



# Filippo Mineccia

*countertenor*

**Ensemble Odyssee**

**Andrea Friggi, direction**

Recorded in Diemen (Schuilkerk De Hoop), Netherlands, in January 2015  
Engineered and produced by Christoph Frommen | Digital editing: Andrea Friggi  
Executive producers: Carlos Céster, Michael Sawall  
Editorial director: Carlos Céster | Editorial assistance: María Díaz  
Photographs on the front covers and on page 2: Gildardo Gallo  
Photographs of the recording sessions: Michele Crivellaro  
Critical edition of the scores © Andrea Friggi 2015

*Special thanks to Stadsberstel Amsterdam.*



*Additional special thanks to Irdyneev Sende-Nima and Nonna Popova, Anita Bertoncini and all the people that contributed to our crowd-funding campaign. Many thanks also to Alessandro Pianu and Pamela Tborby for lending their instruments, and to The Foundling Museum (London). Eva Saladin plays on a violin (Odoardi, c.1770) that was placed at her disposal by the Dutch foundation Nationaal Muziekinstrumenten Fonds ([www.muziekinstrumentenfonds.nl](http://www.muziekinstrumentenfonds.nl)).*

© 2016 note 1 music gmbh

# Attilio Ariosti

(1666-1729)

## London

*arias for alto*



01	SORGA PUR L'OPPRESSA ROMA [ <i>Vespasiano</i> – London 1724]	3:53	08	SPIRATE, O INIQUI MARMI (recit.) [ <i>Caio Marzio Coriolano</i> – London 1723]	3:55
02	BELLA MIA, LASCIA CH'IO VADA [ <i>I gloriosi presagi di Scipione Africano</i> – Vienna 1704]	6:09	09	VOI D'UN FIGLIO TANTO MISERO [ <i>Caio Marzio Coriolano</i> – London 1723]	7:03
03	PERDONATE, O CARI AMORI [ <i>Caio Marzio Coriolano</i> – London 1723]	3:49	10	VOI DEL CIEL PIETOSI NUMI [ <i>Dario</i> – London 1725]	4:35
04	PREMERÀ SOGLIO DI MORTE [ <i>Vespasiano</i> – London 1724]	5:11	11	VENGA PUR QUEL SÌ TERRIBILE [ <i>Tito Manlio</i> – London 1717]	2:45
05	OUVERTURE (instr.) [ <i>Caio Marzio Coriolano</i> – London 1723]	4:19	12	SINFONIA (instr.) [ <i>La profezia d'Eliseo nell'assedio di Samaria</i> – Vienna 1705]	4:27
06	PRESTO (instr.) [ <i>Caio Marzio Coriolano</i> – London 1723]	2:07	13	COL NEMICO DI MIA PACE [ <i>Tito Manlio</i> – London 1717]	3:09
07	RINASCE AMOR [ <i>Aquilio Consolo</i> – London 1724]	4:20	14	BENCHÉ L'ULTIMO AL TORMENTO [ <i>La madre de' Maccabei</i> – Vienna 1704]	5:42
			15	AURE CARE [ <i>Tito Manlio</i> – London 1717]	6:11
			16	QUANDO IL MONDO FABBRICÒ [ <i>La madre de' Maccabei</i> – Vienna 1704]	2:55
			17	IO SPERO CHE IN QUEI GUARDI [ <i>Caio Marzio Coriolano</i> – London 1723]	4:09

# Ensemble Odyssee

Andrea Friggi, *direction*

## VIOLINS I

Eva Saladin (*concertmaster, solo*)  
 Elicia Silverstein  
 Zoe Pouri  
 Nadine Henrichs (*1, 3, 9-10, 17*)

## VIOLINS II

Ivan Iliev (*leader, solo*)  
 Olga Popova  
 Ana Vasić  
 David Alonso (*1, 3, 9-10, 17*)

## VIOLAS

Nadine Henrichs  
 David Alonso

## CELLOS

Agnieszka Oszańca (*solo*)  
 Maximiliano Segura

## VIOLONE

Carina Cosgrave (*2, 4-11, 14, 16-17*)  
 Alon Portal (*1, 3, 12-13, 15*)

## RECORDERS

Anna Stegmann (*alto recorder solo, basset recorder 5-7, 13*)  
 Georg Fritz

## OBOES

Georg Fritz  
 Yong-Cheon Shin

## BASSOONS

Takako Kunugi  
 Inga Maria Klaucke

## TRUMPETS

Bruno Fernandes  
 Patrick Boileau

## THEORBO

Giulio Quirici

## HARPSICHORD

Andrea Friggi (*solo*)  
 Fabio Antonio Falcone



[www.ensembleodyssee.com](http://www.ensembleodyssee.com)

## Attilio Ariosti

### Arias for alto

It was rather common for a 17th or 18th-century intellectual to maintain interest in a broad range of arts or sciences and to hold several different positions at court, whilst still finding the time to compose music on the side. Attilio Ariosti was one of those who enjoyed a musical career while not being primarily a musician.

A monk of the Servite Order under the name of *frate Ottavio*, Ariosti spent his life travelling as a diplomat for various European courts, as well as working as a composer, poet, and instrumentalist. His posthumous fame is mostly connected with his works for *viola d'amore*, an instrument for which he published a set of lessons and with which he gained quite a reputation as a *virtuoso*. Nevertheless, he also seems to have been a performer on several instruments and a good singer.

His skills as a poly-instrumentalist were put to use early in his career in Mantua where, in his twenties, he worked in the service of the duke after becoming a priest, and where he staged his first opera, *Tirsi*,

probably a pasticcio. His musical talent must have been one of the reasons for his being called to Berlin in 1697, to serve as a *maître de musique* at the court of Sophie Charlotte, electress of Brandenburg. Despite the scandal of being a Catholic musician in a Protestant court, Ariosti managed to create strong political connections and important friendships, such as that with the German philosopher Leibniz, who protected him during the ensuing years. During his Berlin period, he also wrote librettos for his fellow composers, as well as incidental music.

In 1703, as a consequence of the pressure of Ariosti's order, Charlotte finally gave him the permission of leaving Berlin. He tried to postpone his return moving to Vienna to enter the service of Joseph I, where – thanks to Leibniz's recommendation – he quickly gained importance. His official occupation at the court was as imperial agent, and he served as Austrian ambassador to the states of the Italian peninsula, often causing scandal for his luxurious clothing and sumptuous lifestyle, which generated gossip and envy. This aside, he continued his musical activities and successes, evidently inspired by the presence of top European musicians. Arias with *concertato* instruments were fashionable during Ariosti's time in Vienna, and he embraced the genre enthusiastically. *Bella mia, lascia ch'io parta*, an aria with a virtuosic theorbo part from *I gloriosi presagi di Scipione Africano* (1704), was probably written for Francesco Conti, one of the most celebrated theorbists of the time. Similarly, the oratorio *La madre de' Maccabei* (1704) requires two unexpectedly high cello parts, which

were likely composed for the two Bononcini brothers, Giovanni and Antonio Maria.

After the death of Joseph I, Ariosti entered the service of the Duke of Anjou, the future Louis XV of France: the years 1711–1716 were full of diplomatic intrigue, by means of which Ariosti sidled with surprising ease from one lofty court position to another.



Although we are not sure what prompted his move, it was perhaps for one of those intrigues that Ariosti decamped to England in 1716, where we first find him playing for Handel. The year after, he wrote *Tito Manlio*, his first English opera, which gave him enough contacts and exposure to enter the Royal Academy of Music, working together with Handel and Bononcini at the King's Theatre in Haymarket. In spite of his lively diplomatic activity and plots – which were heavily satirized by his contemporaries – he managed to find time to write a number of dramatic works. Although not as numerous as those of his colleagues, the exuberant orchestration and unusual harmonic combinations of these compositions gained him the general admiration of the public.

*Caio Marzio Coriolano* (1723) is probably his most daring and celebrated work of this period. A good example of his inventiveness is a long *accompagnato* recitative in the third act (in the unusual key of D flat major), during which the lead character – which role was sung by the famed Senesino – laments his misfortunes in

prison, making use of the most extravagant enharmonic modulations. It creates an impressive scene that the public perceived as “wrought up to the highest degree of perfection that music is capable of” (Hawkins), and that, more than ten years later, Rameau mentions in his *Génération harmonique* (1737) as an example of extreme expressive harmony.

Nevertheless, in spite of his collaborations with Handel and Bononcini, Ariosti soon started to lose the favour of the public, probably because of his inability to cope with the changes in current musical taste. *Vespasiano* (1724) enjoyed much less success, although the style is brisk and light. On the other hand, his next work *Dario* (1725) displays a remarkable similarity to Handel's style. This is also true of the pasticcio *Aquilio Consolo* (1724), which might even contain some of Handel's own work, as in the case of the aria *Rinasci amor* recorded in this CD.

Ariosti also seems to have made a profit from publishing his music. In 1724 he printed a collection of cantatas and pieces for *viola d'amore*, both lavishly engraved: despite the high price of two guineas, the volumes present a list of 764 subscribers, mostly members of the nobility who must have known him personally. John Walsh – the notorious music publisher, who illegally printed several arrangements and selected arias from Handel and his contemporaries – published a selection of Ariosti operas as well, although Ariosti had the good fortune to supervise Walsh's publication and thus financially profit from it. He probably managed to earn money from publishing where his colleagues

failed to do so, thanks to a habit of borrowing copious amounts of money, if we are to believe Rolli's satirical epitaph: *Here lies Attilio Ariosti, / he'd borrow still, could be accost ye. / Monk to the last, whate'er betide, / at other's cost he lived – and died.*



No autograph scores of the pieces recorded in this CD survive. Nonetheless, from the extant copies we acquire the impression that Ariosti meticulously indicated the orchestration he required in his music. Other contemporary composers rarely indicated the presence of wind instruments in the orchestra, and we are often forced to make an educated guess if the separate orchestral parts do not survive. However, this is not so with Ariosti's compositions, since he commonly wrote down the exact instrumentation in his scores.

In the music written for the Viennese court, such as *I gloriosi presagi di Scipione Africano*, he indicated different parts for bassoons, cellos, double basses, and harpsichords (probably two, as was customary in opera productions of the time) instead of writing a single continuo line. In the *Sinfonia* of that serenata he goes even further, indicating that the middle section has to be played by two solo violins, a single viola, with a bassoon as solo continuo; the following section requires not harpsichords but double basses, whilst in between the trumpets are supposed to improvise an off-stage fanfare.

The oratorio *La madre de' Maccabei* is scored for single-player four-part strings. Next to two violins, the

two inner parts are labeled "violoncello I" and "violoncello II", although they are notated in alto clef and span a tessitura that is more appropriate for a viola than a cello. Since these instruments also play in bass clef in some arias, it is reasonable to question whether they were really cellos (played, perhaps, with some special technique) or rather smaller *da spalla* instruments, for which the Bononcini brothers – very likely the first performers – were known.

In the same way, the alternation in the continuo of "tutti", "violoncelli", "contrabbassi", and "senza cembali" in Ariosti's English operas makes the instrumentation remarkably lively, probably bearing witness to a tradition that perhaps also belonged to Handel (but who did not write it so precisely).

We do not know the exact number of players in the Viennese orchestras, but we are relatively well informed about the forces used at the Haymarket Theatre, for which Handel, Bononcini, and Ariosti wrote. An ensemble mostly made of Italians, French, and Germans, the Haymarket orchestra was praised by travellers and European musicians. Forgeroux, a French diplomat who visited London in 1728, was struck by the heavy presence of several first violins and basses while the inner parts were almost inaudible, in contrast to the French orchestras with which he was more familiar. In fact, we know from payment lists of those years that the continuo sections could number up to seven cellos, four bassoons, one double bass and a theorbo – in addition to the usual two harpsichords – whilst there were no more than ten violins and two violas. Such instru-

mentation favours a massive bass presence and is rarely heard nowadays in performances of Handel's music.

For our recording, it is precisely this kind of sound that we decided to pursue. Although the modern listener might initially find the top and bass lines rather exposed and naked, this was, after all, also the contemporary reaction to Ariosti's orchestra.

Special attention has also been paid to the vocal line. Ariosti's music spans simple, somber melodies to fast exuberant roulades, often calling for good acting skills and ingenious ornamentation. For this recording, the variations of the *da capo* arias are based on original examples by Handel, the closest approximate model. Three arias from *Ottone* (1723) survive in Handel's own hand with original ornamentation, revealing a style that is seldom heard today: such elaborate instrumental writing and long cadenzas for the voice might sound unusual at first, but it provides this music with much of its lost colour.

Andrea Friggi



## Attilio Ariosti

### Arias pour alto

Il était assez fréquent pour un intellectuel du XVIII<sup>e</sup> siècle ou du XVIII<sup>e</sup> de s'intéresser à un large éventail d'arts ou de sciences et d'occuper diverses positions à la cour tout en trouvant le temps de composer ! Attilio Ariosti (1666-1729) fut l'un de ceux qui, n'étant pas principalement musicien, connurent une fructueuse carrière musicale.

Moine de l'ordre des Servites de Marie sous le nom de *frate Ottavio*, Ariosti passa sa vie à voyager pour exercer ses fonctions diplomatiques dans plusieurs cours européennes, tout en ayant une activité de compositeur, de poète et d'instrumentaliste. Sa renommée posthume se doit surtout à ses compositions pour viole d'amour, instrument pour lequel il publia une série de leçons et qui lui valut une réputation de virtuose. Ariosti semble aussi avoir été un pluri-instrumentiste et un bon chanteur.

Âgé d'une vingtaine d'années et ayant été ordonné prêtre, Ariosti fit preuve de son savoir-faire en jouant de plusieurs instruments au service du duc de Mantoue, ville où il monta son premier opéra, *Tirsi*, qui était probablement un *pasticcio*. Son talent musical fut certaine-

ment l'une des raisons pour laquelle il fut nommé, en 1697, maître de musique à la cour berlinoise de Sophie Charlotte, électrice de Brandebourg. Malgré le scandale provoqué par sa condition de musicien catholique au service d'une cour protestante, Ariosti établit des liens politiques solides et des amitiés importantes, par exemple avec le philosophe allemand Leibniz, qui le prit sous sa protection au fil des ans. Durant sa période berlinoise, il écrivit aussi des livrets pour ses collègues compositeurs ainsi que de la musique de scène.

En 1703, Ariosti, répondant à la pression de son ordre, obtint de Charlotte la permission de quitter Berlin. Il tenta de différer son retour en se rendant à Vienne pour entrer au service de Joseph I, où – grâce à la recommandation de Leibniz – il prit rapidement de l'importance. Officiellement agent impérial à la cour, il faisait fonction d'ambassadeur d'Autriche auprès des États de la Péninsule italienne, causant souvent scandale, suscitant les commérages et excitant l'envie par le luxe de ses vêtements et la somptuosité de son train de vie. Par ailleurs, il continua avec succès ses activités musicales, évidemment inspirées par la présence de l'élite des musiciens européens. Les arias avec des instruments concertants étaient en vogue à Vienne du temps du compositeur, qui adopta cette forme avec enthousiasme. *Bella mia, lascia ch'io parta*, aria de l'opéra *I gloriosi presagi di Scipione Africano* (1704), contient une partie virtuose de théorbe probablement écrite pour Francesco Conti, l'un des théorbistes les plus illustres du temps. De même, l'oratorio *La madre de' Maccabei* (1704) comprend deux parties de violoncelle dans un registre d'une hauteur

inattendue, sans doute composées pour les frères Bononcini, Giovanni et Antonio Maria.

À la mort de Joseph I, Ariosti entra au service du duc d'Anjou, futur Louis XV : les années 1711-1716, si riches en intrigues diplomatiques, ont permis à Ariosti de se glisser avec une facilité déconcertante d'une cour à l'autre tout en maintenant une position éminente.



L'une de ces intrigues a pu provoquer la fuite de Ariosti en Angleterre en 1716, où il commença à jouer avec Handel avant de composer, l'année suivante, *Tito Manlio*, son premier opéra anglais. La publicité ainsi que les contacts établis grâce à cette œuvre lui permirent d'entrer à l'Académie Royale de musique et de travailler en compagnie de Handel et de Bononcini au King's Theatre de Haymarket. Malgré une vie diplomatique agitée et riche en complots – qui furent largement raillés par ses contemporains – Ariosti trouva le temps d'écrire un certain nombre d'œuvres dramatiques. Moins nombreuses que celles de ses collègues, elles possèdent une orchestration exubérante et des combinaisons harmoniques inhabituelles qui lui valurent l'admiration du public.

*Caio Marzio Coriolano* (1723) est probablement l'une de ses œuvres de cette période les plus audacieuses et applaudies. Nous trouvons un bon exemple de son inventivité dans le long récitatif accompagné du troisième acte (dans la tonalité inhabituelle de ré bémol majeur), où le protagoniste emprisonné – rôle chanté par le célèbre Senesino – déplore ses malheurs prison

en recourant aux modulations enharmoniques les plus extravagantes. Cette scène impressionnante – rapporte Hawkins – fut perçue par le public comme « le plus haut degré de perfection dont la musique est capable » et, plus de dix ans plus tard, citée par Rameau dans sa *Génération harmonique* (1737) comme un exemple d'harmonie extrêmement expressive.

Ses collaborations avec Handel et Bononcini n'empêchèrent pas Ariosti de perdre rapidement la faveur du public, probablement à cause de son inaptitude à s'adapter au changement du goût musical. *Vespasiano* (1724) eut beaucoup moins de succès malgré un style alerte et léger. D'autre part, l'opéra suivant, *Dario* (1725), manifeste une similitude remarquable avec le style de Handel. Nous retrouvons cette parenté dans le *pasticcio Aquilio Consolo* (1724) qui pourrait contenir des fragments originaux de Handel, comme c'est le cas de l'aria *Rinascere amor* enregistrée ici.

Ariosti semble aussi avoir gagné de l'argent en éditant sa musique. En 1724, il lança une souscription à deux volumes, un recueil de cantates et une série d'œuvres pour viole d'amour, dans une édition fastueuse : malgré la grosse somme de deux guinées, la liste réunit 764 souscripteurs, pour la plupart membres de la noblesse qui connaissaient Ariosti personnellement. Le célèbre éditeur John Walsh – qui publiait illégalement de nombreuses œuvres et arias de Handel et de ses contemporains – fit paraître un choix d'opéras de Ariosti mais dans ce cas le compositeur eut la chance de superviser les publications, pouvant ainsi en tirer un profit financier. Il réussit aussi à gagner quelque argent en publiant là où

ses collègues échouaient, grâce à sa coutume d'emprunter des montants considérables, si nous en croyons l'épithaphe satyrique de Rolli : *Ci-gît Attilio Ariosti, / il emprunterait encore, s'il pouvait vous aborder. / Moine au dernier degré, quoi qu'il arrive, / aux frais des autres, il vécut – et mourut.*



Aucune partition autographe des œuvres enregistrées ici n'a survécu. Les copies existantes nous permettent cependant de penser que Ariosti indiquait méticuleusement l'orchestration voulue. Les autres compositeurs signalaient rarement la présence des vents dans la partition d'orchestre et nous sommes souvent obligés de procéder par « supposition éclairée » quand les parties séparées se sont perdues. Ce qui n'est pas le cas pour les compositions de Ariosti, puisqu'il écrivait généralement l'instrumentation exacte.

Dans sa musique pour la cour de Vienne, par exemple *I gloriosi presagi di Scipione Africano*, Ariosti indiquait des parties différentes pour les bassons, les violoncelles, les contrebasses et les clavecins (probablement deux, selon l'usage dans les productions opératiques de l'époque) au lieu d'écrire la ligne unique du continuo. Dans la *Sinfonia* de cette sérénade, le compositeur va même plus loin en précisant que la section centrale doit s'interpréter par deux violons solistes, un seul alto avec un basson soliste pour le continuo ; la section suivante n'emploie pas de clavecin mais des contrebasses, tandis qu'entre les deux, les trompettes sont censées improviser une fanfare en coulisse.

L'oratorio *La madre de' Maccabei* est orchestré pour quatre parties de cordes avec un instrumentiste par pupitre : deux violons, et deux parties pour instruments graves marquées « violoncello I » et « violoncello II » bien que leur écriture soit en clef d'alto et leur tessiture corresponde plus à celle de l'alto. Mais comme ces instruments jouent aussi des passages en clé de basse dans certaines arias, nous pouvons raisonnablement nous demander s'il s'agit de violoncelles (peut-être joués avec une technique spéciale) ou plutôt de ces plus petits instruments *da spalla* qui ont contribué à la renommée des frères Bononcini, très probablement les premiers interprètes de l'œuvre.

De la même manière, grâce à l'alternance dans le continuo des « tutti », « violoncelli », « contrabbassi » et « senza cembali », l'instrumentation des opéras anglais de Ariosti acquiert une brillance remarquable et témoigne d'une tradition à laquelle appartenait peut-être Handel (mais qui ne l'écrivait pas avec la même précision).

Nous ne connaissons pas le nombre exact de musiciens qui composaient les ensembles viennois mais nous disposons d'informations relativement fiables sur l'orchestre du Haymarket Theatre, pour lequel écrivaient Handel, Bononcini et Ariosti. Principalement composé d'Italiens, de Français et d'Allemands, l'orchestre du Haymarket était apprécié par les voyageurs et les musiciens européens. Le diplomate français Forgeroux, lors de sa visite à Londres en 1728, fut frappé par la forte présence des premiers violons et des instruments graves alors que les parties centrales étaient à peine audibles,

formation qui contrastait avec celle des orchestres français auxquels il était habitué. Et de fait, les listes de paiement nous apprennent que le continuo pouvait à l'époque comprendre sept violoncelles, quatre bassons, une contrebasse et un théorbe – en plus des deux clavecins habituels – alors qu'il n'y avait pas plus de dix violons et deux altos. Cette instrumentation favorisant les instruments graves ne s'entend que très rarement dans les interprétations actuelles de la musique de Handel.

Et c'est précisément ce son que nous avons cherché à atteindre pour notre enregistrement. L'auditeur moderne, qui pourra trouver au début que les parties aiguës et graves sont un peu trop exposées et nues, coïncidera avec la réaction du public d'alors !

Nous avons prêté une attention particulière à la ligne vocale. La musique de Ariosti déploie un ample éventail de mélodies, simples, sombres jusqu'aux roulades les plus exubérantes, requérant souvent un talent d'acteur et une ornementation ingénieuse. Dans cet enregistrement, les variations des arias *da capo* se basent sur des exemples originaux de Handel, le modèle le plus proche. Trois arias de *Ottone* (1723) ont survécu dans un autographe de Handel avec une ornementation originale, révélant un style que l'on entend rarement aujourd'hui : cette écriture instrumentale élaborée et les longues cadences pour la voix peuvent sembler étranges au début, mais elle rend à la musique une grande part de sa couleur perdue.

Andrea Friggi  
traduit par Pierre Élie Mamou



## Attilio Ariosti

### Arien für Alto

Für einen Intellektuellen des 17. oder 18. Jahrhunderts war es üblich, sich für eine große Bandbreite von Künsten und Wissenschaften zu interessieren, unterschiedliche Positionen am Hof innezuhaben und dabei nebenbei auch noch Zeit zum Komponieren zu finden. Attilio Ariosti war einer derjenigen, der eine musikalische Karriere machte, obwohl er gar nicht in erster Linie Musiker war.

Er war unter dem Namen Frater Ottavio ein Mönch des Servitenordens und verbrachte sein Leben als reisender Diplomat an verschiedenen europäischen Höfen; daneben wirkte er als Komponist, Dichter und Instrumentalist. Sein posthumer Ruhm beruht hauptsächlich auf seinen Werken für die Viola d'amore, für die er eine Reihe von Etüden veröffentlichte; außerdem war Ariosti selbst als Virtuose auf diesem Instrument recht bekannt. Er scheint außerdem mit verschiedenen anderen Instrumenten aufzutreten zu sein und war wohl auch ein guter Sänger.

Seine Fertigkeiten beim Spiel verschiedener Instrumente kamen ihm zu einem frühen Zeitpunkt seiner Karriere in Mantua sehr zugute, wo er in seinen Zwanzigern im Dienst des Herzogs stand, nachdem er in den Priesterstand eingetreten war. Dort wurde auch seine erste Oper *Tirsi* aufgeführt, die wahrscheinlich ein Pasticcio war. Sein musikalisches Talent war wohl einer der Gründe dafür, dass er 1697 nach Berlin geholt wurde, wo er als *maître de musique* am Hof Sophie Charlottes, der Kurfürstin von Brandenburg, wirkte. Trotz des Skandals, dass Ariosti ein katholischer Musiker an einem protestantischen Hof war, gelang es ihm, starke politische Bande zu knüpfen und wichtige Freundschaften zu schließen, so etwa mit dem deutschen Philosophen Leibniz, der ihn in den kommenden Jahren protegierte. Während seiner Berliner Zeit schrieb Ariosti sowohl Libretti für andere Komponisten als auch Schauspielmusiken.

Dem Druck, den Ariostis Orden ausübte, um ihn nach Italien zurückzurufen, gab Sophie Charlotte 1703 schließlich nach und erteilte ihm die Erlaubnis, Berlin zu verlassen. Ariosti versuchte, seine Rückkehr hinauszuzögern, indem er sich nach Wien begab, um dort in den Dienst Kaiser Josephs I. zu treten. Am dortigen Hof erlangte er durch Leibniz' Empfehlung schnell eine bedeutende Stellung. Offiziell war er Minister und als Bevollmächtigter Josephs an allen Fürstenthümern Italiens tätig, was Klatsch und Neid hervorrief. Daneben setzte er auch seine erfolgreichen musikalischen Tätigkeiten fort, offensichtlich inspiriert durch die europäischen Spitzenmusiker am Hof. Zu Ariostis

Wiener Zeit waren Arien mit obligaten Soloinstrumenten *en vogue*, und diesem Genre wandte er sich mit Begeisterung zu. Die Arie *Bella mia, lascia ch'io parta* mit einer virtuoson Theorbenstimme aus *I gloriosi presagi di Scipione Africano* (1704) wurde vermutlich für Francesco Conti geschrieben, einen der gefeiertsten Theorbisten seiner Zeit. Und im Oratorium *La madre de' Maccabei* (1704) kommen zwei überraschend hohe Cello-Partien vor, die vermutlich für die beiden Brüder Giovanni und Antonio Maria Bononcini komponiert wurden.

Nach dem Tod Josephs I. trat Attilio Ariosti in den Dienst des Herzogs von Anjou, des zukünftigen Königs Ludwig XV. von Frankreich. Die Jahre 1711 bis 1716 zeichneten sich durch zahlreiche diplomatische Intrigen aus, wobei Ariosti sich mit verblüffender Leichtigkeit durchlavierte und eine hohe höfische Position nach der nächsten innehatte.



Auch wenn nicht genau bekannt ist, aus welchem Grund Ariosti sich 1716 nach England begab, so kann man doch vermuten, dass der Auslöser eine solche Intrige war. In England spielte er zunächst unter Händel, und ein Jahr darauf komponierte er seine erste englische Oper *Tito Manlio*. Dadurch wurde er bekannt und konnte so viele Kontakte knüpfen, dass er Mitglied der Royal Academy of Music wurde und dadurch mit Händel und Bononcini am King's Theatre am Haymarket zusammenarbeitete. Trotz seiner vielfältigen diplomatischen Tätigkeiten und Komplotte – die von seinen Zeit-

genossen derb verspottet wurden – fand er Zeit, noch eine ganze Reihe weiterer dramatischer Werke zu komponieren. Ihre Anzahl war zwar geringer als bei seinen Kollegen, aber Ariosti wurde aufgrund der überbordenden Orchestrierung und der ungewöhnlichen harmonischen Kombinationen in diesen Werken allgemein bewundert.

*Caio Marzio Coriolano* (1723) ist wohl sein gewagtestes und berühmtestes Werk aus dieser Zeit. Ein gutes Beispiel für seinen Ideenreichtum ist ein langes Accompagnato-Rezitativ im dritten Akt (in der ungewöhnlichen Tonart Des-Dur), in dem die Hauptfigur – deren Rolle von dem berühmten Senesino gesungen wurde – ihre unglückliche Lage im Gefängnis beklagt, wobei die verstiegensten enharmonischen Modulationen zum Einsatz kommen. So entsteht eine eindrucksvolle Szene, die vom Publikum als »zum höchsten Grad der Perfektion ausgearbeitet [wahrgenommen wurde], deren Musik überhaupt fähig ist« (Hawkins). Über zehn Jahre später erwähnt Rameau sie in seiner *Génération harmonique* (1737) als Beispiel für äußerst ausdrucksstarke Harmonik.

Doch trotz seiner Zusammenarbeit mit Händel und Bononcini verlor Ariosti bald die Gunst seines Publikums, wahrscheinlich aufgrund seiner Unfähigkeit, sich an die Veränderungen im musikalischen Geschmack seiner Zeit anzupassen. Seine Oper *Vespasiano* (1724) war wesentlich weniger erfolgreich, obwohl sie in einem lebhaften und leichten Stil geschrieben ist. Sein nächstes Werk *Dario* (1725) zeigt dagegen stilistisch eine bemerkenswerte Ähnlichkeit zu Händel. Das gilt auch für das



Pasticcio *Aquilio Consolo* (1724), in dem vielleicht sogar Händel-Werke enthalten sind, wie im Fall der Arie *Rinascete amor*, die auf dieser CD eingespielt wurde.

Ariosti scheint auch wirtschaftlichen Nutzen aus der Veröffentlichung seiner Musik gezogen zu haben. Im Jahr 1724 ließ er eine Sammlung mit Kantaten sowie Stücke für Viola d'amore drucken; beide Drucke waren aufwändig gestaltet. Trotz des hohen Preises von zwei Guineen verfügen beide Werke über eine Subskribentenliste mit 764 Namen, größtenteils Mitglieder des Adels, die Ariosti persönlich kannte. John Walsh – der berühmte Musikverleger, der illegal verschiedene Bearbeitungen und ausgewählte Arien von Händel und seinen Zeitgenossen veröffentlichte – brachte auch eine Auswahl aus Ariostis Opern heraus. Allerdings hatte Ariosti das Glück, an diesem Druck mitzuarbeiten und auch finanziell von ihm zu profitieren. Es gelang ihm wahrscheinlich, Geld mit seinen Veröffentlichungen zu verdienen, während seine Kollegen an dieser Aufgabe scheiterten. Wenn man Rollis satirischem Epitaph Glauben schenkt, lag das an seiner Gewohnheit, große Summen auszuborgen: *Here lies Attilio Ariosti, / he'd borrow still, could be accost ye. / Monk to the last, wbat'e'er betide, / at other's cost he lived – and died.* [Hier liegt Attilio Ariosti / er würde noch immer borgen, könnte er jemanden anhauen / Mönch bis zum Schluss, was auch immer geschah / lebte – und starb – er auf Kosten anderer.]



Für die auf dieser CD eingespielten Werke sind keine autographen Partituren überliefert. Dennoch kann man aus den bestehenden Abschriften schließen, dass Ariosti die Besetzungen, die er für seine Musik verlangte, akribisch genau festlegte. Zeitgenössische Komponisten geben Blasinstrumente im Orchester nur selten an, und oft ist man dazu gezwungen, fehlende Orchesterstimmen aufgrund vergleichbarer Werke zu erraten, wo diese nicht überliefert sind. Dies ist bei Ariostis Kompositionen jedoch nicht nötig, da er in seinen Partituren immer die genaue Instrumentierung vermerkt.

In seiner Musik für den Wiener Hof wie etwa *I gloriosi presagi di Scipione Africano* gibt er verschiedene Stimmen für Fagotte, Celli, Kontrabässe und Cembali (wahrscheinlich zwei, wie in Opern dieser Zeit üblich) an, statt eine einzige bezeichnete Basslinie zu notieren. In der *Sinfonia* zu dieser Serenata geht er sogar noch weiter, indem er angibt, dass der Mittelteil von zwei Sologeigen und einer Viola mit einem Fagott als einzigem Continuo-Instrument gespielt werden soll. Im darauf folgenden Abschnitt verlangt er keine Cembali, sondern Kontrabässe, während zwischendurch die Trompeten eine Fanfare hinter den Kulissen improvisieren sollen.

Das Oratorium *La madre de' Maccabei* ist mit einem solistisch besetzten vierstimmigen Streicherensemble instrumentiert. Neben den beiden Violinen sind die beiden Mittelstimmen mit »violoncello I« und »violoncello II« überschrieben, obwohl sie im Altschlüssel notiert sind und vom Tonumfang eher für Bratschen als für Violoncelli geeignet sind. Da diese Instrumente in

einigen Arien auch im Bassschlüssel notiert sind, liegt die Frage nahe, ob es sich wirklich um Celli handelte (die vielleicht mit einer besonderen Technik gespielt wurden) oder ob es kleinere *da spalla*-Instrumente waren, für die die Bononcini-Brüder bekannt waren, die wahrscheinlich die ersten Spieler dieser besonderen Bauweise waren.

Auf ähnliche Weise ist die Instrumentierung in Ariostis englischen Opern durch den Wechsel zwischen »tutti«, »violoncelli«, »contrabbassi«, und »senza cembali« im Continuo sehr vielfältig. Wahrscheinlich bezeugt diese Praxis eine Tradition, die vielleicht auch für Händel typisch ist (der die Varianten jedoch nicht so präzise niederschrieb).

Die genaue Anzahl der Instrumentalisten in den Wiener Orchestern ist nicht bekannt, aber über die am Londoner Haymarket Theatre eingesetzten Musiker, für die Händel, Bononcini und Ariosti komponierten, weiß man recht genau Bescheid. Das Haymarket-Orchester bestand größtenteils aus Italienern, Franzosen und Deutschen und wurde von Reisenden und europäischen Musikern gerührt. Der französische Diplomat Forgeroux, der London im Jahr 1728 besuchte, war sehr beeindruckt von der starken Präsenz der zahlreichen ersten Geigen und der Bässe, während die Mittelstimmen fast unhörbar waren, ein deutlicher Kontrast zu den französischen Orchestern, deren Klang ihm vertrauter war. Tatsächlich geht aus den Lohnlisten dieser Jahre hervor, dass die Continuo-Sektion bis zu sieben Celli, vier Fagotte, einen Kontrabass und eine Theorbe umfassen konnte – neben den üblichen zwei Cembali –,

während es ansonsten lediglich zehn Geigen und zwei Bratschen gab. Eine solche Besetzung führt zu einer massiven Präsenz des Basses und ist in heutigen Auführungen von Händels Musik selten zu hören.

Bei unserer Aufnahme haben wir uns dafür entschieden, genau diesen Sound anzustreben. Der Zuhörer von heute mag die Ober- und Bassstimme wohl zunächst als exponiert und nackt empfinden, aber genauso war immerhin auch die Reaktion der Zeitgenossen auf Ariostis Orchesterklang.

Wir haben auch besondere Sorgfalt auf die vokalen Linien gelegt. In Ariostis Musik werden einfache, traurige Melodien zu schnellen, ausufernden Ornamenten weiterentwickelt, wobei häufig gute schauspielerische Fähigkeiten und eine kunstvolle Verzierungstechnik nötig sind. Die Variationen in den Da-capo-Arien auf dieser CD beruhen auf Originalbeispielen von Händel, welche die ähnlichste passende Vorlage darstellen. Drei Arien aus *Ottone* (1723) sind in Händels eigener Handschrift mit originalen Verzierungen überliefert und lassen Rückschlüsse auf einen Stil zu, der heute selten zu hören ist: Diese raffinierte instrumentale Schreibweise und die ausgedehnten Kadenz in der Gesangslinie mögen heutzutage zunächst ungewohnt klingen, geben der Musik aber viel von ihrer verloren gegangenen Farbe zurück.

Andrea Friggi  
übersetzt von Susanne Lowien

**O1 SORGA PUR L'OPPRESSA ROMA***(Vespasiano – Sergio)*

Sorga pur l'oppressa Roma  
da una barbara impietà.

Già d'alloro ornò la chioma  
chi la pace a noi darà.

May the oppressed city of Rome  
rise from a barbarous impiety.

The one who will bring back peace,  
he shall be crowned with laurel.

Que surgisse donc la Rome opprimée  
d'une barbare cruauté.

Déjà, il orna sa chevelure de laurier  
celui qui nous donnera la paix.

Möge das unterdrückte Rom  
aus der ruchlosen Barbarei auferstehen.

Mögen die Locken desjenigen mit Lorbeer bekränzt  
werden, der uns den Frieden zurückbringt.

**O2 BELLA MIA, LASCIA CH'IO VADA***(I gloriosi presagi di Scipione Africano – Scipione)*

Bella mia, lascia ch'io vada  
d'ostil sangue a sparger fiumi.

Al ferir della mia spada  
sian maestri i tuoi bei lumi.

My beautiful one, let me go  
to shed rivers of enemy blood.

May your beautiful eyes  
guide my sword to kill.

Ma belle, laisse-moi  
verser le sang hostile dans les fleuves.

Qu'aux blessures de mon épée,  
règnent en maîtres tes beaux yeux.

Meine Schöne, gestatte mir, dass ich gehe  
und Ströme feindlichen Blutes vergieße.

Mögen deine schönen Augen  
mein Schwert beim Töten leiten.

**O3 PERDONATE, O CARI AMORI***(Caio Marzio Coriolano – Coriolano)*

Perdonate, o cari amori,  
se pospongo i vostri ardori  
all'amor della mia fama.

D'alma grande e nobil petto  
ella solo è il primo oggetto  
ella sol la prima brama.

Pardon me, sweet affections,  
if love of fame takes place in my heart  
before you:

For that is the chief desire,  
the only wish  
of a noble soul.

Pardonnez, ô chers amours,  
si je sou mets vos ardeurs  
à l'amour de ma renommée.

Avec son âme grande et son cœur noble,  
elle seule est ma première fin  
elle seule est mon premier désir.

Verzeiht, süße Empfindungen der Liebe,  
wenn ich eurer Glut  
die Liebe zu meinem Ruhm vorziehe.

Denn für eine große Seele und eine edle Brust  
ist Ruhm allein die wichtigste Empfindung,  
ist er allein das erste Ziel.

o4 **PREMERÀ SOGLIO DI MORTE***(Vespasiano – Sergio)*

Premerà soglio di morte  
chi calcarlo pensa ingiusto  
senza legge e senza onor.

Non è degno di tal sorte  
chi confonde il reo col giusto,  
il fedel col traditor.

The one who hopes to unrightfully reach the throne,  
without law or honour,  
he will reach death instead.

Who confuses the guilty with the righteous one,  
the faithful with the traitor,  
he is not worth of such position.

Il précipitera le règne de la mort  
celui qui pense injustement en fouler le seuil  
sans loi et sans honneur.

Mais il n'est digne d'un tel sort  
celui qui confond le coupable et le juste,  
le fidèle et le traître.

Wer nach dem Thron strebt und daran denkt,  
ihn sich unrechtmäßig anzueignen,  
wird gesetz- und ehrlos nur den Tod erlangen.

Das Schicksal des Herrschers hat nicht verdient,  
wer Schuld mit Gerechtigkeit verwechselt  
und den Getreuen für einen Verräter hält.

o7 **RINASCE AMOR***(Aquilio Consolo – Aquilio)*

Rinascè amor allor che amando spera  
e spera allor che più timor non ha.

Poter goder della tua fé sincera  
del tuo piacer la gloria ogn'or sarà.

Love is reborn when there is hope;  
and there is hope when there is no more fear.

The eternal glory of your pleasure  
shall be the enjoyment of your true faith.

Renait l'amour alors qu'en aimant il espère  
et espère lorsqu'il n'a plus peur.

Pouvoir jouir de ta fidélité sincère  
sera toujours la gloire de ton plaisir.

Die Liebe erstet dem aufs Neue, der liebend hofft,  
und es hofft derjenige, der keine Furcht mehr hat.

Sich an deiner aufrichtigen Treue und an deinem  
Entzücken erfreuen zu können, soll zu jeder Stunde  
mein Ruhm sein.

o8 **RECITATIVO: SPIRATE, O INIQUI MARM***(Caio Marzio Coriolano – Coriolano)*

Spirate, o iniqui marmi, ombre infauste, empi ceppi,  
aspre catene, tutto il più crudo orror. L'alma di  
Marzio per soffrirvi è più forte di quel che siete voi  
per spaventarla. Sol mi spaventa il duol, mi affanna il  
pianto d'una sposa infelice, d'una madre tradita; ed al  
mio core ossequio e amor le prime forze invola. Di

Dreadful marbles, sad shadows, horrible strains,  
bitter chains, do show your most terrible horror.  
The soul of Martius is much stronger in bearing you  
than you think: you will not frighten me. Only pain  
frightens me, tears concern me: the pain and tears  
of an unhappy wife and of a betrayed mother. And

Vous exhalez, ô marbres injustes, ombres funestes,  
cruels billots, après chaînes, totalement la plus  
cruelle horreur. L'âme de Marzio, en vous souffrant,  
est plus forte que vous dans vos efforts pour  
l'effrayer. Je ne crains que le deuil, je plains les pleurs  
d'une épouse malheureuse, d'une mère trahie ; et

Oh bösertiger Marmor, unglückselige Schatten,  
ruchlose Fesseln und bittere Ketten, zeigt euer  
heftigstes Grauen. Die Seele des Marzio ist stärker,  
euch zu ertragen, als ihr es seid, die ihr sie schrecken  
wollt. Allein der Schmerz und die Klage einer  
unglücklichen Gattin und einer verratenen Mutter

questi affetti almen pietà vi chieggo, santi numi del  
ciel. Deh voi punite la perfidia, l'inganno e  
l'impostura, che son tre furie a tormentarmi unite.

reverence and love take away from my heart the  
first strength. Holy gods of heaven, I beg for mercy  
for those beloved ones. You punish malice,  
deception, and imposture: three furies united in  
tormenting me.

pour mon cœur le respect alors que l'amour lui  
dérobe les forces premières. Pour ces sentiments au  
moins je vous demande pitié, saints dieux du ciel. Ah,  
punissez la perfidie, le mensonge et l'imposture, ces  
trois furies unies pour me tourmenter.

quälen mich, und Ergebenheit und Liebe rauben  
meinem Herzen die erste Kraft. Ich flehe wenigstens  
um Mitleid mit dieser Zuneigung, heilige Götter des  
Himmels. Ach, ihr bestraft die Arglist, die Täuschung  
und den Betrug – drei Furien, die sich vereint haben,  
um mich zu quälen.

### 09 VOI D'UN FIGLIO TANTO MISERO

*(Caio Marzio Coriolano – Coriolano)*

Voi d'un figlio tanto misero,  
d'un amante così tenero  
vendicate l'affetto e l'amor.

Revenge the affection and love  
of such a tender lover,  
of such a miserable son.

Vous, d'un fils si malheureux,  
d'un amant si tendre  
vengez l'affection et l'amour.

Rächt die Zuneigung und die Liebe  
eines so zartfühlenden Liebenden  
und eines so unglückseligen Sohns.

Tutti chiama i vostri folgori,  
tutti affretta i vostri fulmini  
la baldanza d'un reo traditor.

May the insolence of a guilty traitor  
provoke all your lightning,  
hasten your thunders.

Elle appelle toutes vos foudres,  
elle hâte tous vos éclairs,  
l'arrogance d'un traître coupable.

Der Übermut eines schuldigen Verräters  
möge all eure Blitze auf sich ziehen  
und all eure Donnerschläge mögen ihn ereilen.

### 10 VOI DEL CIEL PIETOSI NUMI

*(Dario – Agesilao)*

Voi del ciel pietosi numi  
protegete l'innocenza,  
vendicate l'empietà.

You, merciful gods of heaven,  
protect innocence,  
revenge against crime.

Vous, du ciel les dieux charitables,  
protégez l'innocence,  
vengez-nous de la cruauté.

Ihr mitfühlenden Götter des Himmels,  
schützt die Unschuld  
und rächt den Frevel.

Deh volgete i vostri lumi  
e con sguardi di clemenza  
fate bella la pietà.

Please turn your eyes  
and with a merciful gaze  
give beauty to pity.

Ah, dirigez vos yeux vers nous  
et de vos regards cléments  
faites que soit belle la pitié.

Ach, wendet eure Augen  
und verleiht dem Mitleid  
mit milden Blicken Schönheit.

**11 VENGA PUR QUEL SÌ TERRIBILE***(Tito Manlio – Manlio)*

Venga pur quel sì terribile  
 foglio orribile  
 di mia morte  
 che da forte il leggerò.

Let it come  
 – that terrible awful page  
 announcing my death –,  
 I shall read it with aplomb.

Qu'il vienne donc ce si terrible  
 feuillet horrible  
 de ma mort,  
 sans faiblir, je le lirai.

Möge das entsetzliche,  
 schreckliche Schreiben kommen,  
 das meinen Tod verkündet,  
 ich werde es tapfer lesen.

**13 COL NEMICO DI MIA PACE***(Tito Manlio – Tito)*

Col nemico di mia pace  
 voglio stragi e non amor.

With the enemy of my peace  
 I want slaughters and not love.

Avec l'ennemi de ma paix  
 je veux le carnage et non l'amour.

Für den Feind meines Friedens  
 sinne ich auf ein Blutbad und nicht auf Liebe.

D'Imeneo l'ardente face  
 rende l'alma contumace  
 se l'accende un traditor.

The bright fire of Hymen  
 makes the soul rebel  
 if a traitor lights the torch.

D'Iménée l'ardent flambeau  
 rend l'âme en défaillant  
 si un traître l'allume.

Das glühende Antlitz Hymens  
 lässt die Seele aufbegehren,  
 wenn ein Verräter sie in Flammen setzt.

**14 BENCHÉ L'ULTIMO AL TORMENTO***(La madre de' Maccabei – Madre)*

Benché l'ultimo al tormento,  
 non sei l'ultimo alla gloria

Although you are the last to torment,  
 you are not the last to glory

Bien que le dernier au tourment,  
 tu ne seras pas le dernier à la gloire

Auch wenn du der letzte bist, der gequält wird,  
 so bist du nicht der letzte, der Ruhm erlangt,

se coroni il mio contento  
 e assicuri la vittoria.

If you fulfill my wish  
 and gain victory.

si tu couronnes mon contentement  
 et assures la victoire.

wenn Du meinen Wunsch erfüllst  
 und den Sieg sicherstellst.

## 15 AURE CARE

*(Tito Manlio – Servilia)*

Aure care,  
 care selve,  
 selve amate,  
 piagge amene,  
 deh il mio pianto raccogliete.

Poi di Tito il crudo core  
 sappia e intenda con rossore  
 che del grave dolor mio  
 più di lui pietade havete.

## 16 QUANDO IL MONDO FABBRICÒ

*(La madre de' Maccabei – Madre)*

Quando il mondo fabbricò  
 quella man, che è mano e mente,  
 dal lavoro onnipotente  
 il dì settimo cessò.

Tale anch'io ritrovarò  
 sopra il petto sanguinoso  
 del mio settimo figlio il mio riposo.

Dear breezes,  
 dear forest,  
 beloved forest,  
 quiet shores,  
 please hear my cry.

And may then Titus' cruel heart  
 hear and understand with shame  
 that you are more merciful  
 of my sorrow than him.

When that hand, both hand and mind,  
 made the world,  
 its omnipotent work  
 ceased on the seventh day.

In this way,  
 above the bloody chest of my seventh son,  
 I shall find my rest.

Brises chères,  
 chères forêts,  
 forêts aimées,  
 rives amènes  
 ah, recueillez mes pleurs.

Puis, que de Titus le cœur cruel  
 sache et comprenne en rougissant  
 que vous avez pitié de lui  
 plus que de ma grave douleur.

Quand cette main créa le monde  
 cette main qui est main et entendement,  
 du travail omnipotent  
 se reposa le septième jour.

Ainsi moi aussi je retrouverai  
 sur le torse sanglant  
 de mon septième fils mon repos.

Geliebte Lüfte,  
 geliebte Wälder,  
 teure Haine,  
 liebliche Gestade,  
 ah, hört mein Klagen.

Und dann soll Titus' grausames Herz  
 voll Scham hören und erfahren,  
 dass ihr mit meinem heftigen Schmerz  
 größeres Mitleid habt als mit ihm.

Als jene Hand die Welt erschuf,  
 die Hand und Geist zugleich ist,  
 beendete sie am siebenten Tage  
 ihre allmächtige Arbeit.

So werde auch ich  
 an der blutüberströmten Brust meines siebten  
 Sohnes meine Ruhe wiederfinden.

**17 IO SPERO CHE IN QUEI GUARDI***(Caio Marzio Coriolano – Coriolano)*

Io spero che in quei guardi  
vedrò l'amor placato,  
non più lo sdegno irato  
che mi spaventa il cor.

Di quello ai dolci dardi  
sarò costante oggetto,  
ma non resiste il petto  
ai colpi del rigor.

I hope that I shall see  
love in those eyes  
and not that enraged fury  
that frightens my heart.

I shall be the goal  
of her sweet darts  
but my breast shall not suffer  
the attacks of her indifference.

J'espère, dans ces regards,  
voir enfin l'amour apaisé,  
non plus le dédain irrité  
qui épouvante mon cœur.

De ces yeux aux doux rayons  
je serai l'objet constant,  
mais le cœur ne résiste  
aux coups de la rigueur.

Ich hoffe, dass ich in diesen Augen  
besänftigte Liebe sehen werde  
und nicht mehr den entrüsteten Zorn,  
der mein Herz erschreckt.

Ich will das ständige Ziel  
ihrer süßen Pfeile sein,  
doch meine Brust kann  
ihre Unnahbarkeit nicht ertragen.

*Filippo Mineccia and Ensemble Odyssee would like to thank the donors who have made this recording possible: Miguel Ángel Aguilar-Rancel, Renata Flora Arcamone, Guglielmo Bernardi, Anita Bertoncini, Laura Bilanceri, Chiara Calosi, Ivan Curkovic, Alessandro Gori, Cristina Gori, Antonio Ilán, Patrik Innocenti, Alistair Jones, Antonio Martinazzo, Francesco Mineccia, Susanna Mineccia, Mario Nicolosi, Giulia Vannozzi, Dario Vettori, Lapo Vettori, Paolo Vettori, Sofia Vettori, Sergi Vicent Talló, Barbara Vignoli.*