



TACTUS

GIOVANNI CARAMIELLO
MARIANNA CRETI DE ROCCHIS
ALFREDO ZAMARA

*parafrasi verdiane
per duo d'arpe*

ALCHIMIA DUO



Tactus

Termine latino con cui, in epoca rinascimentale, si indicava quella che oggi è detta battuta.
The Renaissance Latin term for what is now called a measure.

© 2013

Tactus s.a.s. di Gian Enzo Rossi & C.

www.tactus.it

In copertina / cover : Luois De Madrazo (1825-1897), *Ritratto femminile*.

Ringraziamenti

Grazie a Giuseppe Monari, per l'ottima realizzazione tecnica e la sapiente supervisione musicale, ad Anna Pasetti per le sue preziose note di libretto, ad Emanuela Degli Esposti per la stima che sempre ci manifesta, a Graziella Fantini per gli splendidi scatti fotografici, a Francesca Ferraresi per il lavoro di art conseling, a Francesco Caramiello che ci ha gentilmente concesso l'utilizzo del manoscritto del "Duo sugli Ernani".

*Grazie alle nostre famiglie, a Dario, Emma, Vi, Sara, Giovanni, Giuseppe
ed in particolare ai supernonni Elio e Rosella e alla piccola Mathilde,
per averci sostenute, appoggiate e incoraggiate
in questa importante avventura.*

ALCHIMIA DUO

1^a Edizione 2013

24 bit digital recording

Sound Engineer, editing e mastering: Giuseppe Monari

English translations: Marta Innocenti

L'editore è a disposizione degli aventi diritto.





L'arpa a pedali nacque in Germania tra gli ultimi anni del Seicento e l'inizio del Settecento. Il nome associato alla sua invenzione è tradizionalmente quello del liutaio Jacob Hochbrucker di Donauwörth, anche se si sa per certo che pure altri costruttori tedeschi nello stesso periodo stavano lavorando più o meno allo stesso progetto. Sta di fatto che le arpe a pedali di Hochbrucker furono le prime ad ottenere una certa visibilità grazie anche all'impegno dei suoi figli, due dei quali divennero eccellenti arpisti. In particolare si deve ricordare che Simon Hochbrucker (1699-ca.1750), nel 1729 suonò davanti all'imperatore Carlo VI a Vienna «una grande arpa a comandi (*Bret=Harfe*) inventata da suo padre», con la quale senza sforzo poteva ottenere tutte le alterazioni, anche transitorie: questo fatto colpì il musicografo Johann Gottfried Walther, che descrisse l'episodio nel suo *Musicalischen Lexicon* (Lipsia, 1732). Successivamente Simon fece forse più di una *tournee* presentando gli strumenti costruiti dal padre a Lipsia (dove pare abbia conosciuto Johann Sebastian Bach), Brunswick, Bruxelles e Parigi.

Quali che fossero state le sue origini, l'arpa a pedali non ebbe successo in Germania, bensì in Francia, ove tra il 1750 e il 1760 era già diventata lo strumento più in voga fra la nobiltà e l'alta borghesia. Nel 1761 Charles-Simon Favart in una lettera giunse ad affermare: «L'arpa è oggi lo strumento alla moda; tutte le nostre dame smaniano di suonarla» (*Mémoires et correspondance littéraire*, Paris, 1808). Non stupisce quindi che al suo arrivo in Francia nel 1770 la Delfina Maria Antonietta si adeguasse al gusto imperante a corte, diventando in breve tempo una discreta arpista. Sarà interessante ricordare che pure le figlie di Luigi XV, Madame Victoire, Madame Elisabeth e Madame Adelaide suonavano l'arpa; alcuni loro splendidi ritratti con lo strumento sono conservati nel museo di Versailles. Non stupirà nemmeno il fatto che praticamente ogni compositore che abbia messo piede a Parigi sia stato più o meno costretto a pagare il suo tributo musicale allo strumento più amato dalle dame. Alcuni casi emblematici furono quelli di Johann Christian Bach che pubblicò a Parigi i suoi Concerti op. 1 mutandone la destinazione dal clavicembalo al «clavicembalo o arpa», di Luigi Boccherini che fece lo stesso con le sue Sonate op. 5 (da fortepiano e violino a fortepiano o arpa e violino), e di Wolfgang Amadeus Mozart, che a Parigi compose su commissione il suo





Concerto KV299 per flauto, arpa e orchestra, dando di fatto il via a questo duo, destinato a diventare poi uno dei più sfruttati nella musica da camera con arpa.

La stessa cosa accadde pure a parecchi altri compositori italiani più o meno noti, come Luigi Cherubini, Pasquale Anfossi, Gaspare Spontini, Ferdinando Paër, Giovanni Pacini, Gotifredo Ferrari, Giuseppe Giorgis, Luigi Concone, Giovanni Battista Viotti, Luigi Gianella, Luigi Molino, alcuni dei quali furono anche concertisti e insegnanti di arpa.

Sul territorio italiano l'arpa a pedali arrivò però relativamente tardi, non prima della fine del Settecento, dapprima in Piemonte e successivamente a Milano. Da qui pare provenisse il capostipite della scuola arpistica italiana, Leonardo Primavera (1740-1802), un oscuro personaggio citato per la prima volta da Blanda Bagatti nel suo *Arpa e arpisti* (Piacenza, 1932) e poi da Rosario Profeta (*Storia e letteratura degli strumenti musicali*, Firenze, 1942), come allievo di Hochbrucker. Difficile stabilire di quale membro della famiglia: sicuramente non di Jacob, il mitico inventore dell'arpa a pedali. Forse di Simon o di Johann Baptist (1732-1812), che debuttò come arpista a Parigi al *Concert Spirituel* nel 1760 e fu primo arpista della corte di Luigi XV; più tardi pare si fosse trasferito a Londra, dove pubblicò qualche composizione per arpa. O altrimenti di Christian Hochbrucker (1733-1805), nipote di Jacob, che si stabilì a Parigi e in breve tempo riuscì ad affermarsi come uno dei maggiori virtuosi d'arpa, insegnanti e compositori per il suo strumento, tanto che verso il 1780 succedette a Philipp Joseph Hinner come *Maitre de Harpe* di Maria Antonietta. Allo scoppio della Rivoluzione, nel 1789, fu obbligato a lasciare la Francia e si trasferì a Londra, ove continuò con successo la sua attività di arpista, compositore e didatta. Leonardo Primavera avrebbe quindi potuto aver studiato con Simon, con Johann Baptist oppure con Christian Hochbrucker, in Germania, a Parigi, oppure a Londra, ma certamente non in Italia.

Fra gli allievi di Primavera vi fu Giuseppe Andreoli (1757-1830), che fu anche contrabbassista e docente di contrabbasso al Conservatorio di Milano, nonché copista del Teatro alla Scala; la sua attività di arpista pare fosse marginale, anche se sappiamo che talvolta suonava con l'orchestra della Scala, sotto la direzione di Alessandro Rolla. Altro allievo di Primavera fu Curzio Marcucci (1775-1842), che, pur essendo già violinista, cembalista e





organista, decise di dedicarsi totalmente all'arpa dopo essere stato folgorato da un concerto del Visconte Marie-Martin Marcel de Marin (1769-ca.1849), presumibilmente nel corso del suo secondo viaggio in Italia (1783), quando quattordicenne si esibì a Roma e fu eletto per acclamazione membro dell'Accademia di Arcadia. Marcucci divenne in seguito docente di arpa al Conservatorio di Firenze, ove formò una intera generazione di arpisti, fra i quali alcuni dei maestri più importanti del panorama europeo, come il figlio Ferdinando (1800-1871), Angelo Bovio (1824-1865) e Filippo Scotti (1790-1868).

Ferdinando Marcucci fu riconosciuto internazionalmente come uno dei più grandi arpisti della sua epoca, in particolare in occasione di una *tournee* in Francia che terminò a Parigi, ove divenne arpista dell'orchestra del Teatro Italiano, godendo dell'amicizia e della protezione di Rossini. Al suo ritorno in Italia, nel 1835, subentrò al padre come docente di arpa al Conservatorio di Firenze. Fra i suoi allievi si devono ricordare Rosalinda Sacconi (1845-1915), che insegnò poi nei Conservatori di Palermo e di Parma, Giorgio Lorenzi (1846-1922), che fu docente di arpa a Londra nonché compositore di un gran numero di brani virtuosistici a soggetto, e Marianna Creti De Rocchis (1822-1890) che fu docente di arpa al Conservatorio di Roma, oltre che una feconda compositrice di musica per il suo strumento. Quasi tutta la sua produzione conosciuta è costituita da parafrasi e fantasie su temi d'opera come *Betly*, *Lucia di Lammermoor*, *Lucrezia Borgia* di Donizetti, *I Capuleti e i Montecchi* di Bellini, *Ernani*, *I Lombardi*, *I due Foscari*, *Giovanna d'Arco*, *Macbeth* di Verdi, trascritti per arpa, due arpe, flauto, violoncello e arpa, violino e arpa. Sarà interessante ricordare anche la sua collaborazione con il grande Robert Nicolas Charles Bochsa (1789-1856), che durante la sua permanenza in Italia compose per lei l'introduzione alla sua *Cavatina dei due Foscari op. 10*, pubblicata a Milano da Ricordi verso il 1846.

Angelo Bovio fu docente di arpa al Conservatorio di Milano e arpista al Teatro alla Scala. I suoi allievi più famosi furono sicuramente Luigi Maurizio Tedeschi (1867-1944) e Luigi Maria Magistretti (1887-1956), ma Bovio fu anche un prolifico compositore di musica per arpa: i suoi pezzi portano spesso titoli evocativi come *La danza degli Amori*, *Il rimprovero*, *Brezza profumata*, *La danza degli Spiriti*, *In alto mare*, *Le stelle cadenti*, e così via; un'altra parte





importante della sua produzione riguarda poi le fantasie su temi operistici, come *Luisa Miller*, *Rigoletto*, *Poliuto*, *Trovatore*, *Traviata*. Poche le sue composizioni cameristiche, spesso scritte in collaborazione con altri musicisti, come nel caso dei *Divertimenti* per flauto e arpa composti a quattro mani con i flautisti Ambrosioni e Pasi.

Un altro arpista italiano di origine milanese, Antonio Zamara (1829-1901), forse uno degli ultimi allievi di Elias Parish Alvars (1808-1849), fu primo arpista dell'orchestra del Teatro di Porta Carinzia di Vienna per circa cinquant'anni, a partire dal 1842; fu anche professore di arpa al Conservatorio di Vienna e viene considerato uno dei fondatori della scuola arpistica austriaca. Tra i suoi allievi vi furono i fratelli Schuëcker, Edmund (1860-1911) ed Heinrich (1867-1913), ed Alfred Kastner (1870-1948), tutti e tre molto attivi anche negli Stati Uniti; la scuola di Zamara fu perpetuata poi dai suoi figli, Teresa e Alfred, che gli succedette come professore di arpa al conservatorio di Vienna. Le opere didattiche di Schuëcker e Kastner (in particolare i loro volumi di studi per arpa) sono ancora oggi molto apprezzate e vengono generalmente usate nei programmi di studio dei Conservatori. Le composizioni di Antonio e Alfred Zamara (spesso di difficile attribuzione, dato che nei frontespizi compare quasi sempre solo il cognome con l'iniziale puntata), sono quasi totalmente cadute nell'oblio, eccezion fatta per la *Fantasia* per flauto e arpa su motivi dell'opera *Casilda* del duca Ernesto II di Sassonia, scritta da Antonio in collaborazione col flautista e compositore austriaco Franz Doppler (1821-1883).

Ma l'allievo più importante di Curzio Marcucci fu probabilmente Filippo Scotti (1790-1868), il fondatore della grande scuola arpistica napoletana, che formò il figlio Alfonso (1805-1889), Francesco Bellotta (1834-1907), Felice Lebano (1867-1916), Michele Albano (1841-?) e i fratelli Caramiello, Giovanni (1838-1938) e Sebastiano (1847-1903). Nel 1865 a Filippo Scotti succedette il figlio, che tenne la cattedra fino al 1880, quando fu sostituito da Lebano; questi insegnò al Conservatorio di Napoli solo per sei anni, e poi decise di trasferirsi nell'America del Sud e divenne professore di arpa a Buenos Aires. La cattedra di Napoli fu quindi affidata a Giovanni Caramiello; suo fratello Sebastiano, nel frattempo, era diventato arpista dello Zar presso la corte imperiale russa.





Concertista, insegnante e compositore, Giovanni Caramiello trascrisse per arpa svariate melodie di Gluck, Beethoven, Pergolesi, e compose parecchie parafrasi operistiche su temi tratti - fra gli altri - dal *Poliuto* di Donizetti, da *Don Carlos*, *Traviata*, *La forza del destino*, *Aida* e *Ernani* di Verdi, ma dedicò pure una particolare attenzione alle canzoni popolari napoletane. Ad esempio, la sua *Rimembranza di Napoli* (op. 6) contiene i temi di *Fenesta ca lucive* e *Santa Lucia*, mentre la collezione intitolata *Le serenate del Vesuvio* è composta da «6 Melodie Popolari trascritte e variate per Arpa in forma di Studi»: *Chelle che tu me dice* di Guglielmo Cottrau, *Le Stelle della Sera* di C. Rossi, *Fiore de Primavera* di Teodoro Cottrau, *Giulia gentil* di G. Martelli, *Bella Cate* e la *Canzone della Pulce* di M. Ruta. Il *Duetto per due arpe sugli Ernani* è probabilmente attribuibile a Giovanni Caramiello. La fonte da cui è stato tratto è costituita da un manoscritto appartenente agli eredi della famiglia Caramiello e reca una firma abbreviata non chiaramente leggibile, con la sola iniziale del nome proprio del compositore, che sembra tuttavia identificabile con una «G». Il manoscritto in questione comprende una partitura e due parti staccate per le due arpe. A giudicare dalla grafia e dalla presenza o meno di correzioni, la partitura pare essere autografa, mentre le parti staccate sembrano opera di un copista. La particolarità interessante è che le parti staccate e la partitura differiscono nel contenuto musicale del finale: nella presente registrazione si è quindi deciso di mantenere entrambe le versioni presentandole una dopo l'altra in forma di variazioni e fornendo in questo modo una versione della composizione il più possibile esauriente.

Ernani, opera in quattro atti composta da Giuseppe Verdi nel 1844, su libretto di Francesco Maria Piave (tratto dal dramma *Hernani* di Victor Hugo), fu rappresentata per la prima volta a Venezia, al Teatro La Fenice il 9 marzo dello stesso anno. Il manoscritto di Caramiello non è databile con esattezza, ma si può supporre che risalga agli ultimi anni dell'Ottocento. Il nucleo centrale della composizione è basato sul tema dell'aria di Elvira «Ernani, Ernani involami», tratta dal primo atto dell'opera. Le due composizioni di Marianna Creti De Rocchis sono invece databili agli anni immediatamente successivi alla Prima dell'opera e sono basate una (op. 13) sul coro del primo atto «Allegri! Beviam»,





seguito dalla celeberrima cavatina e cabaletta di Ernani «Come rugiada al cespite» - «O tu che l'anima adora», e l'altra (op. 14) su tre brani d'insieme, il duetto del primo atto «Da quel dì che t'ho veduta», il terzetto «Ferma, crudele, estinguere» dal finale del quarto atto e il settimino «Oh sommo Carlo» dal finale del terzo.

Luisa Miller fu composta e rappresentata nel 1849, al Teatro San Carlo di Napoli. Il libretto, di Salvatore Cammarano, è tratto dalla tragedia *Kabale und Liebe* di Schiller. Il *Divertissement* di Antonio Zamara prende i temi dell'aria di Miller «Sacra la scelta è d'un consorte» (primo atto), trasportandolo però dalla tonalità di Re bemolle maggiore a quella di Re maggiore, del duetto di Luisa e Miller «La tomba è un letto sparso di fiori» (terzo atto), trasportato da Fa a Sol maggiore, del duetto di Luisa e Rodolfo «Piangi, piangi... il tuo dolore» (terzo atto) e del terzetto «T'amo d'amor ch'esprimere» di Luisa, Rodolfo e Miller con l'accompagnamento del coro (primo atto). Il cambio delle tonalità dei primi due temi è volto ad assicurare una uniformità tonale ed armonica a tutta la composizione e rivela altresì una maggior autonomia di Zamara rispetto al trattamento del materiale musicale originale rispetto agli altri compositori. Questa caratteristica è evidente pure nel suo *Divertissement* sul *Rigoletto*, che presenta ampie cadenze virtuosistiche di entrambe le arpe.

Di poco posteriore a *Luisa Miller*, il *Rigoletto* ebbe la sua prima esecuzione alla Fenice di Venezia l'11 marzo 1851. Il libretto di Francesco Maria Piave è tratto dal dramma di Victor Hugo *Le Roi s'amuse*. I temi scelti da Zamara per il suo "Divertimento" sono tutti tratti dal primo atto. Il brano inizia con il tema dell'Introduzione, che viene poi ripreso più avanti anche con funzione di intermezzo. Segue poi il duetto di Rigoletto e Gilda «Deh, non parlare al misero», quindi, dopo una articolata serie di cadenze, il duetto di Rigoletto e Giovanna «Ah, veglia, o donna», che termina la composizione.

ANNA PASETTI



The pedal harp came into being in Germany in the period from the last few years of the seventeenth century to the beginning of the eighteenth. Its invention is traditionally attributed to the luthier Jacob Hochbrucker, from Donauwörth, although it is known that other German instrument makers were working on the same project during that period. In any case, Hochbrucker's pedal harps were the first to be noticed, thanks also to the efforts of his children, two of whom became excellent harpists. In particular we should mention the fact that in 1729, in Vienna, Simon Hochbrucker (1699-c.1750), played, in the presence of Emperor Charles VI, "a large harp with controls (*Bret=Harfe*) invented by his father" with which he could effortlessly obtain all accidentals, even temporary ones: this fact impressed Johann Gottfried Walther, a music critic, who related the event in his *Musicalischen Lexicon* (Leipzig, 1732). Later Simon probably carried out several tours, presenting his father's instruments in Leipzig (where he presumably met Johann Sebastian Bach), Brunswick, Brussels and Paris.

No matter what its origins had been, the pedal harp was not successful in Germany. But it met with success in France, where as early as the decade from 1750 to 1760 it had become the instrument that was most in vogue among the aristocracy and upper middle class. In 1761 Charles-Simon Favart actually asserted in a letter: "The harp nowadays is the most fashionable instrument; all our ladies long to play it" (*Mémoires et correspondance littéraire*, Paris, 1808). It is not surprising, therefore, that the Dauphine Marie Antoinette, when she arrived in France in 1770, complied with the taste that prevailed at court and quickly became a fairly proficient harpist. It is interesting to point out that Louis XV's daughters, Madame Victoire, Madame Elisabeth and Madame Adelaide, also played the harp; splendid portraits of them with their instrument are preserved in the Museum of Versailles. It is not surprising, either, that practically every composer who came to Paris was more or less compelled to pay a musical tribute to the ladies' favourite instrument. We can mention a few typical cases: Johann Christian Bach published his Concerts Opus 1 in Paris changing their designation for harpsichord into "harpsichord or harp"; Luigi Boccherini proceeded in the same way with his Sonatas Opus 5 (from fortepiano and violin to fortepiano or harp and





violin); and Wolfgang Amadeus Mozart, in Paris, composed on commission his Concerto KV299 for flute, harp and orchestra, practically originating this type of duo, which would later become one of the most frequently adopted in chamber music with harp.

The same decision was taken also by several other more or less famous Italian composers, such as Luigi Cherubini, Pasquale Anfossi, Gaspare Spontini, Ferdinando Paër, Giovanni Pacini, Gotifredo Ferrari, Giuseppe Giorgis, Luigi Concone, Giovanni Battista Viotti, Luigi Gianella, and Luigi Molino, some of whom were also harp teachers and concert performers.

The pedal harp, however, was introduced in Italy comparatively late, not before the end of the eighteenth century, first in Piedmont and then in Milan. This city apparently was the home of the originator of the Italian harp school, Leonardo Primavera (1740-1802), an obscure figure who was mentioned for the first time by Blanda Bagatti (*Arpa e arpisti*, Piacenza, 1932) and then by Rosario Profeta (*Storia e letteratura degli strumenti musicali*, Florence, 1942), as a pupil of Hochbrucker's. But it is difficult to determine of which member of the Hochbrucker family he was a pupil: certainly not of Jacob, the legendary inventor of the pedal harp; maybe of Simon or Johann Baptist (1732-1812). The latter made his debut as a harpist in Paris in the *Concert Spirituel* of 1760 and was the leading harpist in Louis XV's court; later he presumably moved to London, where he published some harp compositions. Another possible teacher of Leonardo Primavera was Christian Hochbrucker (1733-1805), Jacob's nephew, who settled in Paris and was soon established as one of the foremost harp virtuosos, teachers and composers: around 1780 he succeeded Philipp Joseph Hinner as *Maître de Harpe* to Marie Antoinette. When the Revolution broke out, in 1789, he had to leave France, and moved to London, where he successfully carried on his activity as harpist, composer and teacher. So Leonardo Primavera may have studied under the guidance of Simon, Johann Baptist or Christian Hochbrucker, in Germany, Paris or London, but certainly not in Italy.

One of Primavera's pupils was Giuseppe Andreoli (1757-1830), who was also a double-bass player and teacher at the Conservatory of Milan and a copyist at the Teatro alla Scala; it seems that his activity as a harpist was marginal, although we know that sometimes he





played with the orchestra of the Teatro alla Scala, conducted by Alessandro Rolla. Another pupil of Primavera's was Curzio Marcucci (1775-1842), who, despite the fact that he already was a violinist, harpsichordist and organist, decided to concentrate totally on the harp after he had been dazzled by a concert of Viscount Marie-Martin Marcel de Marin (1769-ca.1849), presumably during the latter's second visit to Italy (1783), when, at the age of 14, he performed in Rome and was enrolled by acclamation into the Arcadia Academy. Marcucci later became a harp teacher at the Conservatory of Florence, where he trained an entire generation of harpists, including some of the most important musicians on the European scene, such as his son Ferdinando (1800-1871), Angelo Bovio (1824-1865) and Filippo Scotti (1790-1868).

Ferdinando Marcucci was internationally acknowledged as one of the greatest harpists of his time, particularly during a tour in France which was concluded in Paris, where he accepted the post of harpist in the orchestra of the Teatro Italiano and enjoyed Rossini's friendship and protection. On returning to Italy, in 1835, he succeeded his father as a harp teacher at the Conservatory of Florence. Among his pupils, we should mention Rosalinda Sacconi (1845-1915), who later became a teacher in the Conservatories of Palermo and Parma; Giorgio Lorenzi (1846-1922), who became a harp teacher in London and composed a great number of virtuosic subject-music pieces; and Marianna Creti De Rocchis (1822-1890), who was a harp teacher at the Conservatory of Rome and a prolific composer of music for her instrument. Almost all the latter's known production consists of paraphrases and fantasias on themes from operas such as Donizetti's *Betty*, *Lucia di Lammermoor* and *Lucrezia Borgia*, Bellini's *I Capuleti e i Montecchi* and Verdi's *Ernani*, *I Lombardi*, *I due Foscari*, *Giovanna d'Arco* and *Macbeth*, transcribed for one harp, two harps, flute, cello and harp, or violin and harp. She also co-operated with the great Robert Nicolas Charles Bochsa (1789-1856), who, during his stay in Italy, composed for her the introduction to his *Cavatina dei due Foscari Op. 10*, published in Milan by Ricordi around 1846.

Angelo Bovio was a harp teacher at the Conservatory of Milan and a harpist at the Teatro alla Scala. His most famous pupils were undoubtedly Luigi Maurizio Tedeschi (1867-1944)





and Luigi Maria Magistretti (1887-1956). He composed a great quantity of harp music; his pieces often have evocative titles like *La danza degli Amori*, *Il rimprovero*, *Brezza profumata*, *La danza degli Spiriti*, *In alto mare*, *Le stelle cadenti*, and so on; another part of his production consists of fantasias on opera themes, such as *Luisa Miller*, *Rigoletto*, *Poliuto*, *Trovatore* and *Traviata*. He also produced a small number of chamber-music pieces, often collaborating with other musicians, as in the *Divertimenti* for flute and harp, composed jointly with the flutists Ambrosioni e Pasi.

Another Italian harpist of Milanese origin, Antonio Zamara (1829-1901), perhaps one of the last pupils of Elias Parish Alvars (1808-1849), was the first harpist in the Orchestra of the Kärntnertortheater of Vienna for about fifty years, from 1842 onwards; he was also a harp teacher at the Conservatory of Vienna, and is considered one of the founders of the Austrian harp school. Among his pupils there were the Schuëcker brothers, Edmund (1860-1911) and Heinrich (1867-1913), and Alfred Kastner (1870-1948); all three were quite active also in the United States. Zamara's school was kept up by his children, Teresa and Alfred; the latter succeeded him as a harp teacher in the Conservatory of Vienna. The didactic works by Schuëcker and Kastner (particularly their books for the study of the harp) are still quite appreciated and widely included in the syllabuses of the Conservatories. The compositions by Antonio and Alfred Zamara (their exact attribution is often difficult, since the composer is almost always indicated on the front page as "A. Zamara") have fallen almost completely into oblivion, except for the *Fantasia* for flute and harp, based on tunes from the opera *Casilda*, by Ernest II, Duke of Saxe-Coburg and Gotha, and composed by Antonio together with the Austrian flutist and composer Franz Doppler (1821-1883).

Curzio Marcucci's most important pupil, however, probably was Filippo Scotti (1790-1868), the founder of the great Neapolitan harp school, who trained his son Alfonso (1805-1889), Francesco Bellotta (1834-1907), Felice Lebano (1867-1916), Michele Albano (1841-?) and the Caramiello brothers, Giovanni (1838-1938) and Sebastiano (1847-1903). In 1865 Filippo Scotti was replaced by his son, who held the chair until 1880, when he in turn was replaced by Lebano; the latter taught at the Conservatory of Naples only for six years, then





decided to move to South America and became a harp teacher in Buenos Aires. The chair in the Conservatory of Naples was assigned to Giovanni Caramiello; his brother Sebastiano, meanwhile, had become the Tsar's harpist at the Russian imperial court.

Giovanni Caramiello was a concert performer, teacher and composer. He transcribed for the harp several tunes by Gluck, Beethoven and Pergolesi, and composed several opera paraphrases based on tunes drawn, among others, from Donizetti's *Poliuto* and Verdi's *Don Carlos*, *Traviata*, *La forza del destino*, *Aida* and *Ernani*. He was also interested in Neapolitan folksongs: for instance, his *Rimembranza di Napoli* (Op. 6) contains the tunes of *Fenesta ca lucive* and *Santa Lucia*, while his collection entitled *Le serenate del Vesuvio* consisted of "six folk tunes transcribed and varied for the harp in the form of studies": *Chelle che tu me dice*, by Guglielmo Cottrau, *Le Stelle della Sera*, by C. Rossi, *Fiore de Primavera*, by Teodoro Cottrau, *Giulia gentil*, by G. Martelli, and *Bella Cate* and *Canzone della Pulce*, by M. Ruta.

The *Duetto per due arpe sugli Ernani* can probably be attributed to Giovanni Caramiello. The source from which it has been drawn is a manuscript that belonged to the Caramiello family and bears a single, barely legible initial, which may be a "G", as a signature. This manuscript includes a score and two separate parts for the two harps. On the basis of the handwriting and presence or absence of corrections, it is possible to surmise that the score is an autograph, while the two separate parts are the work of a copyist. The interesting peculiarity of the manuscript is the fact that the musical content of the finale is different in the score and in the separate parts. In this recording, we have decided to preserve both the finales, presenting them in sequence in form of variations, in order to supply a version of the piece that is as complete as possible.

Ernani, a four-act opera composed by Giuseppe Verdi in 1844, on a libretto by Francesco Maria Piave (drawn from the play *Hernani*, by Victor Hugo), was staged for the first time in Venice at the Teatro La Fenice, on 9 March of the same year. It is not possible to determine the exact date of Caramiello's manuscript, but we can surmise that it was drawn up in the last years of the nineteenth century. The core of the composition is based on the theme of Elvira's aria *Ernani, Ernani involami*, in Act 1. We are certain, on the contrary, that the two





pieces by Marianna Creti De Rocchis were composed in the years immediately after the premiere of the opera: one of them (Op. 13) is based on the chorus of Act 1 *Allegri! Beviam*, followed by Ernani's well-known cavatina and cabaletta *Come rugiada al cespite* and *O tu che l'alma adora*; the other one (Op. 14) is based on two ensemble pieces, the duet of Act 1 *Da quel dì che t'ho veduta*, the trio *Ferma, crudele, estinguere*, from the finale of Act 4, and the septet *Oh sommo Carlo*, from the finale of Act 3.

Luisa Miller was composed in 1849 and staged the same year at the Teatro San Carlo of Naples. The libretto, by Salvatore Cammarano, is drawn from Schiller's tragedy *Kabale und Liebe*. Antonio Zamara's *Divertissement* is based on the themes of Miller's aria *Sacra la scelta è d'un consorte* (Act 1), transposed from the tonality of D flat major to that of D major, of Luisa and Miller's aria *La tomba è un letto sparso di fiori* (Act 3), transposed from F to G major, of Luisa and Rodolfo's duet *Piangi, piangi... il tuo dolore* (Act 3) and of Luisa, Rodolfo and Miller's trio *T'amo d'amor ch'èprimere*, accompanied by the chorus (Act 1). The change in tonality of the first two themes has been made in order to ensure the tonal and harmonic uniformity of the entire composition, and also reveals Zamara's greater independence in his treatment of the original musical material, compared to the other composers. This characteristic is evident also in his *Divertissement* on *Rigoletto*, which contains expansive virtuosic cadenzas for both the harps.

Rigoletto was composed shortly after *Luisa Miller*, and premiered at the Teatro alla Fenice of Venice on 11 March 1851. The libretto, by Francesco Maria Piave, is based on Victor Hugo's play *Le Roi s'amuse*. The themes chosen by Zamara for his *Divertimento* are all drawn from Act 1. The piece begins with the theme of the Introduction, which is repeated later on, also with the function of an intermezzo. This is followed by *Rigoletto* and Gilda's duet *Deh, non parlare al misero*, then, after a complex series of cadenzas, by *Rigoletto e Giovanna's* duet *Ah, veglia, o donna*, which closes the piece.

ANNA PASETTI





Alice Caradente e Alessandra Ziveri sono entrambe cresciute nella Città Ducale di Parma e si sono formate artisticamente al Conservatorio di Musica «Arrigo Boito», sotto la guida di Emanuela Degli Esposti. Hanno fondato il duo *Alchimia* con l'intento di dedicarsi alla ricerca e alla valorizzazione del repertorio originale per duo d'arpe, che spesso giace dimenticato in fondi di biblioteche italiane ed estere e collezioni private.

Hanno al loro attivo numerosi concerti, tenuti in tutta Italia.

www.alchimiaduo.it

Alice Caradente and Alessandra Ziveri both grew up in the Ducal City of Parma and studied at the Conservatorio di Musica "Arrigo Boito", under the guidance of Emanuela Degli Esposti. They established the Duo *Alchimia* with the intention of researching and promoting the original repertoire for harp duo that often lies forgotten in private collections, and among the odds and ends of libraries in Italy and abroad.

They have held a great number of concerts all over Italy.



TACTUS

TC 820003

©2013

Made in Italy

Parafrasi verdiane per duo d'arpe

ALCHIMIA DUO

Photo Graziella Fantini