

Arparla

Daive Monti

baroque violin

Maria Christina Cleary

arpa doppia

Another Kind of Rossi

Michelangelo Rossi

Tarquinio Merula

Mavrizio Cazzati





Another Kind of Rossi

Michelangelo Rossi (1601/2-1656)

Tarquinio Merula (1595-1665)

Mavrizio Cazzati (1616-1678)

Michelangelo Rossi	Toccata Terza
Tarquinio Merula	Sonata Seconda A 2. Canto, (Violino, ouer Cornetto) & Basso, Op. 6 (1624)
Michelangelo Rossi	Toccata Seconda
[Michelangelo Rossi]	Toccata del Sig.r Michel'Angelo non stampate...1700 [in re] I-Bc Ms. BB.258
Michelangelo Rossi	Quarta Toccata
Michelangelo Rossi	Toccata Prima
[Michelangelo Rossi]	Altra toccata del Sig.r Michel Angelo non stampata [in la] I-Bc Ms. BB.258, 1v.
Tarquinio Merula	Sonata Prima A 2. Canto, (Violino, ouer Cornetto) & Basso, Op. 6 (1624)
[Michelangelo Rossi]	Partite sopra la Romanesca del Sig.r Michel Angelo Rossi Del Violino I-Bc Ms. BB.258, 2v.
Michelangelo Rossi	Decima Toccata
Michelangelo Rossi	Ottava Toccata
[Michelangelo Rossi]	Del Sig.r Michel Angelo Toccata [in FA] I-Bc Ms. BB.258, 1r.
Michelangelo Rossi	Quinta Toccata
Mavrizio Cazzati	Sonata La Pezzola, Violino solo, over Violino, e Basso, Op. 8 (1648)

Arparla

Davide Monti baroque violin

Maria Christina Cleary arpa doppia

Instruments:

Violin: Giuseppe Guadagnini, second half of the 18th century.

Bow: 17th century model made by Antonino Airenti (Genova, 2001)

Mimmo Peruffo www.aquilacorde.com Stephan Schürch www.wildgutstrings.ch

Arpa doppia: modelled after the Triple harp found in the

Museo della Musica di Bologna made by Rainer Thureau (Wiesbaden, 2005)

Tuning and temperament:

A=440 Hz, ¼ comma mean-tone

Scores:

Michelangelo Rossi

Toccate e/ Corente/ D'intavolatura D'Organo/e Cimbalo/ Di Michelangelo/Rossi, [1630]. RISM A/1 R 2744, I-Nc MS 9362

(formerly 41.7.51) coat of arms Barberini

Facsimile Edition, Archivim Musicum collana di testi rari 12, ed. Laura Alvini (Ed. Spes, Florence 1982)

[Michelangelo Rossi] Toccate in manuscript I-Bc BB.258

Tarquinio Merula

Il Primo Libro/de Motetti, e Sonate/concertati a Due, Tre, Quattro, e Cinque/Voci, co'l Basso per l'Organo/Di Tarquinio

Merula/organista di Chiesa, e di Camera del Serenissimo,/Inutilissimo Ré di Polonia, e Suecia,

&c./Dedicati/All'illustrissimo, & Eccellentissimo Sig./D. Cesare Gonzaga Pren-/cipe di Guastalla, &c./OPERA SESTA./.... /In

Venetia, Appresso Alessandro Vincenti 1624

A modern edition has been recently published. Tarquinio Merula, Il primo libro de motetti, e sonate concertati, Op. 6

(1624), Ed. Jonathan P. Wainwright (A-R Editions, 2023) ISBN 978-1-9872-0858-0

Mavrizio Cazzati

Il Secondo Libro/Delle Sonate/A Una, Doi, Tre, e Quattro./Di Mavritio Cazzati/

Maestro di Capella di Camera Dell'Eccellentissimo Signor/Duca di Sabionta Prencipe di Bozolo, &c./ Dedicata/All'III

Signor/Bernardo Vertva/Nobile di Bergamo./ Opera Ottava. Con Priuilegio./ In Venetia/Appresso Alessandro Vincenti.

M. DC. XXXXVIII.

Recording: 22th-24th June, 2023 Pieve Vecchia di Ginestreto, Pesaro, Italy

Balance engineer, editor, and dear friend: Arne Akselberg

Photos: Andriena Spiga, Antonella Marchionni, www.fotopop.it

<http://www.bibliotecamusica.it>

With thanks to our friends and family for all their support in our music-making: Umberto Forni, Chiara Gelmetti, Don

Andrea Marescotti, Stefano Gottin, Dr. Jonathan P. Wainwright, Dr. Dinko Fabris, Marco Mencoboni, Dr. Anne-Marie

Dragosits, Candace Smith, Avery Gosfeld, Cezary Zych and the Festival Muzyka w Raju Poland, Annibale Rebaudengo,

Dott. Stefano Breseghella and the Dalai Lama Village

What if Michelangelo Rossi's keyboard Toccatas had been played by harpists in Rome 400 years ago? Of all the 17th-century Italian keyboard repertoire I have attempted to play over the last thirty years, I find the Toccatas by Rossi to be by far the most organic, idiomatic and intuitive music to play on the *arpa doppia*, the chromatic triple-row Baroque harp of seventeenth-century Europe. At least ten harpists are known to have been active in Rome during this time, and archives are full of documents and correspondence that detail performances, commissions for instruments, purchases of strings, harp covers and cases, and other fascinating information, which together create an idea of the wealth of music and culture before and during the reign of Pope Urban VIII.

What do I mean by “organic” for the harp? For me, it means that the music feels as if it were written for the harp, is a pleasure to play and does not require any sort of arrangement. All the notes written in the score are playable on the instrument, the music lies under the fingers, fast musical figures work well, while slower ones allow time to let the strings resonate. On a polyphonic level, the spacing between the soprano, alto, tenor and bass voices exploits the instrument's capabilities to its fullest without leaving the central octaves of the harp empty. Contrapuntal exchanges are manageable, both technically and acoustically.

The triple-rowed harp is a fantastic instrument to discover and play. It has two outer rows of strings which can be tuned to C major, like the white keys on a keyboard. The inner row consists of seven strings in each octave, where there are separate strings for Eb and D#, and Bb and A#. This points to a mean-tone temperament tuning which is ideal for music from the 17th century. The outer rows can also be tuned in F or G major. Even though I have experimented with these tunings, I prefer C major on the outer rows. It constantly pushes me to find solutions and to discover the true mystery of this instrument: *how should I play the inner row of strings*, i.e., the chromatic or black notes on a keyboard?

Italian treatises on how to play the *arpa doppia* have not survived from the 17th century, which is unlike the situation on the Iberian peninsula where there are plenty to learn from. There is no information regarding how a finger should enter or play the inner row, or exit it, or how to articulate on this “perilous” instrument. Thus each player today needs to devise their own – and perhaps novel way – to play the obsolete *arpa doppia*, an instrument that was only rediscovered in the 1960s. The study of the *arpa doppia* today is based primarily on written descriptions of harp-playing and performances of the time, with perhaps some iconographical evidence (but used with caution), together with the limited repertoire that was written down, and a lot of guess work and experimentation! Today's repertoire for this ancient instrument is constantly expanding by borrowing from extant repertoire for other instruments, and finding links between composers, players, written descriptions of performances, cultural or geographical areas and the harp or harpists of the time. Most of it is conjectural

and hypothetical, but exciting!

Playing any harp is invariably difficult. Three actions are required to produce one sound: one must prepare to pluck by placing a finger either on or near a string; then the string is plucked or struck in order to begin to vibrate; finally, either the string is left to vibrate until the sound dies out naturally, or by placing a finger back on the string to stop its vibrations. The decision to let a string's vibration die out naturally or to stop it beforehand is the way the harpist articulates.

For me, the greatest Art of playing the harp is the ability to control the duration of a sound, which means knowing when and how to damp a string. I am often inspired by the Neapolitan harpist Giovanni Leonardo dall'Arpa who was noted for his way of making a string 'stutar', which literally means to 'extinguish' the sound. This description comes from a letter from Count Alfonso Fontanelli (Naples) to the Duke of Ferrara, Alfonso II d'Este, in Ferrara on September 23rd, 1594:¹

*"I heard Giovanni Leonardo dall'Arpa, such an honourable and imposing old man that follows me wherever I go. Today, actually, in the house of Ettore Gesualdo, there was a meeting of musicians, where there was many noblemen listening. This Gio. Leonardo has a hand which one can see was excellent, especially in the art of extinguishing a string. But in improvising, [he/it] is rather old-fashioned."*²

Another description of damping is found in Vincenzo Giustinani's *Discorso sopra la musica [...]* of 1628 where he describes the Art of Orazio Michi (1595-1641):

*"And now Orazio Michi plays this double harp almost miraculously, not only as regards his skill but in the manner of damping the sound of the strings which, were they to continue sounding, would cause dissonance and cacophony [...]."*³

The 17th-century repertoire for the *arpa doppia* can be divided into several categories: solo music, chamber music (where sometimes merely a soprano or bass line is notated) and *basso continuo* lines. Regarding the solo music, a mere handful of pieces have survived, the most famous being Monteverdi's harp solo in the opera *Orfeo*. In this repertoire, the word 'harp' is actually written somewhere in the score. I have found only one solo harp piece entitled *Ciaccona per l'Arpetta* in Roman archives. It is an unfinished piece consisting of seven bars in C major (I-Rvat Chigi Q IV 48, 58r.). A second category contains solo pieces entitled 'for harp' within keyboard collections, pieces conceived interchangeably for organ, harpsichord, or simply 'suitable for the harp', as Giovanni Maria Trabaci (1575-1647) states in his 1615 publication:

"Artificial variations on the Tenor of 'Zefiro' with some variations suitable for the Harp, keeping in mind, however, that if in this present book some pieces are titled for the harp, this does not mean that the harpsichord is omitted, because the harpsichord is the Lord of all instruments of the world, and on

her you can play everything with ease.”⁴

Collections by Ascanio Mayone/Maione (c.1565-1627) dated 1603 and 1609, and by Gregorio Strozzi (c.1615-1687) from 1687 and 1689, are other examples of this type of music. Can we consider the remaining (keyboard) pieces in these collections also as possible harp pieces? Many of them fit very well on the harp. A third source of possible repertoire is pieces by composers who knew or played the harp, such as Giovanni de Macque, but who did not specify the instrument in their manuscripts or publications. Orazio Michi is another example of a harpist-composer who wrote a large quantity of vocal music, but by whom no harp piece has yet been unearthed! Can these sorts of pieces also be used to expand our harp repertoire of 17th-century Italian music, when arranged and elaborated upon to become virtuosic toccatas?

Even if it would appear that there is a dearth of repertoire for the *arpa doppia*, the cultural climate in 17th-century Italy has left many documents and tidbits of tantalising information, albeit scattered, regarding the existence of harps and harpists. Naples and Rome can be considered the most important centres at the beginning of the century. Hence, I come to the question of Michelangelo Rossi and the harp.

What did Rossi know about the harp? There are numerous studies on Rossi's life and works, the most extensive being Alexander Silbiger's 1983 article.⁵ To this, many newer studies can be added on court life in Rome, the Barberini courts of both Taddeo, Antonio and Maffeo (Pope Urbano VIII), and the court of Cardinal Maurizio of Savoy. With time, the archives in Turin, Rome and Modena are becoming more and more accessible, expanding our knowledge about the rich cultural life in Italy during the 1620's and 30's. As a harpist, I have often wondered what kind of contact Rossi might have had with the harp during his lifetime. Michelangelo Rossi was an organist (and we could also assume harp-sichordist) as well as a violinist, but who left no violin music, a situation similar to Michi and the harp. His biographical and musical life begins in Genoa, where he would have probably known the madrigals of Gesualdo da Venosa, published there in 1613 by Simone Molinaro, *maestro di capella* at the cathedral of San Lorenzo from 1601-17. Rossi's uncle Lelio Rossi, a Servite Friar, was organist there from 1601. Rossi was still in Genoa in 1620, employed as assistant organist. Gesualdo would have known the harp from Naples and the Este court in Ferrara.

Rossi can first be situated in Rome, thanks to a payment slip from May 5th, 1624⁶ as violinist at the court of Cardinal Maurizio of Savoy. He might have already been there from 1622, but this is only conjecture. 1623 is a significant date in Rome, as Maffeo Vincenzo Barberini was elected Pope on August 6th, becoming Pope Urban VIII. His court consisted of a huge retinue of artists and musicians, including Frescobaldi and Kapsberger. The court of Cardinal Maurizio of Savoy included the harpist

Orazio Michi, employed from 1623-1627, the singer Sigismondo D'India (1582-1629) and the writer and diplomat Fulvio Testi. D'India was an important composer for the harp: in fact, the harp was mentioned as one of the possible *continuo* instruments in his vocal collections of 1609, 1621 and 1623. He may have heard the harp during his travels to Mantua in 1607, where he also possibly met Claudio Monteverdi.

Rome in the 1620's and 30's would appear to have been full of harpists. Luigi Rossi arrived from Naples in 1620 and worked at the church of San Luigi Francesi, as did Michelangelo Rossi who was employed in the same church from 1629 to 1632 as both organist and violinist. Marco Marazzoli (ca.1602-62), a harpist from Parma, arrived in 1626 and was employed from 1629 onwards by Cardinal Antonio Barberini (1607-1671), nephew of Pope Urbano VIII. Marazzoli was also the player of the famous Barberini harp, built at the earliest in the early 1630's, most probably in 1632. This gilded *arpa doppia* was the subject of Giovanni Lanfranco's painting *Allegoria della Musica*, commissioned by the musician. Adriana Basile/Baroni from Naples arrived in 1633 with her daughters, including the singer-harpist Caterina. The French gambist André Maugar visited Rome in 1639 and named many musicians that he met and heard in performances, including Frescobaldi and Michelangelo Rossi on the violin.⁷ He also heard the harpists Michi, Constanza Da Ponte (wife of Luigi Rossi); as well as Caterina Baroni, who entered the Convent of Santa Lucia in Selci in 1640 and was bequeathed two of Michi's three harps. The third harp was left to Francesca Orsini, presumably a student of Michi. Other harpists in Rome included Paolo, brother of Constanza da Ponte, and Luigi Rossi's brother Giovan Carlo Rossi. In Marin Mersenne's tome *Harmonie Universelle* of 1636⁸ he states that the harp was invented by the Neapolitan Luca Antonio Eustachi, a chamberlain to Pope Paul V from 1613 and later employed by the Bentivoglio family.⁹

Many archival documents record not only wage payments, but also include daily activities of court musicians, such as the purchase of instruments, strings, instrument covers and cases, and clothes. Michi spent 20 scudi on harp strings in 1629, Marazzoli the same amount in 1629, followed by 25 scudi in 1636. The lutenist Antonio Maria Ciacchi/Ciacci/Cioci bought strings in 1634, while Giovanni Antonio Carpano (active 1636-1656) bought strings for a harp and lute in 1636.

As part of the Carnival festivities of 1633, Michelangelo Rossi's *Erminia sul Giordano*, dedicated to Donna Anna Colonna Barberini, was performed at the theatre of Palazzo Barberini for Prince Taddeo. Rossi played the violin in the final scene as Apollo, playing "con sì dolce e grata armonia il suo violino" (with so very sweet and pleasing harmony on his violin). He was accompanied by a harpist and lute player in an airborne chariot. The harpist could have been either Michi or Marazzoli. Michelangelo Rossi undoubtedly knew the harp and would have heard many fine players throughout his lifetime. It is generally accepted that his collection *Toccate e Corente D'Intavolatura D'Organo e*

Cimbalo was most likely published around 1630. This first edition was probably engraved by Nicolò Borbone (active 1615-37) in Rome but contains no written dedication, preface or date. The title page shows the coat of arms of the Barberini family, surrounded by cherubs, and another cherub with a trumpet - which might represent Fame - and a woman on either side of him playing the *spinetta* and the violin, Rossi's two instruments, respectively. Another edition, dated 1657, is housed in the library of the Conservatory of Bologna. An additional manuscript is found at the end of the book, dated 1700/1701, which includes four toccatas, two *versetti*, and a *Partite sopra la Romanesca* which have all been attributed to Rossi. I recorded some toccatas on our last CD, (Uccellini Op. 4, Rossi *Toccate e Corrente*, STR 37166, 2020), and on this album, I decided to record the remaining toccatas, the *Partite sopra la Romanesca*, and the toccatas in the manuscript I-Bc Ms. BB.258. Each toccata invariably begins with slow unornamented chords which I use to "set the scene" for the ensuing toccata. I am inspired by the mode of each toccata, which I perceive as a colour, by the register of the written chord, and by the way the initial thematic material evolves from the material in the first bars. Rossi's Toccatas are full of imitative passages, voices in polyphonic dialogue through contrapuntal motifs, occasional short undeveloped sections, and often startling changes of mode employing seemingly unrelated harmonies. These elements lavish the music with expression and Baroque affects. The toccatas in manuscript attributed to Rossi feel as if they come from the same pen, however, I suspect that they are perhaps not completely finished works. Hence, there are many opportunities to improvise or elaborate on the notated musical material. They all work very well on the harp and, as such, are a great addition to the Baroque harp repertoire.

Rossi's correnti, on the other hand, are cumbersome on the harp: the bass (left hand) and the other voices are spread out in a way that is often unwieldy on the instrument. Some sections are more successful with the bass played an octave higher, or the voices of the right hand (soprano, alto and sometimes tenor) played an octave lower. I recorded some of the most successful Correnti on our last CD, (Uccellini Op. 4, Rossi *Toccate e Corrente*, STR 37166, 2020). However, as already stated by Silbiger, these pieces could work quite well on the violin. Davide and I have experimented with them while accompanying dancers. This album represents the second phase of my personal study of the keyboard music of Michelangelo Rossi which I have been performing for over ten years. Rossi's works teach me new ways of playing, help me discover the dynamic potentialities of the *arpa doppia* and, in doing so, of getting so much pleasure out of playing and sharing music.

To complement the extravagant pieces by Rossi, Davide and I decided to include three of our favourite Sonatas for violin and basso continuo from the 17th century. Like Rossi, Tarquinio Merula was an organist and violinist. At the time of the publication of *Il Primo Libro de Motetti, e Sonate Concertati*, Op. 6 in 1624, he was employed as 'organista di chiesa e di camera' to Sigismund III, King of Poland. These two sonatas are part of a collection of sacred motets for two to five voices and *basso continuo* (organ). However, one part-book is still lost: book D, the fifth vocal book for Bass. The collection

includes two sonatas for violin or cornetto as well as two works for one voice and violin, and the motet *Favus distillans* for one voice and three viols or trombones. The two sonatas are not entitled 'violino solo', but rather 'A 2, Violino over Cornetto'. Hence, the missing part-book probably includes an instrumental bass part, which would most likely be very similar to the *basso continuo* line. It could also be a more ornamented bass line, like those in Uccellini's Op. 4 Sonatas nos. 7-14. As Wainwright has pointed out, the bass instrument used could have been a *Violone*, Trombone or *Fagotto*.¹⁰

The sonata *La Pezzola*, by the Bolognese composer Maurizio Cazzati, was probably dedicated to a certain nobleman named *Signor Pezzolo* or *Pezzoli*, perhaps from the Ferrarese court of Scipione Gonzaga. The collection was published in 1648 while Cazzati was *maestro di cappella* of the Accademia della Morte in Ferrara, where he served until 1653. The music is found in three part-books, each of which gives a slightly different indication for the instrumentation. The *Violino Secondo* book, book B (p. 7) indicates 'Violino solo, over Violino, e Basso'; the *Violone*, book C (p. 4), gives 'Violino Solo overo Basso, e Violino'; and the *Organo* part-book, book E, 'Violino solo, over Violino, e Violone'. This sort of non-standardisation of a title was quite normal at the time.

The sonatas are in the Venetian style, with a stately opening, followed by a variety of sections full of Baroque rhetorical affects, expressivity and poetry, such as chromatic passages and *tremoli* for the violin, and endings with flourishing cadenzas. However, what really stands out in these pieces and this style is the compositional approach. This music is completely polyphonic and contrapuntal. When a theme is stated for the first time, the other voices could all be constructed from this first voice. The music is horizontally conceived and hence requires a polyphonic accompaniment, and only at the cadences can one think and realise the accompaniment in a vertical way. While preparing for this CD, I completely changed my approach to 17th-century accompaniment, after studying *chanter sur livre/contrappunto alle mente* and Banchieri's *Organo Suonarino* (1605) for many years.¹¹ I now try to think only of voices, dialogues between them, and rhythmical and melodic counterpoint.

Despite their beauty and poetry, these three sonatas are still relatively unknown. We hope that our recording will help re-evaluate them and give them their deserved place in the 17th-century instrumental music repertoire.

Maria Christina Cleary

Facciamo l'ipotesi che le Toccate per tastiera di Michelangelo Rossi fossero suonate dagli arpisti di Roma 400 anni fa. Di tutto il repertorio tastieristico italiano del '600 che ho eseguito negli ultimi trent'anni, trovo che le Toccate di Rossi siano di gran lunga la musica più organica e intuitiva da suonare sull'arpa doppia, l'arpa cromatica a tre file di corde del '600. Si sa che almeno dieci arpisti erano attivi a Roma in questo periodo. Negli archivi sono conservati documenti e carteggi che descrivono le esecuzioni, le commissioni per gli strumenti, l'acquisto di corde, coperture e custodie per arpe e altre informazioni affascinanti che danno un'idea della ricchezza della musica e della cultura nel regno di Papa Urbano VIII.

Con musica "organica" per l'arpa intendo la percezione che la musica sia stata scritta per l'arpa, che sia piacevole da suonare e non richiede alcun tipo di arrangiamento. Tutte le note scritte nella partitura sono suonabili sullo strumento, la musica la si trova facilmente sotto le dita, le figure musicali veloci funzionano bene, mentre quelle più lente lasciano il tempo di far risuonare le corde. A livello polifonico, la spaziatura tra le voci di soprano, contralto, tenore e basso sfrutta le capacità dello strumento senza lasciare vuote le ottave centrali dell'arpa. Gli scambi contrappuntistici sono gestibili, sia tecnicamente sia acusticamente.

L'arpa a tre file di corde è uno strumento fantastico da scoprire e da suonare. Ci sono due file esterne che possono essere accordate in Do maggiore, come i tasti bianchi di una tastiera. La fila interna è composta da sette corde in ogni ottava, dove Mib e Re# e Sib e La# sono corde separate. Questo indica che l'accordatura utilizzata corrisponde al temperamento mesotonico, ideale per la musica del '600. Le file esterne possono essere accordate anche in Fa o in Sol maggiore. Ho sperimentato personalmente queste accordature, ma preferisco il Do maggiore sulle file esterne. Questa accordatura sollecita costantemente la ricerca di nuove soluzioni e spinge a scoprire il vero mistero di questo strumento: come devo suonare la fila interna di corde, cioè le note che corrispondono alle note cromatiche su una tastiera?

Non si sono conservati trattati del diciassettesimo secolo su come suonare l'arpa doppia, a differenza di quanto accade nella penisola iberica. Non ci sono informazioni su come un dito debba entrare o suonare la fila interna di corde, o uscire da essa, o su come articolare su questo intricato strumento. Pertanto, ogni suonatore oggi deve escogitare un modo proprio - e forse con una certa dose di creatività - per suonare l'antica arpa doppia, uno strumento che è stato riscoperto negli anni sessanta del secolo scorso. Lo studio dell'arpa doppia oggi si basa principalmente sulle descrizioni di come i musicisti suonavano l'arpa e delle esecuzioni dell'epoca, con forse qualche testimonianza iconografica (ma da usare con cautela), insieme al limitato repertorio scritto e a molte congetture e sperimentazioni! Il repertorio che al giorno d'oggi viene eseguito su questo antico strumento è in continua espansione, preso in prestito dal repertorio esistente per altri strumenti e grazie a collegamenti tra

compositori, suonatori, descrizioni di esecuzioni, aree culturali o geografiche, le arpe o gli arpisti dell'epoca. Si tratta perlopiù di supposizioni e ipotesi, ma sono comunque entusiasmanti!

Suonare qualsiasi arpa è ad ogni modo difficile. Per produrre un suono sono necessarie tre azioni: ci si prepara a pizzicare mettendo un dito sulla corda o vicino ad essa; poi la corda viene pizzicata o percossa per iniziare la vibrazione; infine, si lascia vibrare la corda fino a quando il suono si spegne naturalmente, oppure con un dito si fermano le vibrazioni della corda. La decisione di lasciare che le vibrazioni di una corda si estinguano naturalmente o si fermino in anticipo è il modo in cui l'arpista produce la cosiddetta articolazione.

Uno dei punti chiave dell'arte del suonare l'arpa è la capacità di controllare la durata del suono, il che significa sapere quando e come smorzare la vibrazione di una corda. Mi ispiro spesso all'arpista napoletano Giovanni Leonardo dall'Arpa, noto per il suo modo di "stutar" una corda, che letteralmente significa spegnere il suono. Questa descrizione proviene da una lettera alla Duca di Ferrara, Alfonso II d'Este, scritta dal conte Alfonso Fonantelli da Napoli il 23 settembre 1594:¹

*"Ho sentito Gio Leonardo dall'Arpa, il quale è un vecchione tanto onorevole che dovunque io vò mi seguita et hoggi appunto in casa del Sign. Ettore Gesualdo s'è fatto un congresso di musici dov'era infinita nobiltà per udire. Esso Gio. Leonardo hà una mano che si vede esser stata mirabile et particolarmente nell'arte dello stutar la corda. Ma nella fantasia ha dell'antica."*²

Un'altra descrizione sullo smorzare il suono delle corde si trova nel *Discorso sopra la musica* [...] di Vincenzo Giustiniani del 1628, dove quest'ultimo descrive l'arte di Orazio Michi (1595-1641):

*"Et ora Horatio Mihi suona di questa Arpa Doppia quasi miracolosamente, non solo nell'artificio, ma in un modo particolare di smorzare il suono delle corde, il quale se continuasse cagionerebbe dissonanza e cacofonia, e di piu un trillo difficile a qual si voglia altro [...]"*³

Il repertorio seicentesco dell'arpa doppia può essere suddiviso in diverse categorie: musica solistica, musica da camera (dove a volte è annotata solo una linea di soprano o di basso), e le linee di basso continuo. Prendendo in considerazione solo la musica solistica, sono giunti sino a noi solo pochi pezzi, il più famoso dei quali è il solo d'arpa nell'opera *Orfeo* di Monteverdi. In questo repertorio, la parola "arpa" è effettivamente scritta da qualche parte nella partitura. Negli archivi romani ho trovato solo un brano per arpa sola intitolato *Ciaccona* per l'Arpetta. Si tratta di un brano incompiuto di sette battute in Do maggiore (I-Rvat Chigi Q IV 48, 58r).

Vi sono però anche brani solistici che includono nel titolo "per arpa" all'interno di raccolte per tastiera, suggerendo che questi pezzi erano concepiti in modo intercambiabile per l'organo, il clavicembalo, come anche "adatti all'arpa", come afferma Giovanni Maria Trabaci (1575-1647) nella sua pubbli-

cazione del 1615:

“Partite artificiose sopra il Tenore de Zefiro con alcune Partite appportionate per l’Arpa, havtendo però, che se in questo presente libro stà intitolate alcune cose per l’Arpa, non per questosi soprasedisca il Cimbalò, perché il Cimbalò è Signor di tutti l’istromenti del mondo, & in lei si possono sonare ogni cosa con facilità.”⁴

Le raccolte datate 1603 e 1609 di Ascanio Mayone/Maione (c.1565-1627), e 1687 e 1689 di Gregorio Strozzi (c.1615-1687), sono anch’esse esempi di questo tipo di musica. Possiamo considerare i restanti brani (per tastiera) di queste raccolte anche come possibili brani per arpa? Molti di questi in effetti si adattano molto bene all’arpa.

Una terza fonte di possibile repertorio è costituita da brani di compositori che conoscevano o suonavano l’arpa, come Giovanni de Macque, ma che non hanno specificato lo strumento nei loro manoscritti o pubblicazioni. Orazio Michi è un altro esempio di arpista-compositore di una grande quantità di musica vocale, eppure ad oggi non vi è notizia di alcun suo brano per arpa! Se arrangiati ed elaborati per diventare tocche virtuosistiche, questi brani possono rappresentare il bacino di ampliamento del nostro repertorio arpistico di musica italiana del diciassettesimo secolo?

Anche se sembrerebbe esserci una lacuna nel repertorio dell’arpa doppia, il clima culturale dell’Italia del XVII secolo ha lasciato molti archivi e frammenti di informazioni allettanti, anche se sparse, sull’esistenza di arpe e arpisti. Napoli e Roma possono essere considerate i centri più importanti all’inizio del secolo. Vengo quindi alla questione di Michelangelo Rossi e dell’arpa.

Cosa sapeva Rossi dell’arpa? Esistono numerosi studi sulla vita e le opere di Rossi; il migliore è l’articolo di Alexander Silbiger del 1983.⁵ A questi vanno aggiunti i molti studi più recenti sulla vita di corte a Roma, sulle corti dei Barberini, di Taddeo, Antonio e Maffeo (papa Urbano VIII), e sulla corte del cardinale Maurizio di Savoia. Gli archivi di Torino, Roma e Modena stanno diventando sempre più accessibili, ampliando le nostre conoscenze sulla ricca vita culturale degli anni ‘20 e ‘30 del ‘600 in Italia. Come arpista, mi sono chiesta cosa Rossi potesse conoscere dell’arpa. Michelangelo Rossi era un organista (e potremmo anche supporre clavicembalista) e violinista, ma non ha lasciato alcuna musica per violino, allo stesso modo in cui Michi non ne ha lasciata per l’arpa. La sua vita e le sue prime esperienze musicali si collocano a Genova, dove probabilmente potrebbe aver conosciuto i madrigali di Gesualdo da Venosa, pubblicati nel 1613 da Simone Molinaro, maestro di cappella della cattedrale di San Lorenzo dal 1601 al 17. Lo zio di Rossi, Lelio Rossi, frate servita, fu organista di questa chiesa a partire dal 1601, e Rossi è ancora a Genova nel 1620, impiegato come organista aggiunto. Gesualdo potrebbe aver conosciuto l’arpa a Napoli e dalla corte estense a Ferrara.

Successivamente, Rossi si sposta per la prima volta a Roma, e ne siamo al corrente grazie a una rice-

vuta di pagamento del 5 maggio 1624.⁶ Qui Rossi lavora come violinista alla corte del cardinale Maurizio di Savoia. Forse era già presente dal 1622, ma questa è solo una supposizione. Il 1623 è una data importante a Roma, poiché il 6 agosto Maffeo Vincenzo Barberini viene eletto Papa, diventando Papa Urbano VIII, e la sua corte è composta da un vasto seguito di artisti e musicisti, tra cui Frescobaldi e Kapsberger. La corte del cardinale Maurizio di Savoia comprende l'arpista Orazio Michi, impiegato dal 1623 al 1627, il cantante Sigismondo D'India (1582-1629) e lo scrittore e diplomatico Fulvio Testi. D'India è un importante compositore per arpa, strumento che viene menzionato come uno dei possibili strumenti di basso continuo nelle sue raccolte vocali del 1609, 1621 e 1623. D'India potrebbe aver ascoltato l'arpa durante i suoi viaggi a Mantova nel 1607, dove forse incontrò anche Claudio Monteverdi.

La Roma degli anni '20 e '30 sembra essere stata piena di arpisti. Luigi Rossi arriva da Napoli nel 1620 e lavora nella chiesa di San Luigi Francesi. Michelangelo Rossi è impiegato nella stessa chiesa dal 1629 al 1632 sia come organista sia come violinista. Marco Marazzoli (ca. 1602-62), arpista parmense, era arrivato a Roma nel 1626 e viene assunto dal 1629 in poi dal cardinale Antonio Barberini (1607-1671), nipote di papa Urbano VIII. Marazzoli è anche il suonatore della famosa arpa Barberini, costruita non prima dei primi anni '30 del '600, molto probabilmente nel 1632. Questa doppia arpa dorata è il soggetto del dipinto *Allegoria della Musica* di Giovanni Lanfranco, commissionato dallo stesso musicista. Adriana Basile/Baroni da Napoli era arrivata nel 1633 con le figlie, tra cui la cantante-arpista Caterina. Il gambista francese André Maugar fu in visita a Roma nel 1639 e nomina molti musicisti che incontrò e di cui ascoltò le esecuzioni, tra cui Frescobaldi e Michelangelo Rossi al violino.⁷ Maugar ascoltò Michi, e le arpiste Costanza Da Ponte (moglie di Luigi Rossi) e Caterina Baroni, la quale era entrata nel convento di Santa Lucia a Selci nel 1640 ricevendo in eredità due delle tre arpe di Michi. La terza arpa fu lasciata a Francesca Orsini, presumibilmente allieva di Michi. Tra gli altri arpisti romani si ricordano Paolo, fratello di Costanza da Ponte, e Giovan Carlo Rossi, fratello di Luigi Rossi. Nel tomo *Harmonie Universelle* di Marin Mersenne del 1636⁸ si legge che l'arpa fu inventata dal napoletano Luca Antonio Eustachi, dal 1613 ciambellano di Papa Paolo V e in seguito dipendente della famiglia Bentivoglio.⁹

Molti documenti d'archivio riportano non solo i pagamenti dei salari, ma anche le attività regolari dei musicisti di corte, come l'acquisto di strumenti, corde, coperture e custodie per gli strumenti e vestiti. Michi spese 20 scudi per le corde dell'arpa nel 1629, Marazzoli la stessa cifra nel 1629, e 25 scudi nel 1636. Il liutista Antonio Maria Ciacchi/Ciacci/Cioci acquistò corde nel 1634 e Giovanni Antonio Carpano (attivo dal 1636 al 1656) comprò corde per arpa e liuto nel 1636.

Nell'ambito dei festeggiamenti per il Carnevale del 1633, l'*Erminia sul Giordano* di Michelangelo Rossi, dedicata a Donna Anna Colonna Barberini, fu rappresentata al teatro di Palazzo Barberini per il principe Taddeo. Rossi suonò nella scena finale come Apollo, suonando "con sì dolce e grata armo-

nia il suo violino". Nel carro celeste Rossi era accompagnato da un arpista e da un suonatore di liuto. L'arpista potrebbe essere Michi o Marazzoli.

Michelangelo Rossi conosceva indubbiamente l'arpa e avrà ascoltato molti ottimi suonatori nel corso della sua vita. È generalmente accettato che la raccolta *Toccate e Corente D'intavolatura D'Organo e Cimbalo* sia stata pubblicata molto probabilmente intorno al 1630. Questa prima edizione fu probabilmente incisa da Nicolò Borbone (attivo dal 1615 al '37) a Roma, ma non contiene alcuna dedica, prefazione o data scritta. Il frontespizio mostra lo stemma della famiglia Barberini circondato da cherubini, un altro cherubino con una tromba (che potrebbe rappresentare la Fama) e due donne ai lati che suonano rispettivamente la spinetta e il violino, i due strumenti di Rossi. Un'altra edizione, datata 1657, è conservata nella biblioteca del Conservatorio di Bologna. È legata a un ulteriore manoscritto presente alla fine del libro, datato 1700/1701, che comprende quattro toccate, due versetti e le Partite sopra la Romanesca, brani tutti attribuiti a Rossi. Ho registrato alcune toccate nel nostro ultimo CD (*Uccellini Op. 4, Rossi Toccate e Correnti*, STR 37166, 2020), e in questo album ho deciso di registrare le rimanenti toccate, le Partite sopra la Romanesca, e le toccate del manoscritto I-Bc Ms. BB.258. Le toccate iniziano quasi sempre con accordi lenti e non ornati, che uso per "preparare la scena" per il seguito della toccata. Mi ispiro al modo di ogni toccata, che percepisco come un colore, al registro dell'accordo scritto e al modo in cui il materiale tematico iniziale si evolve dalle prime battute. Le Toccate di Rossi sono ricche di passaggi imitativi, di voci che dialogano attraverso motivi contrappuntistici, di occasionali brevi sezioni non sviluppate e di sorprendenti cambi di modo che impiegano armonie apparentemente non correlate. Questi elementi arricchiscono la musica di espressione e di affetti tipici del periodo barocco. Le toccate del manoscritto attribuite a Rossi sembrano uscite dalla stessa penna, ma ho il sospetto che forse non si tratti di opere portate a termine con la stessa cura. Di conseguenza, ci sono molte opportunità di improvvisare o elaborare il materiale musicale annotato. Tutti i brani funzionano molto bene sull'arpa e mi auguro siano una grande opportunità per ampliare il repertorio dell'arpa barocca.

Le Correnti di Michelangelo Rossi, invece, sono intricate sull'arpa: il basso (mano sinistra) e le altre voci sono distribuite in modo spesso scomodo sull'arpa. Alcune sezioni hanno più successo con il basso suonato un'ottava più in alto, o con le voci della mano destra (soprano, contralto e talvolta tenore) suonate un'ottava più in basso. Ho registrato alcune delle Correnti più riuscite nel nostro ultimo CD (*Uccellini Op. 4, Rossi Toccate e Correnti*, STR 37166, 2020). Tuttavia, come già affermato dagli accademici, questi brani funzionano molto bene anche con il violino e come accompagnamento alla musica da ballo. Questo album è la seconda parte del mio studio personale sulla musica per tastiera di Michelangelo Rossi, che eseguo da oltre dieci anni. Le opere di Rossi mi insegnano nuovi modi di suonare, di scoprire le potenzialità dinamiche dell'arpa doppia e mi regalano tanto piacere nel suonare e condividere la musica.

Per completare i fantastici brani di Rossi, Davide e io abbiamo deciso di includere tre delle nostre Sonate preferite per violino e basso continuo del '600. Come Rossi, Tarquinio Merula era organista e violinista. All'epoca della pubblicazione de *Il Primo Libro de Motetti, e Sonate Concertati*, Op. 6 nel 1624, era impiegato come "organista di chiesa e di camera" presso Sigismondo III, re di Polonia. Queste due Sonate fanno parte di una raccolta di mottetti sacri per due-cinque voci e basso continuo (organo). Tuttavia, un libro di parti è ancora perduto: il libro D, il quinto libro vocale per basso. La raccolta comprende due sonate per violino o cornetto, due opere per una voce e violino e il "Favus distillans" per una voce e tre viole o tromboni. Le due sonate non sono intitolate "violino solo", ma piuttosto "A 2, Violino over Cornetto". Pertanto, la parte mancante include probabilmente una parte strumentale di basso, che molto probabilmente sarebbe molto simile alla linea del basso continuo. Potrebbe anche trattarsi di una linea di basso più ornata, come quelle delle Sonate op. 4 di Uccellini (Sonate n. 7-14). Come ha sottolineato Wainwright, questo strumento basso potrebbe essere stato un violone, un trombone o un fagotto.¹⁰

La sonata "La Pezzola", del compositore bolognese Maurizio Cazzati, fu probabilmente dedicata a un certo signor Pezzolo o Pezzoli, forse della corte ferrarese di Scipione Gonzaga. La raccolta fu pubblicata nel 1648 mentre Cazzati era maestro di cappella dell'Accademia della Morte di Ferrara, dove rimase fino al 1653. La musica si trova in tre libri di parti, ognuno dei quali fornisce un'indicazione leggermente diversa per la strumentazione. Il libro Violino Secondo, libro B (pag. 7) indica "Violino solo, overo Violino, e Basso"; il libro Violone, libro C (pag. 4) dà "Violino solo overo Basso, e Violino"; e il libro Organo, libro E, "Violino solo, overo Violino, e Violone". Questa differenza nei titoli era abbastanza consueta in questo periodo.

Le sonate sono nello stile veneziano, con un'apertura maestosa, seguita da una varietà di sezioni piene di affetti retorici, espressività e poesia barocca, inclusi passaggi cromatici e tremoli per il violino, e terminando con cadenze fiorite. Tuttavia, ciò che si nota in questi brani è l'approccio compositivo: questa musica è completamente polifonica e contrappuntistica. Quando un tema viene enunciato per la prima volta, le altre voci sono spesso costruite a partire dal tema stesso. La musica che funziona con una chiara coerenza verticale ha però un'origine contrappuntistica polifonica che acquista senso solo con un accompagnamento rispettoso dell'andamento orizzontale delle voci, per poi darsi appuntamento più accordale solo nelle cadenze. Nella preparazione di questo CD, ho cambiato completamente il mio approccio all'accompagnamento seicentesco, basandomi su diversi anni di studio sul chanter sur livre/contrappunto alla mente e dalle indicazioni contenute nell'*Organo Suonarino* di Banchieri (1605).¹¹ Ora cerco di concentrare la mia attenzione alle voci, ai dialoghi tra di esse e al contrappunto ritmico e melodico.

Nonostante la loro bellezza e poesia, queste tre sonate sono ancora relativamente sconosciute. Speriamo che la nostra registrazione contribuisca a rivalutarle e a dare loro il posto che meritano nella musica strumentale del XVII secolo.

Maria Christina Cleary

traduzione di **Davide Monti**

1. Archivio di Stato di Modena, I-ASMo, Carteggio Ambasciatori Napoli, 11, mazzo 11. Cited in Palou Espinosa, M. (2016). Alfonso Fontanelli (1557-1622), noble y compositor: Un estudio socio-cultural sobre la nobleza y la práctica musical en el tardo-renacimiento italiano, 2016, PhD, European University Institute, 150.
2. Newcomb, Anthony, 'Carlo Gesualdo and a Musical Correspondence of 1594', *The Musical Quarterly*, 1968, 54(4), 433. See also Fabris, Dinko, "The harp in Naples 1500-1700" in *Historische Harfen: Beiträge zur Theorie und Praxis historischer Harfen*, 1990, 44. Translation by M.C. Cleary.
3. Giustiniani, Vincenzo, *Discorso sopra la musica de' suoi tempi*, MS O.49, 1628, I-Archivio di Stato di Lucca. It was first published in 1878, 33.
4. Trabaci, Giovanni Maria, *Il secondo libro de ricercate, & altri varij capricci* (Napoli, 1615).
5. Silbiger, Alexander, 'Michelangelo Rossi and His Toccate 'e Correnti'', *Journal of the American Musicological Society*, 1983, 36(1), 18–38.
6. Rossi, Michelangelo, Ed. Mann, Brian, *The Madrigals of Michelangelo Rossi*, University of Chicago Press, 2002, 83.
7. Maugars, André, *Response faite à un Curieux sur le sentimens de la musique d'Italie*, Escrite à Rome, 1639.
8. Mersenne, Marin, *Harmonie universelle, contenant la théorie et la pratique de la musique*. 3, Paris, 1636, 216.
9. Granata, Chiara, & Waanders, Nicolaas, "Un'arpa grande tutta intagliata e dorata", *New documents on the Barberini harp*, *Recercare*, 2015, 27(1/2), 160.
10. Merula, Tarquinio, *Il primo libro de motetti, e sonate concertati*, Op. 6 (1624), Ed. Jonathan P. Wainwright (A-R Editions, 2023) ISBN 978-1-9872-0858-0. I kindly thank Dr. Wainwright for his correspondence before our recording.
11. Banchieri, Adriano, *L'Organo Suonarino* (Venice, 1605): Vol. TA 31 (E. Bellotti, Ed.). il Levante. (2014).

ARPARLA

ARPARLA, an Italian/Irish duo, uses music as their way to speak and communicate with others, using the soft and refined sonorities of the harp and the expressive range of colours of the violin. Their repertoire focuses on the Baroque period and the transition period between classicism and romanticism (17th-19th centuries), a repertoire that their instruments can perfectly express the aesthetic of these epochs.

Davide began learning the violin at seven years old. His father, an amateur accordionist, played along with him during his practise, improvising harmonies and melodies, all playing by ear. Alongside his later formal Classical training, Davide continues to play traditional music, jazz, pop and folk dances.

Maria comes from a musical family and studied piano, recorder, harp and singing. Until university age, she was part of the inter-disciplinary Renaissance Capriol Consort in Dublin, directed by Doris Keogh, where everyone played several instruments, sung and danced. During her third-level studies, she moved into other styles of music: Contemporary, Electronics, Jazz and IP (informed practises), also experimenting with non-tonal tuning systems including micro-tuning systems.

Partners for nearly twenty years, Davide & Maria have joined forces to discuss and research the meaning of music, transcending any particular musical styles. They have formalised their thoughts on all aspects of music, particularly the case for including improvisatory elements in music, by founding the Helicon Method in 2013. Helicon teaches music improvisation while incorporating strategies taken from other Renaissance disciplines like dancing, theatre (Commedia dell'Arte), fencing and horse-riding, aiming to facilitate the opening of the mind and to explore the physicality of musical gestures. Up date, over 1000 people have followed courses in the Helicon Method.

With this inter-disciplinary approach, Arparla's performances are unique experiences, playing music from earlier epochs yet being firmly founded in today's society and audiences.

Arparla's first tour was to Japan in 2005 and since then the Monti/Cleary duo have performed across five continents in concert halls and most international early music festivals with energy and enthusiasm, receiving excellent reviews. In 2009 they premiered Spohr's Double Concerto No.1 WoO 13 on original instruments. Their tours in Australia (2011) and Canada (2019) were generously funded by Culture Ireland. Both Maria and Davide have parallel solo and ensemble careers performing with the Amsterdam Baroque Orchestra (Mozart Flute and Harp Concerto) and the American Bach Soloists (Handel Concerto) and Davide as leader of The European Baroque Orchestra (EUBO 2000) and as guest director and soloist with Tafelmusik Toronto (2014) and Camerata Brisbane (2018, 2024).

Besides performing, Arparla is dedicated to education, teaching and lecturing at over 30 universities and music conservatories in Europe (Mozarteum Salzburg, Guildhall London), US (Juilliard School) Asia, Australia and Africa. They have sustained the ONG COOPI and also have collaborated with the Menuhin Foundation MUS-E project. They currently work in conservatories in Verona, Cagliari and Geneva.

Arparla has released six duo CDs, the first being *Le Grazie del Violino* the first CD featuring the harp as a single continuo instrument and soloist in 2010. Then, followed two premiere recordings of music by Louis Spohr. Further CDs include works by Arparla's favourite composer Marco Uccellini and solo Toccatas by M. Rossi performed on the arpa doppia. They have collaborated on over 80 other CDs

ARPARLA

Il duo italo-irlandese ARPARLA usa la musica come mezzo per parlare e comunicare con gli altri, utilizzando le sonorità morbide e raffinate dell'arpa e la gamma espressiva di colori del violino. Il loro repertorio si concentra sul periodo barocco e sul periodo di transizione tra classicismo e romanticismo (XVII-XIX secolo), un repertorio che con i loro strumenti riesce a esprimere perfettamente l'estetica di queste epoche.

Davide ha iniziato a studiare il violino a sette anni. Suo padre, fisarmonicista dilettante, suonava con lui durante le prove, improvvisando armonie e melodie, tutto a orecchio. Oltre alla successiva formazione classica formale, Davide continua a suonare musica tradizionale, jazz, pop e danze popolari.

Maria proviene da una famiglia di musicisti e ha studiato pianoforte, flauto dolce, arpa e canto. Fino all'età universitaria ha fatto parte dell'interdisciplinare Renaissance Capriol Consort di Dublino, diretto da Doris Keogh, dove tutti suonavano diversi strumenti, cantavano e danzavano. Durante gli studi di terzo livello, si è avvicinata ad altri stili musicali: Contemporanea, Elettronica, Jazz e IP (informed practices), sperimentando anche sistemi di accordatura non tonali, tra cui i sistemi di micro-accordatura.

Partner da quasi vent'anni, Davide e Maria hanno unito le forze per discutere e ricercare il significato della musica, trascendendo ogni particolare stile musicale. Nel 2013 hanno formalizzato le loro riflessioni su tutti gli aspetti della musica, in particolare sulla necessità di includere elementi di improvvisazione nella musica, fondando il Metodo Helicon. Helicon insegna l'improvvisazione musicale incorporando strategie tratte da altre discipline rinascimentali come la danza, il teatro (Commedia dell'Arte), la scherma e l'equitazione, con l'obiettivo di facilitare l'apertura della mente e di esplorare la fisicità dei gesti musicali. Ad oggi, oltre 1000 persone hanno seguito i corsi del Metodo Helicon.

Grazie a questo approccio interdisciplinare, gli spettacoli di Arparla sono esperienze uniche, in cui si suona musica di epoche passate, pur essendo saldamente fondata sulla società e sul pubblico di oggi.

La prima tournée di Arparla è stata in Giappone nel 2005 e da allora il duo Monti/Cleary si è esibito nei cinque continenti in sale da concerto e nella maggior parte dei festival internazionali di musica antica con energia ed entusiasmo, ricevendo ottime recensioni. Nel 2009 hanno eseguito in prima assoluta il Doppio Concerto n. 1 WoO 13 di Spohr su strumenti originali. Le loro tournée in Australia (2011) e Canada (2019) sono state generosamente finanziate da Culture Ireland. Sia Maria che Davide hanno carriere solistiche e di ensemble parallele, esibendosi con l'Amsterdam Baroque Orchestra (Concerto per flauto e arpa di Mozart) e con gli American Bach Soloists (Concerto di Handel) e Davide come leader della European Baroque Orchestra (EUBO 2000) e come direttore e solista ospite della Tafelmusik Toronto (2014) e della Camerata Brisbane (2018, 2024).

Oltre all'attività concertistica, Arparla si dedica alla formazione, insegnando e tenendo conferenze in oltre 30 università e conservatori di musica in Europa (Mozarteum di Salisburgo, Guildhall di Londra), Stati Uniti (Juilliard School), Asia, Australia e Africa. Hanno sostenuto la ONG COOPI e hanno collaborato con il progetto MUS-E della Fondazione Menuhin. Attualmente lavorano nei conservatori di Verona, Cagliari e Ginevra.

Arparla ha pubblicato cinque CD in duo, due registrazioni in prima assoluta di musiche di Louis Spohr e il primo CD con l'arpa come strumento continuo e solista nel 2010. Altri CD includono opere del compositore preferito di Arparla, Marco Uccellini, e Toccate solistiche di M. Rossi eseguite sull'arpa doppia. Hanno collaborato a più di 80 altri CD.

STR 37325

