan Carlos I, el de Musicología Rafael Mitjana, el Fundación Uncastillo, el Defensor de Zaragoza, el Diapason d'Or, La Clef, el Muse d'Or, los Prelude Classical Music Awards, etcétera. Es académico de número de la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis.

LOS MÚSICOS DE SU ALTEZA

Emoción, frescura y rigor histórico forman su divisa. Una justa mezcla de investigación, intuición e imaginación sirve a Los Músicos de Su Alteza para convertir, desde el máximo respeto a la obra de los grandes maestros de siglos pasados, la vieja escritura muerta en música viva.

Desde su fundación en 1992, centenares de actuaciones —conciertos, grabaciones, publicaciones científicas, cursos y conferencias— en Europa y América avalan a Los Músicos de Su Alteza como grupo de referencia en la recuperación e interpretación de la música barroca. En sus más de veinticinco años de vida, han rescatado de archivos españoles y americanos una buena parte del rico patrimonio musical hispánico de los siglos XVII y XVIII, partiendo de las investigaciones de su fundador y director Luis Antonio González. Compositores antes desconocidos o poco frecuentados, como Joseph Ruiz Samaniego (*fl.* 1653-1670) o José de Nebra (1702-1768), son hoy acogidos con enorme éxito en medio mundo gracias a la labor de Los Músicos de Su Alteza.

El conjunto cuenta desde sus comienzos con un sólido grupo de cantantes e instrumentistas fieles al espíritu de recuperar con renovada frescura el repertorio barroco español e internacional. Han actuado con éxito considerable en numerosos escenarios y en los más importantes festivales en España, Francia, Holanda,



Bélgica, Suiza, Italia, Gran Bretaña, México, Estados Unidos, etcétera. Desde 2008, graban para el prestigioso sello francés Alpha. Entre sus numerosas grabaciones discográficas, premiadas con diversos galardones (el Diapason d'Or, el Premio CD-Compact 2000, el Muse d'Or, La Clef, los Prelude Classical Music Awards 2010), destacan las tres últimas publicadas, dedicada una a villancicos de Joseph Ruiz Samaniego (*La vida es sueño...*); otra, a la ópera *Amor aumenta el valor* de José de Nebra, autor al que continuarán consagrando un amplio proyecto concertístico y discográfico en los próximos años; y la tercera, a oratorios de Luigi Rossi y Giacomo Carissimi (*Il tormento e l'estasi*). En 2019 verá la luz un nuevo proyecto discográfico de Los Músicos de Su Alteza sobre música italiana y española del *Seicento*.

En 2009 Los Músicos de Su Alteza recibieron los premios Fundación Uncastillo y Defensor de Zaragoza. Han contado con ayudas de la Fundación Orange, el Gobierno de Aragón, el Ministerio de Cultura español y Acción Cultural Española y colaboran regularmente en proyectos del CNDM.

En los últimos años, Los Músicos de Su Alteza dedican parte de su tiempo a compartir experiencias con jóvenes músicos en cursos, talleres y seminarios (Curso Internacional de Música Antigua de Daroca, Cursos de Verano en La Alhambra-Universidad de Granada, en la Universidad Juárez de Durango, el Conservatorio de Las Rosas de Morelia, la Universidad de Arizona, etcétera).

Desde 2017 Los Músicos de Su Alteza son grupo residente del Auditorio de Zaragoza.

LOS MÚSICOS DE SU ALTEZA

Eduardo Fenoll (CONCERTINO), **Pablo Prieto**,
Marta Fernández Escamilla, **Liz Moore**, **Sergio Franco**,
Juan Bernués, **Raquel Sobrino** y **Sergio Suárez** VIOLINES

Pedro Reula y **Nicola Paoli** VIOLONES

Roger Azcona CONTRABAJO

Nicolas Isabelle CLARÍN

Pepa Megina y **Bárbara Sela** FLAUTAS

Francisco J. Gil y **Pepa Megina** OBOES

Bárbara Sela FAGOT

Pablo Mena CAJA

Josías Rodríguez y **Nacho Laguna** TIORBAS Y GUITARRAS

Alfonso Sebastián CLAVE Y ÓRGANO

LUIS ANTONIO GONZÁLEZ CLAVE Y DIRECCIÓN

OLALLA ALEMÁN SOPRANO (Coronis)

EUGENIA BOIX SOPRANO (Apolo)

ESTEFANÍA PERDOMO SOPRANO (Neptuno)

MARTA INFANTE MEZZOSOPRANO (Tritón)

AURORA PEÑA SOPRANO (Sirene)

DIEGO BLÁZQUEZ TENOR (Menandro)

JESÚS GARCÍA ARÉJULA BARÍTONO (Proteo)

PRÓXIMOS CONCIERTOS

UNIVERSO BARROCO

ANM | Sala Sinfónica

15/12/19

LES ARTS FLORISSANTS | WILLIAM CHRISTIE y PAUL AGNEW DIRECTORES

S. PIAU SOPRANO | L. DESANDRE MEZZOSOPRANO | C. DUMAUX CONTRATENOR | M. BEEKMAN TENOR

M. MAUILLON BAJO-BARÍTONO | L. ABADIE BAJO

Una odisea barroca. Gala 40º aniversario

Obras de G. F. Haendel, H. Purcell, M.-A. Charpentier, J.-B. Lully y J.-P. Rameau

22/12/19

COLLEGIUM VOCALE GENT

CHRISTOPH PRÉGARDIEN DIRECTOR

H. BLAŽÍKOVÁ SOPRANO | A. POTTER CONTRATENOR | G. POPLUTZ TENOR | P. KOUIJ BAJO

J. S. Bach: *Oratorio de Navidad* (selección)

26/01/20

IL POMO D'ORO

FRANCESCO CORTI DIRECTOR

M. E. CENČIĆ CONTRATENOR | K. LEWEK SOPRANO | D. GALOU MEZZOSOPRANO

N. RIAL SOPRANO | L. PISARONI BAJO-BARÍTONO

G. F. Haendel: *Orlando*

02/03/20

AKADEMIE FÜR ALTE MUSIK BERLIN

BERNHARD FORCK CONCERTINO Y DIRECCIÓN

I. FAUST VIOLÍN | X. LÖFFLER OBOE

Obras de J. S. Bach y C. P. E. Bach

22/03/20

EUROPA GALANTE

FABIO BIONDI DIRECTOR

S. PRINA CONTRALTO | H. SUMMERS MEZZOSOPRANO | S. IM SOPRANO | V. GENAUX MEZZOSOPRANO

R. INVERNIZZI SOPRANO | M. PICCININI SOPRANO | M. BORTH BAJO

G. F. Haendel: *Silla*

ENTRADAS¹: 12€ - 50€, según concierto | Último Minuto* (<30 años y desempleados): 4,8€ - 20€

* Sólo en taquillas del Auditorio Nacional, una hora antes del concierto

¹ Las localidades de acompañante de movilidad reducida que no se ocupen se pondrán a la venta el día antes del concierto a las 10:00h por los canales habituales

Taquillas del Auditorio Nacional de Música y teatros del INAEM

entradasinaem.es

902 22 49 49

cndm.mcu.es

NIPO: 827-19-010-2 / D. L.: M-30589-2019
Imagen de portada: © Hugh Turvey para CNDM

síguenos en    

