

E-MOTION


SUPER AUDIO CD



LUCÍA
CAIHUELA

Castrato Arias

LA MADRILEÑA
JOSÉ ANTONIO
MONTAÑO

eudora



A Small Box of Emotions

The eighteenth century was the Golden Age of *opera seria*, a form of musical drama devoted to exploring the inner conflicts of elevated characters—monarchs or classical heroes—set in distant places and times. Operas were structured around the alternation of recitatives and arias, with very few choruses or ensemble numbers. This seemingly artificial design was in fact a perfectly refined mechanism for expressing human emotions through music. According to the Cartesian formulation prevailing at the time, emotions were movements of the mind—*passions*, something one undergoes—in response to a perceived action. That action unfolded in the recitatives, which propelled the drama forward by placing the characters in adverse circumstances that provoked deep passions; these emotions were then expressed in the arias, where dramatic time was suspended. In each aria, the characters laid bare their souls before the audience, turning every opera into a small box filled with singular emotions, like exquisite chocolates to be savoured slowly.

On the surface, the structure of librettos was largely similar, since production conventions prescribed a small number of archetypal characters, led by the *primo uomo* (castrato) and the *prima donna* (soprano), alongside a third protagonist (tenor). The most popular librettos were those by Pietro Metastasio (1698–1782), many of which received more than a hundred different

musical settings over the course of a century. Without departing from operatic conventions, Metastasio possessed a singular ability to create unique constellations of characters defined by status, filial bonds and emotional relationships, so that a single dramatic event could trigger a succession of different emotions in the various protagonists—like a billiard ball setting off a chain of successive caroms.

Time and again, composers returned to the same Metastasian libretto in search of the most compelling way to clothe its characters in music and to express the stellar moments unfolding in their souls. Some, such as Jommelli, even set the same libretto three or four times. Eighteenth-century opera audiences were not interested in suspense, as they almost always knew the libretto by heart. What truly held their attention was hearing how each composer translated the characters' emotions into music and, above all, how singers expressed them with their voices night after night. For the creative process of *opera seria* did not end at the composer's desk: singers played a central role, as they were expected not merely to give voice to the notes on the page, but to complete the sonic map laid out by the composer with their own creativity and vocal resources: each performance had to be unique.

Despite its enigmatic title, *Demofonte* became one of Metastasio's most popular librettos, with more than one hundred musical settings following its premiere in Vienna in 1733. The drama—addressing universal conflicts such as the limits of power and filial love—is set in motion by a curse afflicting Thrace, which demands the annual sacrifice of a virgin. Timante, supposedly the king's firstborn, is secretly married to Dircea, with whom he has a son, Olinto. Cornered by secrecy and fate, the protagonists unfold a mosaic of arias in an attempt to avert their tragic destiny. Metastasio described Timante as a young man of excellent reasoning yet prone to emotional

outbursts: «when seized by a passion he appears impetuous, violent and reckless; but when given time to reflect he becomes just, moderate and reasonable.» This oscillation between mind and heart shapes his three arias in the present recording, originally sung by castrati and drawn from the settings by Egidio Romualdo Duni (London, 1737), Pietro Alessandro Guglielmi (Treviso, 1766), and the third of Niccolò Jommelli's four versions (Stuttgart, 1764).

In Act I, Timante sings «Sperai vicino il lido» after receiving his father's command to marry Creusa, heiress to the throne of Phrygia, while fearing the sacrifice of his own wife. In this nautical metaphor, fate conspires against a sailor who repeatedly strikes hidden reefs. Guglielmi's setting amplifies the poem's contrasts: following a ritornello of illusory joy, the initial calm gives way to a tempest of virtuosic waves, with the voice oscillating between the ocean's depths and the highest crest of passion.

Act II intensifies the clash between royal will and filial despair. Faced with his father's blackmail, Timante collapses in «Prudente mi chiedi»: his judgement falters and he realises that his sanity depends solely on royal mercy. To convey this imbalance, Jommelli abandons the *da capo* aria structure, composing a series of contrasting sections that mirror Timante's confusion. The opening emerges as an *accompagnato* recitative that dissolves into obsessive agitation. The central section oscillates between a tender *adagio* evoking his wife and a sudden *allegro* portraying madness and impending danger. Finally, the aria returns to the A section with new music, recombining the text in an almost erratic manner before concluding with an accusatory gesture directed at his father: «*dipende da te.*»

«Misero pargoletto» is probably the most dramatic moment in the entire history of *opera seria*. Just when all seems resolved, Timante discovers the most atrocious secret: Dircea is

also the daughter of Demofonte, and therefore Olinto is the product of the most execrable of sins—incest. The aria, reflecting both the desolation at his son's terrible future and the unbearable horror of his own error, became a tour de force for eighteenth-century composers seeking to transform the moment's *pathos* into sound. Duni's version chooses the sweetness of the solo flute and the key of E minor to express the father's pity for his child, contrasted with low-register, staccato strings that reflect the horror provoked by his own actions.

The two arias from *Alessandro nell'Indie* are sung by Poro, *primo uomo assoluto* and at the same time antagonist to Alexander the Great, who throughout the drama oscillates between a desire for revenge and irrational jealousy. In «Vedrai con tuo periglio»—also composed by Jommelli in his second Stuttgart version—Poro issues his threats with all the arrogance of a defeated warrior, having been imprudently released by Alexander in an act of generosity that the «savage» Indian king cannot comprehend. The music is brilliant and expansive, reflecting the martial spirit in the first section and the threat of vengeance in the second. By contrast, «Se possono tanto» reveals Poro's uncontrollable jealousy upon seeing Cleofide drawn toward his rival. Luigi Gatti's version (Mantua, 1768) emphasises, with a pastoral aroma, the sweetness of love—here tainted by cruelty and the madness of jealousy.

«Barbaro, non comprendo» comes from the drama *Adriano in Siria*, also premiered in Vienna in 1732 with music by Caldara. The present setting corresponds to Hasse's second version, composed for Dresden in 1752. After defeating and capturing Osroa, king of the Parthians, the emperor Hadrian proposes—magnanimously—to marry Osroa's daughter Emirena, thereby sealing the peace and restoring his crown. Faced with the refusal of the «savage» Osroa, the civilised Hadrian sings to express his indignation at a rejection he



cannot comprehend. What makes this aria particularly striking is the descending chromatic progression introduced in the ritornello, which accompanies the protagonist's indignant words.

The recording also includes an aria from *Didone abbandonata*, the only example written for the *prima donna* on this disc. This setting of Metastasio's first operatic libretto, originally written for Naples, was composed by Leonardo Vinci for Rome in 1726—the first collaboration in a fruitful partnership cut short by the composer's early death in 1730, believed to have been caused by poisoning at the hands of a *marito geloso*. «Se vuoi ch'io mora» belongs to an adaptation of the libretto for Venice the previous year, replacing the celebrated «Ah non lasciarmi no» while preserving its character as a desperate plea. Upon hearing of Aeneas's departure, the queen's initial reaction was wounded pride; here, however, she collapses before her beloved, begging him to pierce her heart rather than abandon her. Originally sung by the castrato Farfallino, the aria nonetheless retains characteristic traits of pathetic arias for operatic heroines, particularly the recurrent chromatic motions—descending in the first section and ascending in the second—framed by a harmonically indeterminate opening that reflects the emotional instability of the Queen of Carthage.

Two extraordinary symphonies by Hasse and Jommelli serve to clothe and envelop this magnificent box of musical emotions, which condenses, in a handful of arias, the richness and diversity of a golden age.

ÁLVARO TORRENTE

*Complutense Institute of Musical Sciences
(Universidad Complutense de Madrid)*

LUCÍA CAIHUELA

Born in Madrid, Lucía grew up surrounded by music, singing at home with her mother and grandmother. At 19, she decided to pursue a career in singing, completing her first degree at the Arturo Soria Conservatory in Madrid. She then moved to the Netherlands, where she graduated cum laude in Early Music Singing from the Conservatorium van Amsterdam under the guidance of Xenia Meijer. Lucía frequently collaborates with ensembles such as The Netherlands Bach Society, Collegium 1704, Al Ayre Español, Forma Antiqua, El Afecto Ilustrado, La Guirlande, Orpheus Baroque Stockholm and L'Apothéose, among others. She has performed in notable venues and festivals across Europe. She has collaborated with orchestras such as the Sinfónica de Galicia Orchestra, the Principado de Asturias Symphony Orchestra and the RTVE Symphony Orchestra, and with conductors such as Richard Egarr, Philippe Herreweghe, Shunske Sato, Carlos Mena, Santiago Serrate, Aarón Zapico, Hans-Christoph Rademann, Christoph König and Václav Luks. She was finalist in the Neue Stimmen 2017 competition and semi-finalist in the London Handel Competition 2020. Her opera repertoire includes roles like Proserpina in L'Orfeo, Dido in Dido and Aeneas, and Cherubino in Le nozze di Figaro. Lucía has a passion for Italian madrigals, baroque opera, and French mélodie, with favorite composers including Claudio Monteverdi, G. F. Handel, and Maurice Ravel. When she isn't singing, Lucía loves to take photographs, walk in nature and explore antique markets. luciacaihuela.com



LA MADRILEÑA

La Madrileña is an orchestra specialising in historically informed performance of the Baroque and Classical periods. It is made up of internationally renowned musicians and performs



exclusively on period instruments. Under the direction of José Antonio Montañó, the ensemble has established itself as one of Spain's leading groups in the recovery, performance and dissemination of Europe's musical heritage, with particular attention to the Spanish repertoire. La Madrileña's work is structured around projects that combine musicological research with performance practice, resulting in concerts, staged productions and highly significant recording projects. The orchestra performs both instrumental and vocal repertoires, including opera, zarzuela and sacred music, and has been responsible for modern premieres and world-first recordings, among them the recordings DIXERUNT (Sony Classical) and Requiem by José de Nebra (Pan Classics). La Madrileña works closely with scholars and academic institutions, actively contributing to the editing, performance and dissemination of previously unpublished or rarely performed works. Its recording projects have been supported by major cultural institutions and have received an enthusiastic response from the international specialist press. With a clear educational and outreach-oriented mission, La Madrileña seeks to bring a repertoire of exceptional musical richness to today's audiences, presented with historical rigour, artistic sensitivity and a distinctive sonic identity. ***lamadrilegna.com***

JOSÉ ANTONIO MONTAÑO

José Antonio Montaña is one of Spain's most promising orchestral conductors today, widely recognised by the specialist press for the solidity, versatility and depth of his interpretations. He maintains an active international career in leading opera houses and concert halls, performing a broad repertoire ranging from Baroque music to world premieres of contemporary works, with a particular focus on opera. Deeply committed to early music, Montaña has conducted numerous eighteenth-century works in both operatic and symphonic contexts, combining a rigorous stylistic approach with a vivid and communicative reading. He is the founder and music director of the period-instrument orchestra La Madrileña, with which he promotes projects focused on the recovery, performance and dissemination of previously unpublished European repertoire. Alongside his work as a conductor, José Antonio Montaña maintains an active research profile. He has been one of the key figures behind the Didone Project of the Institute of Musical Sciences at the Complutense University of Madrid, an ambitious initiative devoted to the study and critical edition of eighteenth-century opera with librettos by Metastasio. The resulting corpus has served as the basis for the repertoire featured on the present recording E-MOTION. His artistic and musicological work thus converge in recording projects that seek to recover, contextualise and bring back to life forgotten works of extraordinary musical value. joseantoniomontano.com





Una pequeña caja de emociones

El siglo XVIII fue la Edad de Oro de la *opera seria*, un tipo de drama musical orientado a explorar los conflictos de personajes elevados —monarcas o héroes clásicos— en lugares y tiempos remotos. Las óperas se estructuraban en la alternancia de recitativos y arias, sin apenas coros o piezas de conjunto. Esa planificación, aparentemente artificial, era en realidad un mecanismo perfectamente depurado para expresar con música las emociones humanas. Según la formulación cartesiana vigente en la época, las emociones eran movimientos de la mente (pasiones, algo que se padece) como respuesta a una acción percibida. La acción tenía lugar en los recitativos para hacer avanzar el drama, situando a los personajes ante circunstancias adversas que les provocaban pasiones profundas, emociones que expresaban, suspendiendo el tiempo dramático, en las arias. En cada aria, los personajes desnudaban su alma ante el público, convirtiendo cada ópera en una pequeña caja llena de emociones singulares, como bombones selectos que el oyente podía paladear sin prisa.

En apariencia, la estructura de todos los libretos era similar, ya que las convenciones de producción prescribían un número reducido de personajes arquetípicos, liderados por el *primo uomo* (*castrato*) y la *prima donna* (soprano), junto a un tercer protagonista (tenor). Los libretos más populares fueron los de Pietro Metastasio (1698-1782), muchos de los cuales llegaron a recibir más de un centenar

de versiones musicales diferentes a lo largo de más de cien años. Metastasio tenía una habilidad singular para crear, sin apartarse de las convenciones operísticas, constelaciones de personajes únicas, definidas por el estatus, los vínculos filiales y las relaciones emocionales, de manera que un único acontecimiento dramático podía desencadenar una sucesión de emociones diferentes en los distintos personajes, como si fuera una bola de billar que encadena carambolas sucesivas.

Uno tras otro, los compositores regresaban al mismo libreto metastasiano para encontrar la mejor manera de vestir musicalmente a los personajes y expresar los momentos estelares que se libraban en su alma. Algunos, como Jommelli, llegaron incluso a poner música al mismo libreto hasta tres y cuatro veces. Al público operístico del siglo XVIII no le interesaba el suspense, porque casi siempre conocía el libreto de memoria. Lo que realmente capturaba su atención era escuchar cómo el compositor había traducido en música las emociones de esos personajes que ya eran como de la familia y, sobre todo, cómo las expresaban con su voz los cantantes una noche tras otra. Porque el proceso creativo de la *opera seria* no terminaba en el escritorio del compositor, sino que otorgaba un papel central a los cantantes, ya que su responsabilidad no se reducía a poner voz a las notas plasmadas en el papel, sino que se esperaba de ellos que completaran el mapa sonoro establecido por el compositor con su propia creatividad y sus recursos vocales: cada velada debía ser única.

A pesar de su enigmático título, *Demofonte* se convirtió en uno de los libretos más populares de Metastasio, con más de cien versiones desde su estreno en Viena (1733). El drama —que aborda conflictos universales como los límites del poder o el amor filial— se desencadena por una maldición existente en Tracia que exige el sacrificio anual de una virgen. Timante, supuestamente primogénito del rey, está casado secretamente con Dircea, con quien tiene un hijo, Olinto. Acorralados por el secreto y la fatalidad, los protagonistas despliegan un mosaico de arias para

conjurar su trágico destino. Metastasio definió a Timante como un joven de excelente raciocinio pero sujeto a arrebatos emocionales: «cuando es asaltado por alguna pasión se muestra impetuoso, violento e irreflexivo; pero cuando tiene tiempo para reflexionar se torna justo, moderado y razonable». Ese vaivén entre mente y corazón articula sus tres arias en esta grabación, interpretadas originalmente por *castrati* y procedentes de las versiones de Egidio Romualdo Duni (Londres, 1737), Pietro Alessandro Guglielmi (Treviso, 1766) y la tercera de las cuatro musicalizaciones de Niccolò Jommelli (Stuttgart, 1764).

En el primer acto, Timante entona «Sperai vicino il lido» tras recibir la orden paterna de casarse con Creusa, heredera del trono de Frigia, mientras teme el sacrificio de su propia esposa. En esta metáfora náutica, el destino conspira contra un navegante que tropieza con sucesivos escollos. La lectura de Guglielmi desarrolla los contrastes del poema: tras un *ritornello* de alegría ilusoria, la calma inicial da paso a una tempestad de oleaje virtuosístico, donde la voz oscila entre las profundidades del océano y la cresta más elevada de la pasión.

El segundo acto extrema el choque entre la voluntad regia y la desesperación filial. Ante el chantaje de su padre, Timante colapsa cantando «Prudente mi chiedi»: su juicio se nubla y advierte que su cordura depende solo de la piedad real. Para captar este desequilibrio, Jommelli abandona la estructura del aria *da capo*, componiendo una serie de secciones contrastantes que reflejan la ofuscación de Timante. El inicio surge como un *recitativo accompagnato* que deriva en una agitación obsesiva. La sección central bascula entre un *adagio* cargado de ternura al evocar a su esposa y un *allegro* súbito que retrata la locura y el peligro que acechan al héroe. Finalmente el aria retoma la parte A pero con nueva música y recombina las palabras de forma casi errática, para concluir con un señalamiento acusatorio dirigido a su padre: «dipende da te».

«Misero pargoletto» representa probablemente el momento más dramático de toda la historia de la *opera seria*. Cuando parece que todos los problemas se van resolviendo, Timante descubre el secreto más atroz: Dircea es también hija de Demofonte y por lo tanto Olinto es fruto del más execrable de todos los pecados: el incesto. El aria, que refleja la desolación ante el terrible futuro de su hijo y el horror insoportable ante su propio error, se convirtió en el *tour de force* de los compositores dieciochescos para transformar el *pathos* del momento en sonido. La versión de Duni escoge la dulzura de la flauta sola y la tonalidad de mi menor para expresar la piedad del padre hacia el hijo, contrastando con las cuerdas en registro grave y *staccato* reflejando el horror que le provocan sus propias acciones.

Las dos arias de *Alessandro nell'Indie* son entonadas por Poro, *primo uomo assoluto* y a la vez antagonista de Alessandro Magno, que a lo largo del drama oscila entre el deseo de venganza y los celos irracionales. En «Vedrai con tuo periglio» —compuesta también por Jommelli en su segunda versión para Stuttgart— amenaza con toda su soberbia de guerrero vencido, al verse liberado imprudentemente por Alessandro, en un acto de generosidad que el «salvaje» monarca indio no alcanza a comprender. La música con que la viste es brillante y expansiva, reflejando el espíritu bélico en la primera parte y la amenaza de venganza en la segunda. En cambio, en «Se possono tanto» se manifiestan con claridad los celos incontrolados de Poro al ver a Cleofide acercarse a su rival. La versión de Luigi Gatti (Mantua, 1768) enfatiza con un aroma pastoral la dulzura del sentimiento amoroso, empañado aquí por la crueldad, por la locura de los celos.

«Barbaro, non comprendo» procede del drama *Adriano in Siria*, estrenado también en Viena en 1732 con música de Caldara. La música corresponde a la segunda versión que compuso Hasse en 1752 para Dresde. El emperador Adriano, tras vencer y capturar al rey de los partos, Osroa, le propone,



en un gesto de generosidad, casarse él mismo con su hija Emirena y así sellar la paz y devolverle su corona. Ante la negativa del «salvaje» Osroa, el civilizado Adriano le canta para expresar su indignación ante un rechazo que no comprende. Lo singular de esta aria es la progresión cromática descendente que se presenta en el ritornello y acompaña las airadas palabras del protagonista.

El disco también recoge un aria de *Didone abbandonata*, el único ejemplo de la grabación compuesto para la *prima donna*. Esta versión de la *opera prima* metastasiana, escrita originalmente para Nápoles, fue musicada por Leonardo Vinci para Roma en 1726, la primera colaboración de un fructífero tándem hasta el temprano fallecimiento del compositor en 1730 —se cree que envenenado por un *marito geloso*. «Se vuoi ch'io mora» corresponde a una adaptación del libreto para Venecia el año anterior, que sustituye a la célebre «Ah non lasciarmi no», conservando su carácter de ruego desesperado. Ante el anuncio de la partida de Eneas, la primera reacción de la reina fue expresar su orgullo herido, pero en este momento se desmorona ante su amado, rogándole que le atreviese el corazón antes que abandonarla. Interpretada originalmente por el castrato Farfallino, el aria mantiene, no obstante, rasgos característicos de las arias patéticas de las heroínas operísticas, en especial los recurrentes movimientos cromáticos —descendentes en la primera parte y ascendentes en la segunda— enmarcados por un inicio armónicamente indefinido que refleja la inestabilidad emocional de la reina de Cartago.

Dos extraordinarias sinfonías de Hasse y Jommelli sirven para vestir y envolver esta magnífica caja de emociones musicales que sintetiza, en un puñado de arias, la riqueza y diversidad de una edad dorada.

ÁLVARO TORRENTE

Instituto Complutense de Ciencias Musicales (Universidad Complutense de Madrid)

LUCÍA CAIHUELA

Nacida en Madrid, Lucía creció cantando en casa con su madre y su abuela. A los 19 años, decidió dedicarse al canto y empezó a estudiar en el Conservatorio Profesional Arturo Soria de Madrid. Posteriormente se trasladó a los Países Bajos, donde se graduó cum laude en la especialidad de música antigua en el Conservatorio de Ámsterdam bajo la tutela de Xenia Meijer. Lucía colabora frecuentemente con grupos como The Netherlands Bach Society, Collegium 1704, Al Ayre Español, Forma Antiqua, El Afecto Ilustrado, La Guirlande, Orpheus Baroque Stockholm y L'Apothéose, entre otros. Ha actuado en importantes salas y festivales de toda Europa. Ha colaborado con orquestas como la Sinfónica de Galicia, la Orquesta Sinfónica del Principado de Asturias y la Orquesta Sinfónica de RTVE, y con directores como Richard Egarr, Philippe Herreweghe, Shunsuke Sato, Carlos Mena, Santiago Serrate, Aarón Zapico, Hans-Christoph Rademann, Christoph König y Václav Luks. Fue finalista en el concurso Neue Stimmen 2017 y semifinlista en el London Handel Competition 2020. Su repertorio operístico incluye papeles como Proserpina en L'Orfeo, Dido en Dido y Eneas, y Cherubino en Las bodas de Fígaro. A Lucía le apasionan los madrigales italianos, la ópera barroca y la mélodie francesa, y entre sus compositores favoritos se encuentran Claudio Monteverdi, G. F. Handel y Maurice Ravel. Cuando no está cantando, a Lucía le encanta hacer fotos, pasear por la naturaleza y perderse en mercados de antigüedades. ***luciacaihuela.com***



LA MADRILEÑA

La Madrileña es una orquesta especializada en la interpretación historicista del periodo barroco y clásico, integrada por músicos de reconocido prestigio internacional y formada íntegramente



por instrumentos de época. Bajo la dirección de José Antonio Montañó, la agrupación se ha consolidado como una de las formaciones españolas más destacadas en la recuperación, interpretación y difusión del patrimonio musical europeo, con especial atención al repertorio español. El trabajo de La Madrileña se articula en torno a proyectos que combinan investigación musicológica y práctica interpretativa, dando lugar a conciertos, producciones escénicas y proyectos discográficos de gran relevancia. La orquesta aborda tanto repertorios instrumentales como líricos, incluyendo ópera, zarzuela y música sacra, y ha sido responsable de estrenos en tiempos actuales y primeras grabaciones mundiales, entre ellas los CDs DIXERUNT (Sony Classical) y el Requiem de José de Nebra (Pan Classics). La Madrileña colabora estrechamente con investigadores e instituciones académicas, contribuyendo activamente a la edición, interpretación y difusión de obras inéditas o poco frecuentes. Sus proyectos discográficos han contado con el respaldo de importantes instituciones culturales y han recibido excelente acogida por parte de la crítica especializada internacional. Con clara vocación divulgativa, La Madrileña aspira a acercar al público actual un repertorio de enorme riqueza musical, presentado con rigor histórico, sensibilidad artística y una marcada personalidad sonora. ***lamadrilegna.com***

JOSÉ ANTONIO MONTAÑO

José Antonio Montaña es uno de los directores de orquesta españoles con mayor proyección en la actualidad, reconocido por la crítica especializada por la solidez, versatilidad y profundidad de sus interpretaciones. Desarrolla una intensa carrera internacional en teatros y auditorios de prestigio, abordando un amplísimo repertorio que abarca desde la música barroca hasta estrenos contemporáneos absolutos, con especial atención a la ópera. Comprometido de manera destacada con la música antigua, Montaña ha dirigido numerosos títulos del siglo XVIII, tanto en el ámbito lírico como en el sinfónico, combinando una rigurosa aproximación estilística con una lectura viva y comunicativa. Es fundador y director musical de la orquesta de instrumentos de época La Madrileña, con la que impulsa proyectos centrados en la recuperación, interpretación y difusión de repertorio europeo inédito. Paralelamente a su labor como director, José Antonio Montaña mantiene una intensa actividad investigadora. Ha sido una de las figuras clave del Proyecto Didone del Instituto de Ciencias Musicales de la Universidad Complutense de Madrid, un ambicioso trabajo dedicado al estudio y edición de la ópera del siglo XVIII con libretos de Metastasio, cuyo corpus ha servido de base para el repertorio de la presente grabación E-MOTION. Su labor artística y musicológica confluyen así en proyectos discográficos que buscan rescatar, contextualizar y devolver al presente obras olvidadas de extraordinario valor musical. joseantoniomontano.com



La Madrileña



Artistic and musical director

José Antonio Montaña

Violins I

Maxim Kosinov (*Concertmaster*)

Beatriz Amezúa

Pablo Prieto

Roi Cibrán

Violins II

Abelardo Martín

Edelweiss Tinoco

Adrián Pineda

Belén Sancho

Violas

Raquel Tavira

Aglaya González

Violoncellos

Ester Domingo

Alma Hernán

Bass

Alberto Jara

Flutes

Antonio Campillo

Laura Quesada

(solo flute on *Misero pargoletto*)

Oboes

Rodrigo Gutiérrez

Pedro Castro

Bassoon

Eyal Streett

Horns

Ricardo Oliver

Vicent Serra

Harpsichord

Diego Fernández

Theorbo

Nacho Laguna

RECORDING DATA

Recording: February 24 - 28, 2025, Universidad Complutense's
San Bernardo Assembly Hall, Madrid, Spain

Producer: Ana Fernández-Vega & Gonzalo Noqué
Recording engineer: Gonzalo Noqué
DSD mastering: Tom Caulfield
Equipment: Josephson C617 microphones with
ACO Japan 7022 capsules, Pearl CC22, Sanken,
Audio-Technica & Neumann microphones;
Merging Horus microphone preamplifier and AD/DA
converter; Pyramix Workstation; Hifiman headphones;
Dutch & Dutch 8c speakers

Original Format: DSD256 (11.289MHz)
Surround version: 5.0

EUD-SACD-2604
©&® 2026 Eudora Records, S.L.
eudorarecords.com

BOOKLET INFO

Photos: Claudia Herrán (cover, pp. 2, 7, 8, 12, 17, 19),
Michal Novak (pp. 10, 20), Fede Serra (pp. 11, 21)
Graphic design: Gabriel Saiz (Filo Estudio)

Fundación
BBVA

Proyecto realizado con la Beca Leonardo a
Investigadores y Creadores Culturales 2024
de la Fundación BBVA

This SACD was recorded using the DSD (Direct Stream Digital™) recording system. There are three programs contained in this SACD: the first is a standard CD stereo version that will play on any device that will play a CD, and that any CD player will simply find and play. The second and third versions are high definition DSD stereo and surround (5.0) versions that can only be played on an SACD player, which must be instructed as to which program you wish to play.

DSD and SACD are trademarks of Sony.

JOHANN ADOLPH HASSE (1699-1783)

- 01 **Sinfonia*** 7:36
Un poco grave - Allegro con spirito
- Un poco andante - Allegro
from Demofoonte (1758)

PIETRO A. GUGLIELMI (1728-1804)

- 02 **Sperai vicino il lido*** 7:35
from Demofoonte (1766)

LUIGI GATTI (1740-1817)

- 03 **Se possono tanto*** 6:03
from Alessandro nell'Indie (1768)

JOHANN ADOLPH HASSE (1699-1783)

- 04 **Barbaro non comprendo*** 3:46
from Adriano in Siria (1752)

NICCOLÒ JOMMELLI (1714-1774)

- 05 **Sinfonia*** 3:23
from Semiramide riconosciuta (1753)

EGIDIO DUNI (1708-1775)

- 06 **Misero pargoletto** 7:22
from Demofoonte (1737)

NICCOLÒ JOMMELLI (1714-1774)

- 07 **Prudente mi chiedi?*** 4:05
from Demofoonte (1764)

LEONARDO VINCI (1696-1730)

- 08 **Recitativo. Basta, vincesti, ...** 8:49
eccoti il foglio. - Se vuoi
ch'io mora, mio dolce amore
from Didone abbandonata (1726)

NICCOLÒ JOMMELLI (1714-1774)

- 09 **Vedrai con tuo periglio*** 7:53
from Alessandro nell'Indie (1760)

* First recording.