



CD1

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

original para viola da gamba e cravo / original for viola da gamba and harpsichord

Sonata BWV 1027 em sol maior / in G major

01 - <i>Adagio</i>	04'00
02 - <i>Allegro ma non tanto</i>	03'38
03 - <i>Andante</i>	02'52
04 - <i>Allegro moderato</i>	02'52

Sonata BWV 1028* em ré maior / in D major

05 - <i>Adagio</i>	02'29
06 - <i>Allegro</i>	03'46
07 - <i>Andante</i>	05'26
08 - <i>Allegro</i>	03'54

Sonata BWV 1029 em sol menor / in g minor

09 - <i>Vivace</i>	04'53
10 - <i>Adagio</i>	06'21
11 - <i>Allegro</i>	03'19

Tempo total: 43'35

FÁBIO CURY

fagote / bassoon
Püchner, Model Superior, 2013

ALESSANDRO SANTORO

cravo / harpsichord
Joop Klinkhamer, Amsterdam, 1978, cópia de / after I. Ruckers/Blanchet, 1627/1756

*órgão positivo / chamber organ
Georg Jann, Rodeio, Santa Catarina, 2010

CD2

Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788)

Sonata H.562 / W.132 1747 em ré menor / in d minor

original para traverso em lá menor / original for traverso in a minor

01 - <i>Poco Adagio</i>	05'00
02 - <i>Allegro</i>	05'46
03 - <i>Allegro</i>	05'09

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Partita BWV 1013 em ré menor / in d minor

original para traverso em lá menor / original for traverso in a minor

04 - <i>Allemande</i>	06'48
05 - <i>Corrente</i>	04'05
06 - <i>Sarabande</i>	05'47
07 - <i>Bourrée Angloise</i>	03'02

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Suíte II BWV 1008 em ré menor / in d minor

original para violoncelo / original for violoncello

08 - <i>Prélude</i>	03'47
09 - <i>Allemande</i>	03'42
10 - <i>Courante</i>	02'00
11 - <i>Sarabande</i>	04'54
12 - <i>Menuett I & II</i>	03'09
13 - <i>Gigue</i>	02'27

Tempo total: 55'42

FÁBIO CURY

fagote barroco, 5 chaves / baroque bassoon, 5 keys
Peter de Koningh, Hall, 2012, cópia de / after Prudent Thierrot, Paris, ca. 1770

AS SONATAS para viola da gamba e cravo *obbligato*, de J. S. Bach, chegaram até nós como obras separadas. Não constituem um ciclo unificado em nenhuma fonte histórica. Entretanto elas têm várias características em comum: são escritas consistentemente em três vozes *obbligato*, com esporádicas interpolações de baixo contínuo, e todas as três sonatas são plausivelmente arranjos de obras destinadas a outros instrumentos (esse mesmo procedimento podemos observar, por exemplo, na transformação que Bach fez em concertos para cravos de vários concertos anteriormente escritos para instrumentos melódicos). Durante muito tempo se pensou que Bach tivesse composto a maior parte de suas obras instrumentais em Cöthen (entre 1717 e 1723), onde ocupou o cargo de *Kapellmeister* da corte do príncipe Leopold, que era apaixonado por música. Estudos musicológicos têm, contudo, mostrado que Bach compôs suas obras instrumentais em diferentes épocas da sua vida. Em Leipzig, onde Bach viveu e trabalhou de 1723 até o final de sua vida em 1750, sua principal responsabilidade era a de compor semanalmente uma nova cantata, ensaiá-la e executá-la no serviço litúrgico do domingo, além das suas outras atividades pedagógicas como Cantor, que consistiam em ensinar latim, religião e música aos estudantes da *Thomasschule*. A partir do ano 1729, Bach assumiu tam-

bém a direção do Collegium Musicum, uma orquestra de estudantes criada por Telemann em 1706. Foi para o *Collegium Musicum* que Bach compôs e rearranjou muitas obras instrumentais. A necessidade de repertório era grande: toda sexta-feira, a orquestra tocava no Café Zimmermann e, durante o verão, no jardim do Café (a cada semana, um programa diferente). Dessa intensa e contínua programação do *Collegium Musicum* é plausível que se derivem várias transcrições e arranjos de obras já escritas e adaptadas para os executantes disponíveis no momento, principalmente quando se podia contar com a presença esporádica de alguns instrumentistas virtuosos que passavam por Leipzig em diferentes ocasiões. Não se tem certeza da ocasião específica em que Bach escreveu - ou transcreveu - essas sonatas para viola da gamba, instrumento mais ligado à forma da suíte francesa do séc. XVII e já, de certa forma, arcaico na época de Bach, mas é plausível que Bach as tenha dedicado ao virtuoso Carl Friedrich Abel, que viveu em Leipzig, em algum momento entre 1737 e 1743, e é quase certo que tenha estudado com Bach.

No caso da Sonata em Sol maior BWV 1027, há também uma instrumentação para duas flautas e baixo contínuo (BWV 1039), a qual, evidentemente, é uma versão anterior desta composição. A versão para flautas foi provavelmente escri-

ta em Cöthen, por volta de 1720, todavia ela mesma poderia ser uma transcrição de uma versão ainda anterior. O elaborado manuscrito desta Sonata BWV 1027, acuradamente redigido com convenientes viradas de páginas e minuciosos detalhes de ornamentação e articulação, sugere que esta obra tenha sido destinada a uma das participações de Abel, no Collegium Musicum de Leipzig. A sonata em Sol maior, assim como a em Ré maior, é escrita na forma corelliana, em quatro movimentos (lento-allegro-lento-allegro). Ao *Adagio* inicial, um intenso diálogo contrapontístico entre todas as partes em uma atmosfera profundamente serena, segue um complexo *Allegro ma non tanto*, caracterizado por seu rigoroso ritmo em metro anapéstico



que doa vigor e coesão à peça toda. O terceiro movimento, *Andante*, é uma daquelas obras nas quais Bach parece transcender o humano para vislumbrar o divino: a platônica, renascentista e, enfim, barroca Harmonia das Esferas. O *Allegro moderato* final (*Presto*, na versão para duas flautas), com sua empolgante conversa entre as vozes, culmina a obra em um clima sanguíneo e festivo.

O primeiro movimento da sonata em Ré maior BWV 1028, *Adagio*, se abre com uma melodia quase galante da viola acompanhada pelo baixo contínuo, mas logo os dois instrumentos entram em

imitação quase canônica um com o outro. Esse *Adagio* tem características que indicam estilo próprio da geração sucessiva a Bach: aparentemente, esta Sonata é um dos vários experimentos no estilo galante, nos quais Bach ocasionalmente se aventurou, em especial na última fase da sua vida (como é o caso da Oferenda Musical ou da Sonata para flauta e baixo contínuo em Mi maior BWV 1035, obras destinadas ao ambiente galante da corte de Berlim, onde seu filho Carl Philipp Emanuel estava trabalhando). O segundo movimento, *Allegro*, propõe novamente um intenso contraponto entre todas as vozes, coeso por um ritmo sincopado e vigoroso. O *Andante* em 12/8 é uma nobre conversa entre a viola e o cravo em forma de Siciliana. O *Allegro* final nos evoca os movimentos mais exultantes de obras maiores, como a missa em Si menor ou o Oratório de Natal.

A Sonata em Sol menor BWV 1029 tem apenas três movimentos, mais típicos da forma do concerto vivaldiano do que da Trio Sonata e, em toda sua estrutura, é próxima a obras no estilo Concertante. Esta sonata se parece, em vários aspectos, com os Concertos Brandemburgueses, a ponto de já ter sido denominada por estudiosos como o sétimo concerto Brandemburgês. Várias obras para órgão e de música de câmara demonstram que, ocasionalmente, Bach combinou movimentos de obras diferentes nas suas transcrições,

como, por exemplo, Händel costumava fazer, e esse poderia ser o caso desta sonata em Sol menor. O primeiro movimento, *Vivace*, poderia plausivelmente ser a transcrição de um movimento de concerto pré-escrito, não se sabendo, porém, para qual instrumento. No *Adagio* que segue, os instrumentos dialogam entre si, em tom meditativo, com amplos gestos retóricos que parecem ser de caráter vocal. O *Allegro* final tem também forma Concertante, com passagens de grande virtuosismo para um empolgante final, que, sem dúvida, sugere uma forma originária maior que a da Trio Sonata.

O Solo em Lá menor para flauta solo, BWV 1013, foi provavelmente escrito antes de 1730, talvez em Cöthen, como sugere a única cópia que chegou até nós pelas mãos de dois diferentes copistas. Essa obra é muito próxima, em estilo, das seis suítes para violoncelo solo. A Suíte se abre com uma *Allemande* totalmente atípica, escrita em forma de Prelúdio, e muito parecida com o primeiro movimento da primeira Suíte em Sol maior para violoncelo solo, com seu constante movimento harmônico em semicolcheias e um final surpreendentemente agudo. A *Corrente*, de afeto sanguíneo, nervosa e cheia de mudanças nos registros e no ritmo, é seguida por uma magnífica *Sarabande* cantábil e uma colérica *Bourrée Angloise*, com sua rústica célula rítmica em metro anapéstico.

Bach compôs este Solo na forma antiga da Suíte de danças, mas também escreveu todas as quatro danças em forma atípica: a *Allemande* não é uma *Allemande*, mas um Prelúdio; a *Corrente*, em vez de fluir regularmente como as *Correntes* de estilo italiano, por começar já na sua introdução, é cheia de surpresas e bizarrias; a *Sarabande* não tem o característico impulso no segundo tempo do compasso; e a *Bourrée (Angloise?)* também tem um ritmo resistente em *anapesto*, que é contrário à fluência do metro dactílico



próprio da *Bourrée*. Sob um certo ponto de vista, os quatros movimentos desta Suíte poderiam refletir os quatro temperamentos principais do barroco (herança grega e renascentista da essencial unidade entre microcosmo humano e macrocosmo divino). A *Allemande* refletiria o temperamento *melancólico*, reflexivo, filosófico, associado ao elemento terra, à maturidade do ser humano e ao outono. A *Corrente* seria permeada pelo afeto *sanguíneo*, associado ao ar, à primavera, à alegria e à juventude. A *Sarabande*, de afeto *flegmático*, seria associada ao elemento água, ao inverno, à velhice, à tristeza, à serenidade e à sabedoria. A *Bourrée* poderia refletir o afeto *colérico* do elemento fogo, associado ao meio dia, à cólera de um ser humano adulto e ao calor do verão.

A segunda Suíte em Ré menor

BWV 1008 faz parte de um ciclo de seis suítes para violoncelo solo, que Bach escreveu durante os sete anos em que trabalhou em Cöthen. Nessa época, foram também escritos os Concertos Brandemburgueses, a primeira parte do Cravo Bem Temperado e as Sonatas e Partitas para violino solo, além de muitas outras obras camerísticas. Presume-se que as seis Suítes para violoncelo tenham sido dedicadas ao celebrado gambista e cellista Christian Ferdinand Abel, músico da corte de Cöthen, e pai de Carl Friedrich Abel (também virtuoso de viola da gamba e provável destinatário de, pelo menos, duas das três sonatas para viola da gamba e cravo obbligato de Bach). O *Prélude* da Suíte em Ré menor, um grandioso e eloquente monólogo, com frases de amplitude inusitada até para o próprio Bach, é seguido por uma nobre *Allemande*, uma *Courante* em estilo italiano, uma *Sarabande* de amplos gestos e magníficos acordes, dois *Menuettos* de caráter contrastante (o primeiro, com acordes robustos; o segundo, em tonalidade maior e em estilo mais galante), e, enfim, de uma vigorosa e virtuosística *Gigue*. Explorando todos os recursos do instrumento, Bach criou, sem o acompanhamento do baixo contínuo, uma verdadeira sugestão de polifonia e harmonia.

A Sonata em Lá menor para flauta solo de Carl Philipp Emanuel Bach é outro monumento do repertório solístico da flauta do século XVIII. Foi escrita em 1747, mesmo ano da Oferenda Musi-

cal de J. S. Bach, e publicada em 1763. Carl Ph. E. Bach era o cravista da corte do rei Frederico II da Prússia, flautista fanático e aluno de J. J. Quantz, autor do célebre tratado de flauta. Não surpreende, pois, que Carl Ph. E. Bach tenha escrito várias obras para flauta, instrumento predileto do rei. É interessante notar que a tonalidade escolhida por Carl Ph. E. Bach para este grande solo de flauta é Lá menor, a mesma da Partita: quase uma resposta da nova geração à proposta paterna. O Solo de Carl Ph. E. Bach não foi composto na forma mais antiga da Suíte, mas na forma tripartida da então moderna sonata italiana (*Lento*, *Allegro*, *Allegro*). O primeiro movimento. *Poco Adagio*, é extremamente inovador para a sua época: alternâncias súbitas de afeto, gestos surpreendentes, pausas retóricas e apogiaturas galantes doam vida a um apaixonado discurso de caráter visionário, absolutamente novo para o seu tempo. Seguem dois *Allegro* de caracteres diferentes: o primeiro é escrito quase em forma de concerto, com grandes passagens virtuosísticas e, em geral, uma estrutura muito coerente e rigorosa; já o segundo *Allegro*, em forma ternária, é uma espécie de divertimento em tempo de *Minuetto*, uma celebração festiva do caráter sanguíneo.

Livia Lanfranchi,
São Paulo, setembro de 2013

POR QUE O FAGOTE?

Quando nos confrontamos com a pergunta sobre a validade de hoje transcrever, para o fagote, obras de Bach destinadas a outros instrumentos, tentamos considerar quais poderiam ter sido as razões do próprio J. S. Bach, para as transcrições que ele fez de suas obras, em diversas ocasiões de sua vida musical (é oportuno lembrar que a prática da transcrição era comum na época barroca).

Uma possibilidade seria a de resolver a difícil equação entre a urgência de apresentar um repertório sempre novo (como no caso dos concertos semanais no Café Zimmermann) e a disponibilidade de músicos para a execução. Daí, a plausível origem das várias transcrições de obras anteriormente escritas.

Também não podemos esquecer-nos dos contatos ocasionais que Bach teve em diversos momentos de sua vida, especialmente em Leipzig ou em Dresden, com alguns grandes instrumentistas, que poderiam ter estimulado Bach a escrever intensivamente para um instrumento específico, ou a reaproveitar obras anteriormente escritas (como poderia ter sido o caso do gambista virtuoso Abel ou do famoso flautista Pierre Gabriel Buffardin,

provável inspirador das obras mais representativas para flauta de Bach).

Outra razão para a validade da transcrição, tanto na época de Bach como no presente, é o caráter profundamente metafísico da obra de Bach: o discurso musical de Bach transcende de tal maneira a voz específica de qualquer instrumento, que a transcrição parece não comprometer minimamente a integridade artística da obra.

Finalmente, acima de qualquer argumento, é a própria incomensurável beleza da obra de Bach que justifica o amor e a necessidade íntima do músico de tocá-la.



THE SONATAS for viola da gamba and obligato harpsichord came to us as separate works. Although they have not been identified as a unified cycle by any historical source, they do have some common characteristics. All of the sonatas are comprised of three obligato voices with sporadic interpolations of basso continuo. Additionally, all of the gamba sonatas could possibly be arrangements of works written for other instruments, **which precedent can be observed in** Bach's harpsichord concertos, which are transcriptions of concertos previously written for melodic instruments. In the past it was thought that Bach had composed the majority of his instrumental works in Cöthen between 1717 and 1723, during which time he served as Kapellmeister in the court of the music loving Prince Leopold. Musicological research however indicates that Bach composed his instrumental works during different periods of his life. In Leipzig, where Bach lived and worked from 1723 until the end of his life in 1750, his primary responsibility was to compose a new cantata every week, rehearsing and performing it in the Sunday church service. His pedagogical duties as Cantor consisted of teaching Latin, religion and music to the pupils of the *Thomasschule*. From 1729 onward, Bach assumed, additionally, the direction of the *Collegium Musicum*, a student orchestra founded by Telemann

in 1706. It was for the *Collegium Musicum* that Bach composed and rearranged many instrumental pieces. A great deal of repertory was needed: every Friday, the orchestra played in the Café Zimmermann, and during the summer, in the garden of the Café, with a different program each week. Considering the requirements of the intensive and continuous programming of the *Collegium Musicum*, one could assume that various transcriptions and arrangements of pieces were written and adapted for the players available at the time, principally when one takes into account the sporadic presence of various instrumental virtuosos who passed through Leipzig. It is not known for which occasion Bach wrote – or transcribed – these sonatas for viola da gamba, the instrument that was most associated with the 17th century French suite, and which was to a certain extent archaic during Bach's time, but it is plausible that Bach may have dedicated the sonatas to the gamba virtuoso Carl Friedrich Abel, who lived in Leipzig at some point between 1737 and 1743 and who almost certainly studied with Bach.

In the case of the Sonata in G major BWV 1027, there exists as well a version for two flutes and basso continuo (BWV 1039), which evidently was composed before the gamba version. The elaborate manuscript of this Sonata

BWV 1027, accurately drafted with convenient page turns and minutely detailed ornaments and articulations, suggests that this work was written for one of Abel's performances in the Leipzig *Collegium Musicum*. The Sonata in G major, like the one in D major, is formally in the style of Corelli, in 4 movements (*Lento-Allegro-Lento-Allegro*). The initial *Adagio*, in which an intense contrapuntal dialogue between all of its voices takes place in a profoundly serene atmosphere, is followed by a complex *Allegro ma non tanto*, characterized by rigorous rhythm in anapestic meter which gives vigor and coherence to the movement as a whole. The third movement, *Andante*, is one of the works in which Bach appears to transcend the human to allow a glimpse of the divine: the Platonic, Renaissance and finally, Baroque Harmony of the Spheres. The final *Allegro moderato (Presto*, in the version for two flutes), with its breathtaking dialogue between voices, culminates in a buoyant and festive mood.

The first movement of the Sonata in D major BWV 1028, *Adagio*, begins with a *galant* style melody in the viola accompanied by the basso continuo, but soon afterward the two instruments engage in an imitation that is almost canonic. This *Adagio* has characteristics that anticipate the style

of the generation which succeeded Bach; the Sonata appears to be one of Bach's experiments in the *galant* style, which he occasionally undertook particularly in the last phase of his life, exemplified by the Musical Offering or the Sonata for flute and continuo in E major BWV 1035, works which were intended for the *galant* atmosphere of the Berlin Court, where his son Carl Philipp Emanuel was employed. The second movement, *Allegro*, features again an intense counterpoint between all of the voices, with cohesiveness provided by the syncopated and vigorous rhythm. The *Andante* in 12/8 is a noble dialogue between viola and harpsichord in the form of a *Siciliana*. The final *Allegro* evokes the most exultant movements of larger works such as the B minor Mass or the Christmas Oratorio.

The G minor Sonata BWV 1029, with only three movements, is more typical of a Vivaldi concerto than a Trio Sonata, and is structurally closer to the Concertante style works. This Sonata is similar in various aspects to the Brandenburg Concertos, to the extent that it has been referred to by some scholars as the seventh Brandenburg Concerto. Various chamber and organ works demonstrate that Bach, like Händel, occasionally mixed movements extracted from different pieces in his transcriptions. This could be the case with the G minor Sonata. The first movement, *Vivace*,

could perhaps be the transcription of a movement of an existing concerto written for another instrument. In the *Adagio* that follows, the instruments dialogue amongst themselves in a meditative mode, with expansive rhetorical gestures that appear to be of a vocal nature. The final *Allegro*, also in Concertante style, employs passages of grand virtuosity culminating in a breathtaking finale, which without a doubt suggests that it was originally taken from a larger form than that of the Trio Sonata.

The Partita in A minor for solo flute BWV 1013 was probably written before 1730, perhaps in Cöthen, as the only existing copy in the hand of two different copyists suggests. This work is stylistically very close to the six suites for solo violoncello. The suite opens with a completely atypical *Allemande*, composed in the style of a prelude, very similar to the first movement of the G major Cello Suite, with its constant harmonic motion and sixteenth notes and a surprisingly high registered finale. The *Corrente*, with its buoyant, agitated affect and ever changing register and rhythm, is followed by a magnificent, cantabile *Sarabande* and a choleric *Bourrée Angloise*, with its rustic rhythmic basis and anapestic meter.



Bach composed this solo in the old dance suite style, but

the four dances are atypical in form: the *Allemande* is not an *Allemande*, but rather a *Prelude*; the *Corrente*, instead of flowing regularly like an Italian *Corrente*, is already, in the introduction of the movement, full of surprises and oddities; the *Sarabande* does not have the characteristic stress on the second beat of the bar; and the *Bourrée (Angloise?)* also is in anapestic meter, in contrast to the fluid dactylic meter



characteristic of the *Bourrée*. In a certain sense, the four movements of the suite could represent the four principal affects of the Baroque era (inheritance from the ancient Greeks and from the Renaissance, describing the essential unity between the human microcosm and the divine macrocosm). The *Allemande* might be said to represent the melancholic affect, reflective and philosophical, associated with the earth element, with the mature human being and with autumn. The *Corrente* could be permeated by the sanguine affect, associated with air, springtime, joy and youth. The *Sarabande*, with its phlegmatic affect, could be associated with the water element, winter, old age, sorrow, serenity and wisdom. The *Bourrée* reflects the choleric affect, the element of fire, associated with noontime, with anger and the heat of summer.

The second Suite in D minor

BWV 1008 is part of the cycle of Six Suites for unaccompanied cello, which Bach composed during the seven years in which he worked in Cöthen. During this time, the Brandenburg Concertos, the first volume of the Well-Tempered Clavier, the Sonatas and Partitas for solo violin, and many other chamber works were also composed. It is presumed that the six cello suites had been dedicated to the celebrated gambist and cellist Christian Ferdinand Abel, musician of the court of Cöthen and father of Carl Friedrich Abel (also a virtuoso viola da gamba player and the probable recipient of at least two of Bach's three sonatas for viola da gamba and obligato harpsichord). The *Prelude* from the D minor Suite, a grandiose and eloquent monologue with phrases whose breadth are unusual even for Bach, is followed by a noble *Allemanda*, an *Courante* in the Italian style, a *Sarabande* with broad gestures and magnificent chords, two *Menuettos* of contrasting character (the first, with robust chords; the second, in major mode and a more *galant* style), and finally, by a vigorous, virtuosic *Gigue*. Exploiting all of the instrument's resources, Bach achieved a true sense of polyphony and harmony without a basso continuo accompaniment.

The Sonata in A minor for solo flute by Carl Philipp Emanuel Bach is another monument of the 18th century solo flute repertory. It was composed in 1747, the same year as the Musical

Offering by J. S. Bach, and was published in 1763. C. Ph. E. Bach was harpsichordist in the court of King Frederic the Great of Prussia, who was a fanatical flutist and student of Johann Joachim Quantz, author of the celebrated flute treatise. It is therefore not surprising that Carl Philipp composed several works for the flute, the king's favorite instrument. It is notable that C. Ph. E. Bach chose the key of A minor for this major solo work, the same key as the Partita, indicating perhaps a response by the new generation to his father's work. The Solo sonata by C. Ph. E. Bach was not composed in the older suite form, but rather in the three part modern Italian sonata form (*Lento-Allegro-Allegro*). The first movement, *Poco Adagio*, is extremely innovative for its time: sudden changes of affect, surprising gestures, rhetorical pauses and *galant* style ornaments bring to life the passionate discourse whose visionary character was absolutely new at its time. Next are two *Allegro* movements of differing characters: the first is composed virtually in concerto form, with long virtuosic passages and a coherent, rigorous structure; the second *Allegro*, in ternary form, is a type of divertimento in the tempo of a minuet, a festive, joyous celebration.

Livia Lanfranchi,
São Paulo, September 2013.

WHY THE BASSOON?

When we are confronted by the issue of the validity of transcribing Bach's works for the bassoon, we must consider the reasons why Bach himself transcribed his own works on various occasions during his musical life. It is useful to recall that the practice of transcription was common during the Baroque era.

One possibility would be to balance the necessity of providing a virtually new repertory (in the case of the weekly concerts at the Cafe Zimmermann) with the availability of musicians for its execution: this explains the plausible origin of various transcriptions of previously written works.

Additionally, we must not forget the occasional contact that Bach had at various times in his life, especially in Leipzig and Dresden, with great instrumentalists, which could have inspired Bach to write intensively for a particular instrument, or to take advantage of previously written works

(as could have been the case with the virtuoso gambist Abel or the famous flutist Pierre Gabriel Buffardin, who probably inspired Bach's most representative flute works).

Another reason justifying the practice of transcription, in Bach's era as well as in our own, is the profoundly metaphysical nature of Bach's works: the musical discourse of Johann Sebastian transcends the specific voice of any instrument in such a way that the transcription does not appear to compromise even slightly the artistic integrity of the work.

Finally, distinct from any other argument, is the intrinsic, incontestable beauty of the works of Bach that justifies the love and the intimate necessity of the musician for playing them.





FÁBIO CURY

O FAGOTE é tradicionalmente um instrumento de orquestra. Contudo, alguns fagotistas são vistos com alguma frequência atuando como solistas. Entre os brasileiros, certamente, Fábio Cury se destaca como um dos mais atuantes.

A inclinação para essa atividade, se não nasceu em seu período de estudos na classe de solistas da Escola Superior de Teatro e Música de Hannover, foi indubitavelmente estimulada pela convivência com o Prof. Klaus Thunemann, um dos mais conhecidos solistas de fagote de todos os tempos, com quem estudou de 1992 a 1994. Foi nesse período, em 93, que venceu o Concurso para Fagotistas da Escola Superior de Teatro e Música de Hannover.

Todavia, ainda antes de ter residido na Alemanha, na condição de bolsista do DAAD, ou mesmo de ter concluído o seu Bacharelado na UNICAMP, sob a orientação do Prof. Paulo Justi, Fábio, que iniciou os estudos de fagote aos 11 anos, já havia atuado como solista da OSESP, da Orquestra Experimental de Repertório, da Orquestra Sinfônica de Campinas e da Orquestra Sinfônica da UNICAMP entre outras, tendo vencido vários dos *Concursos para Jovens Solistas* dessas instituições. De volta ao Brasil, em 95, obteve ainda o 3º lugar no Prêmio Eldorado de Música.

A atuação de Fábio Cury tem sido marcada, acima de tudo, pelo ecletismo. Vai da música orquestral à atividade

acadêmica; da *performance* com instrumentos de época à música contemporânea. Tem colaborado, como convidado, ou de forma regular, como fagotista solista das principais orquestras brasileiras, tais como a OSESP, a OSB, a Filarmônica de Minas Gerais e a Orquestra Municipal de São Paulo, entre outras. Mestre em Artes pela UNICAMP e Doutor em Música pela USP, é professor de fagote da USP, da Faculdade Cantareira e da Escola de Música do Estado de São Paulo.

É membro fundador da Camerata Aberta, grupo totalmente dedicado ao repertório de nossos dias, com o qual recebeu o Prêmio APCA de melhor *ensemble* de música contemporânea, em 2010, e o Prêmio Bravo de melhor CD de música erudita, em 2011.

Sua produção fonográfica inclui registros de música de câmara para os selos Paulus, Brasil Meta Cultura, Lindoro (Espanha) e Meridian (Inglaterra). Seu CD *Velhas e novas cirandas*: música brasileira para fagote e orquestra, lançado pelo selo Clássicos, recebeu o prêmio APCA de melhor disco de 2010.

Sua atividade multifacetada e a especial atenção que concede à música brasileira credenciaram-no como presença marcante não só em praticamente todos os festivais de música, séries de música de câmara como também à frente das mais prestigiosas orquestras brasileiras. Da mes-

ma forma, já atuou como intérprete, professor e palestrante em eventos na Argentina, Panamá, Canadá, Bélgica, Eslovênia, Inglaterra e China, entre outros países.

Nos instrumentos históricos tem recebido a orientação do Prof. Ricardo Kanji desde 2011. O projeto *Fábio Cury e Alessandro Santoro interpretam Bach* traz seu primeiro registro com um fagote de época. Tanto no CD quanto nos concertos, o intérprete usa uma cópia de um fagote Prudent Thierrot (Paris, ca. 1770), construída por Peter De Koningh.

Fábio Cury é um artista Püchner e toca com o fagote modelo superior.

THE BASSOON is traditionally thought of as an orchestral instrument. However, there are bassoonists who do appear as soloists with some frequency. Among Brazilian bassoonists, Fábio Cury is certainly among the most active solo bassoonists. His inclination toward solo playing developed while he was a student in the soloist class at the University of Music, Drama and Media Hannover, and was without a doubt stimulated further through his proximity to his teacher, Professor Klaus Thunemann, one of the most famous bassoon soloists of all time, with whom he studied from 1992 to 1994. It was during this period, in 1993, that Fábio Cury won the Bassoon Prize at the Hannover Hochschule.

Previous to having studied in Germany and to having completed his Bachelors degree at the University of Campinas under the tutelage of Paul Justi, Fábio, who began studying bassoon at age 11, had already soloed with the São Paulo State Symphony, the Experimental Repertoire Orchestra, the Campinas Symphony Orchestra, and the University of Campinas Symphony Orchestra among others, winning a number of contests for youth soloists of these institutions. In 1995 he was awarded third place in the Eldorado Music Competition.

Fábio Cury's musical activities

have been marked above all by eclecticism, travelling from orchestral music to the academic world, from performance with period instruments to contemporary music. He has collaborated either as a guest or as a regular member with such major Brazilian orchestras as the São Paulo State Symphony, the Brazilian Symphony Orchestra, the Philharmonic Orchestra of Minas Gerais and the São Paulo Municipal Orchestra, among others. Fábio Cury received the Masters of Arts degree from the University of Campinas and the Doctorate of Music from the University of São Paulo. He is professor of bassoon at the University of São Paulo, the Cantareira College and the School of Music of the State of São Paulo.

Cury is a founding member of the Camerata Aberta, a group totally dedicated to the repertoire of our time, which received the Paulista Association of Art Critic's Award for best contemporary music ensemble in 2010 and the Bravo Award for best classical music CD in 2011.

He has recorded chamber music on the Paulus, Brazil Meta Culture, Lindoro and Meridian labels. His CD *Velhas e novas cirandas*: Brazilian music for bassoon and orchestra, released by Classics, received the APCA award for best album in 2010.

His multifaceted musical activity and focus on Brazilian music has resulted in his strong participation in virtually

every music festival and chamber music series in Brazil and to solo engagements with the most prestigious Brazilian orchestras. Fábio Cury has acted as an interpreter, teacher and speaker at events in Argentina, Panama, Canada, Belgium, Slovenia, England and China, among other countries.

Recently Cury has dedicated himself to the study of historical instruments under the guidance of Ricardo Kanji. The project *Fábio Cury and Alessandro Santoro interpret Bach* will feature his first recording playing on historical instruments. Fábio Cury performs and records with a copy of a Prudent Thierrot bassoon (Paris, ca., 1770), built by Peter De Koningh.

Fábio Cury is a Puchner artist.



ALESSANDRO SANTORO

FILHO do compositor Claudio Santoro e nascido no Rio de Janeiro, Alessandro Santoro tornou-se "Master of Fine Arts" em piano, no Conservatório Tchaikovsky de Moscou na classe de Elena Richter. Após tournée pela então União Soviética, gravou o Concerto para piano e orquestra Nr.1 de seu pai, com a Orquestra Filarmônica de Samara, Rússia. Sob orientação de Jacques Ogg, obteve mestrado em cravo pelo Conservatório Real de Haia, Holanda. Integrou a "Orchestra of the 18th century" e idealizou a "Den Haag Baroque Orchestra" com a qual gravou CDs com obras de Bach. Fez seu debut como regente à frente da Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional, com a integral dos concertos Brandenbureses. Com o violinista Luis Otavio Santos e o gambista Ricardo Rodriguez Miranda, recebeu o prêmio "Diapason D'Or" por disco com obras de Leclair. Foi regularmente professor de cravo e baixo contínuo no Festival Internacional de Música Antiga de Juiz de Fora, Curso Internacional de Verão da Escola de Música de Brasília, Semana de Música Antiga da UFMG e Festival Internacional de Música Antiga da EMESP. Lançou pelo selo *Clássicos*, na Sala São Paulo, o CD "Sonatas para traveso de Bach" gravado com a Livia Lanfranchi. Participou recentemente, como professor e solista, do "I Festival Barroco Internacional Decus Mundi" realizado em Caracas,

Venezuela, promovido pelo "El Sistema". Integrou o corpo docente do "Koninklijk Conservatorium" de Haia como professor convidado de cravo, baixo contínuo e música de câmara barroca e clássica por cinco anos. Responde pelo acervo material e virtual da Associação Cultural Claudio Santoro. Atualmente é professor de cravo e baixo contínuo na EMESP em São Paulo.



ALESSANDRO Santoro, the son of Brazilian composer Claudio Santoro, was born in Rio de Janeiro. He was awarded the Master of Arts degree in piano by the Moscow Tchaikovsky Conservatory while studying in the class of Elena Richter. After touring the Soviet Union, Santoro recorded his father's Concerto for Piano and Orchestra Nr.1 with the Philharmonic Orchestra of Samara, Russia. Under the guidance of harpsichordist Jacques Ogg, he obtained his master's degree from the Royal Conservatory in The Hague, Netherlands. Santoro has performed with the Orchestra of the 18th century and was a founding member of the Den Haag Baroque Orchestra, with whom he has recorded CDs featuring the works of Johann Sebastian Bach. He made his debut as conductor with the Claudio Santoro National Theater Symphony Orchestra performing the complete Brandenburg Concertos. Santoro was awarded the "Diapason d'Or" prize alongside violinist Luis Otavio Santos and gambist Ricardo Rodriguez Miranda for their CD featuring works by Leclair. He acts regularly as professor of harpsichord and basso continuo at the International Festival of Ancient Music of Juiz de Fora, the International Summer Course of the Brasília School of Music, the Early Music Week at the University of Minas Gerais, and the International Festival of Early Music at the São Paulo State Music School. His CD *Bach Sonatas for traverso* recorded with Livia Lanfranchi, was released in the Sala

São Paulo by the Classics label. Santoro has recently participated as a teacher and soloist in the I Decus Mundi International Baroque Festival held in Caracas, Venezuela, promoted by El Sistema. He served on the faculty of the Royal Conservatory of the Hague as visiting professor of harpsichord, basso continuo and baroque and classical chamber music for a period of five years. He is responsible for the virtual and material archive of Claudio Santoro Cultural Association. Alessandro Santoro is currently professor of harpsichord and basso continuo at the São Paulo State Music School.



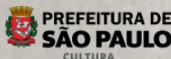
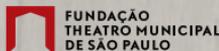
FICHA TÉCNICA

Produção / *producer*: MIRIAM MAZZEI - PACTO MUSICAL
Produtor de gravação / *recording producer*: CADU BYINGTON
Textos do encarte / *text by*: LIVIA LANFRANCHI
Tradução dos textos em inglês / *english translation*: SARAH HORNSBY
Design gráfico / *graphic layout*: NILTON PRADO - NPDESIGN
Fotos de / *photos by*: HELÔ BORTZ

Gravado na Sala do Conservatório da Praça das Artes
em São Paulo, 20-21/06 e 7-8/10 de 2013
Recorded at the Conservatory Hall of the "Praça das Artes"
in São Paulo, 20-21/06 e 7-8/10 de 2013

AGRADECIMENTOS

Ricardo Kanji pela preciosa orientação no fagote barroco
Cesar Guidini pela ajuda em criar um novo som do cravo
A Nancy Cury pela revisão dos textos do encarte
À Direção da Fundação Theatro Municipal por ceder a Sala do Conservatório
para as sessões de gravação
À EMESP Tom Jobim pelo empréstimo do órgão positivo



Projeto realizado com o apoio Governo do Estado de São Paulo,
Secretaria de Cultura, Programa de Ação Cultural 2012.