

Johann Sebastian Bach

Sonatas BWV 1027 | 1028 | 1029

Stefano Canuti *bassoon*

Enrique Bagariá *piano*



Al Mio Maestro Ovidio Danzi
Stefano Canuti

LEGITTIMITA' CONTEMPORANEA

La scelta dell'organico con il quale eseguire il repertorio cosiddetto "antico" è un tema sempre delicato da affrontare. E lecito interpretare questo repertorio con strumenti per i quali non fu direttamente concepito? Una risposta diretta e legittima a tale dilemma è fornita dall'ascolto di questa registrazione; e un'altra, tanto valida quanto complementare, ce la mette sul piatto la storia stessa della musica. La seconda affermazione potrebbe essere sostenuta da una quantità di esempi, dai quali si deduce che l'organico del repertorio strumentale veniva modificato sia per volontà degli interpreti, che realizzavano proprie versioni manoscritte, sia degli stessi compositori, che legittimavano i cambiamenti nelle loro edizioni a stampa e lasciavano "aperte" le partiture, affinché la volontà degli interpreti non trovasse impedimento alcuno e questi potessero improvvisare.

Senza andare troppo lontano, potremmo mettere in rilievo che, nello stesso periodo in cui furono composte le tre sonate oggetto di questa registrazione, Johann Sebastian Bach adatta per viola da gamba e clavicembalo delle sonate a tre originariamente concepite per due flauti o due violini e basso continuo. Si potrebbe inoltre sottolineare, a questo proposito, il caso particolare dell'opera BWV 1027^a, una trascrizione per organo dell'ultimo movimento della prima sonata di questo disco; o esempi estremi, come gli usuali arrangiamenti di opere di altri autori, meno frequenti in Bach, ma certamente significativi, quali BWV 93 e 94, derivanti dal catalogo strumentale di Antonio Vivaldi (rispettivamente Rv 522 e 208).

Le tre sonate BWV 1027, 1028 e 1029 furono concepite da Johann Sebastian Bach per un organico ben definito: viola da gamba e clavicembalo, sicuramente in un'epoca anteriore al 1741, come risulta anche dal suo catalogo, benché in genere, sia per lo stile sia per la loro particolare strumentazione, siano state attribuite più concretamente al periodo nel quale il compositore turingio lavorò alla corte di Cöthen, quando aveva poco più di trent'anni.

Le sonate ebbero inoltre – ipoteticamente, poiché la prova principale è la logica – un destinatario diretto, Christian Ferdinand Abel, virtuoso suonatore di viola da gamba alla corte di Leopoldo I dal 1715 circa. Fra gli obblighi di Abel figurava l'insegnamento della viola da gamba al giovane principe, fatto che sicuramente indusse Bach, in quanto maestro di cappella della corte, a fornire al professore materiale di studio – di qualità – per l'illustre allievo. Delle tre sonate, solo la BWV 1028 non presenta caratteristiche tanto evidenti e omogenee dello stile bachiano, costituendo forse un esercizio compositivo affidato alla mano di uno dei suoi migliori alunni di Lipsia, Carl Friedrich Penze; da ciò deriva anche la sua datazione tarda (ca. 1740).

Questioni musicali a parte, è certo che la “amicizia” fra i due musicisti – motore di non poche composizioni di Bach – si rese evidente nei fatti, come far da padrino alla figlia dello strumentista, fino alla sua diretta successione come *Premier-Musicus* alla *Hofkapelle* di Cöthen dopo il trasferimento del compositore turingio a Lipsia (1723).

Le circostanze stesse favorirono lo sviluppo proprio in periodo del repertorio strumentale di Johann Sebastian Bach. Il principe Leopoldo, per il quale lavorava alla corte di Cöthen, era ben diverso dal suo protettore precedente, il duca Wilhelm Ernst di Weimar. Alla pari di una **contrastante** gioventù, Bach riceveva nel sovrano un protettore che non solo amava la musica, ma anche la capiva; fu questo riconoscimento reciproco a propiziare che Bach ricevesse il secondo salario più alto della corte, qualcosa di impensabile a Weimar, dove, ricordiamo, il compositore fu letteralmente imprigionato dal 6 novembre al 2 dicembre 1717, dopo avere avanzato istanza di rinuncia all'incarico.

LA FIORITURA STRUMENTALE

Secondo le cronache fu Leopoldo stesso nel 1707, appena tredicenne, a chiedere a sua madre di assumere tre musicisti per una corte che fino allora non aveva avuto una cappella musicale. L'interesse del monarca per le arti – era tanto desideroso di apprendere da aver partecipato a un *grand tour* – e la formazione ricevuta per mano di Augustin Reinhard Stricker – predecessore di Bach nella carica – o di Johann David Heinichen, gli procurarono una speciale abilità nel canto, nel violino e, si suppone, nel clavicembalo e nella viola da gamba, strumento quest'ultimo largamente utilizzato come solista dai compositori tedeschi fino praticamente al 1780. Il fatto che l'organo della cappella calvinista di S. Giacomo si trovasse in condizioni deplorabili favorì che Bach utilizzasse lo strumento per l'insegnamento, lasciando dunque ampio spazio al compositore per incursioni – ampiamente sperimentali – nel repertorio strumentale profano.

Appartengono a questo periodo opere significative, a partire dal *Clavierbüchlein* per Anna Magdalena Bach – del cui contenuto conosciamo soltanto un terzo –, l'autografo del primo libro del *Das wohltemperirte Clavier*, e *Die Brandenburgischen Konzerte*, nel cui sesto concerto Bach pure utilizzerà la *viola da gamba* come strumento solista.

Le tre sonate per viola da gamba e cembalo costituiscono indubbiamente una pietra angolare nella concezione del repertorio strumentale da camera del compositore di Eisenach, offrendo agli interpreti una vasta gamma di possibilità dal punto di vista interpretativo. Nel caso che ci riguarda, la sfida

è ancora più grande, dal momento che a questo impegno si deve aggiungere quello di adattare a strumenti moderni una concezione musicale, e soprattutto espressiva, molto precedente all'epoca nella quale essi furono progettati.

Vi sono pertanto evidenti modificazioni del testo originale, che devono senza dubbio essere assimilate con lo stesso spirito di adattamento con il quale Bach e i compositori contemporanei “rivisitavano” le loro partiture al fine di aprire il repertorio ad altri *ensemble* o strumenti. Parimenti, le licenze nell'ornamentazione rispecchiano fedelmente la prassi dell'epoca ed ad esse si aggiungono tutte quelle provenienti dal proprio estro improvvisativo, fatto coesenziale a tutto il repertorio barocco.

Il contesto compositivo nel quale Bach elabora queste opere è quello della sonata a tre – realtà concreta dalla quale si staccò deliberatamente – seguendo in questo modo l'eredità del più puro stile di Arcangelo Corelli, alla quale si aggiunge un linguaggio strumentale fondamentalmente monodico in contrapposizione allo stile francese e alla scrittura polifonica con la quale concepì le quasi contemporanee sei *Suites* per violoncello. Bach affida la prima voce alla mano destra del clavicembalo, la seconda alla viola da gamba e il basso di nuovo al cembalo, intendendo così un'unità concettuale che nella presente registrazione è rispettata malgrado la natura così diversa degli strumenti. Di fatto, per Bach questa fu sicuramente la prima sfida da affrontare nella composizione delle tre sonate: conciliare l'estrema sensibilità della corda di budello strofinata con la robustezza della corda metallica pizzicata, senza cadere in un appiattimento dinamico e mantenendo la forte personalità di ciascuno. Il risultato è che i due strumenti, che all'epoca svolgevano per lo più il semplice ruolo di “continuo”, si trasformano in solisti di una “vero” duo da camera, rompendo così con le convenzioni stilistiche dell'epoca e intendendo un coerente ed equilibrato discorso di grande difficoltà tecnico-interpretativa.

All'inizio di queste note abbiamo detto che la seconda risposta sarebbe stata fornita dalla registrazione stessa. Quando il lavoro di “trascrizione” a strumenti moderni viene posto nelle mani degli interpreti, non possiamo che fare affidamento sul loro *savoir faire*, in questo caso su quello di Stefano Canuti ed Enrique Bagaria. L'ascolto attento del risultato del loro lavoro evidenzia l'interiorizzazione del repertorio, tanto nella legittima espressività e fraseggio del fagotto di Canuti quanto nell'attenta lettura, in alcune occasioni, e, in altre, nelle eleganti ricostruzioni di Bagaria.

Le due realtà si coniugano perfettamente e gli strumenti armonizzano i loro differenti ruoli con una naturalezza che senza dubbio è la quintessenza del suo netto profumo settecentesco. In proposito, l'adagio della prima sonata è tutto una dichiarazione

d'intenti: nelle due voci acute si concentra un naturale sviluppo tematico, che forma, quasi *via naturae*, un ben percepibile contrappunto con la tastiera toccata.

Chiudendo quest'ultimo interrogativo – se era legittimo porsele – rimane soltanto da suggerire lo spirito con il quale ci si dovrebbe porre all'ascolto del disco: lo stesso con il quale è stato realizzato, cioè il puro e semplice diletto.

Esteban Hernández Castelló

Traduzione: Angelo Rusconi

LEGITIMIDAD CONTEMPORÁNEA

Siempre es delicado afrontar el tema de la elección del orgánico con el que afrontar el repertorio mal tildado como antiguo, ¿es lícito interpretarlo con instrumentos para los que no fueron directamente concebidos? Una directa y legítima respuesta a este dilema la otorga la escucha de esta grabación, y otra, tan válida como complementaria, nos la pone en bandeja la propia historia de la música.

A la segunda afirmación se le podrían adjuntar cantidad de ejemplos que corroboran que el orgánico del repertorio instrumental era modificado tanto por voluntad de los intérpretes, en sus propias versiones manuscritas, como de los propios compositores, legitimando los cambios en sus ediciones impresas y dejando las partituras “abiertas”, para que la voluntad de los intérpretes no encontrase impedimento legítimo alguno e improvisasen. Sin ir más lejos, podríamos empezar argumentando que en el mismo periodo en el que se conciben las tres sonatas objeto de esta grabación es cuando Johann Sebastian Bach adapta para *viola da gamba* y clavecín trio-sonatas que fueron concebidas originalmente para dos flautas o para dos violines y bajo continuo. También podríamos destacar al respecto el particular caso de la BWV 1027a, una transcripción para órgano del último movimiento de la primera sonata de esta grabación, o ejemplos más extremos como los habituales arreglos de obras de otros compositores, menos frecuentes en Bach pero también significativas, como los BWV 93 y 94 provenientes del catálogo instrumental de Antonio Vivaldi (Rv 522 y 208 respectivamente). Las tres sonatas BWV 1027, 1028 y 1029 fueron concebidas por Johann Sebastian Bach para un orgánico bien definido: *viola da gamba* y clavecín, y seguramente en fecha anterior 1741, tal y como también reza su catálogo, si bien, tanto por su estilo como por su particular instrumentación, han sido generalmente adscritas de forma más concreta al periodo en el que el compositor turingio trabajó en la corte de Cöthen, cuando contaba poco más de treinta años.

Las sonatas tuvieron además –presuntamente, pues la evidencia mayor es la lógica– un directo destinatario, Christian Ferdinand Abel, virtuoso violagambista de la corte de Leopoldo I desde aproximadamente 1715. Entre las obligaciones de Abel se encontraba la de enseñar *viola da gamba* al joven príncipe, hecho que seguramente llevó a Bach, como maestro de capilla de la corte, a proveer al profesor de material de estudio –de calidad– para tan distinguido alumno. De las tres sonatas únicamente la BWV 1028 no presenta rasgos tan preclaros y uniformes del estilo bachiano, respondiendo quizás a un ejercicio compositivo legado por la mano de uno de sus más distinguidos alumnos de Leipzig, Carl Friedrich Penze, de ahí también su más tardía datación (ca. 1740). Cuestiones musicales aparte, lo cierto es que la “amistad” entre los dos músicos –motor de no pocas composiciones de Bach– se hizo patente no solo en hechos como que apadrinase a la hija del instrumentista, sino en su directa sucesión como *Premier-Musicus* de la *Hofkapelle* de Cöthen tras la marcha del compositor turingio a Leipzig (1723).

Las propias circunstancias favorecieron el desarrollo del repertorio instrumental de Johann Sebastian Bach durante ese concreto periodo. El príncipe Leopoldo, para quien trabajaría en la corte de Cöthen, era bien diferente a su anterior patrono, el duque Wilhelm Ernst de Weimar. A la par que una contrastante juventud Bach reconocía en el soberano un patrón que no solo amaba la música, sino que la entendía, y ese reconocimiento recíproco es el que seguramente propició que Bach recibiera el segundo salario más alto de la corte, algo impensable en Weimar, donde recordemos el compositor fue literalmente encerrado del 6 de noviembre al 2 de diciembre de 1717 tras su solicitud de renuncia al cargo.

LA ECLOSIÓN INSTRUMENTAL

Según las crónicas fue el propio Leopoldo quien en 1707, con apenas 13 años, pidió a su madre que contratase a tres músicos para una corte que no había hasta entonces conocido capilla alguna. El interés del monarca por las artes –tan ávido por aprender que hasta participó en un *grand tour*– y la formación musical recibida de las manos de Augustin Reinhard Stricker –predecesor en el cargo a Bach– o Johann David *Heinichen*, le procuraron una especial habilidad para el canto, el violín y por supuesto el clavecín y la *viola da gamba*, instrumento éste último ampliamente utilizado como solista por los compositores alemanes hasta prácticamente 1780. El hecho de que el órgano de la capilla calvinista de St. Jacob estuviese en lamentables condiciones propició también que Bach utilizase el instrumento para la enseñanza y alguna que otra clase particular, dejando pues un amplio margen al compositor para la incursión –en gran

medida experimental– en el repertorio profano instrumental.

A este periodo pertenecen obras significativas empezando por el *Clavierbüchlein* para Anna Magdalena Bach –del que apenas se conoce un tercio de su contenido–, el autógrafo del primer libro del *Das wohltemperirte Clavier*, o *Die Brandenburgischen Konzerte*, en cuyo sexto concierto Bach utilizará también como instrumento solista a *viola da gamba*.

Las tres sonatas para viola da gamba y clavecín suponen sin duda una piedra angular en la concepción del repertorio instrumental camerístico del compositor de Eisenach, ofreciendo a los intérpretes una gran variedad de posibilidades desde el punto de vista interpretativo. En el caso que nos compete es aun mayor el reto, dado que a éste trabajo se le debe sumar aquel de adaptar a instrumentos modernos un concepto musical, y sobre todo expresivo, muy anterior a la época en la que se concibieron. Hay por tanto evidentes modificaciones del texto original, que sin duda deben ser asimiladas con el mismo espíritu de adaptación con el que Bach y compositores contemporáneos “revisitaban” sus partituras en aras de abrir el repertorio a otras agrupaciones o instrumentos. Las licencias ornamentales son igualmente una imagen fiel de la praxis de la época, a las que se le sumaría todas aquellas provenientes del propio espíritu de improvisación que está en la esencia de todo repertorio barroco.

El contexto compositivo en el que Bach trabaja las obras es el de trío sonata –realidad concreta de la que huyó deliberadamente–, siguiendo de este modo la herencia del más puro estilo de Arcangelo Corelli, a la que se le sumaría un lenguaje instrumental fundamentalmente monódico, en contraposición al estilo francés y la escritura polifónica con las que concibe las seis suites –casi contemporáneas– para violonchelo. Bach confía la primera voz a la mano derecha del clavecín, la segunda a la *viola da gamba* y el bajo de nuevo al clavecín, tejiendo de este modo una unidad conceptual que se respeta en la presente grabación del primer al último compás, pese a la naturaleza tan diferente de los instrumentos. De hecho ese fue seguramente para Bach el primer reto al afrontar la composición de las tres sonatas: conciliar la sensibilidad extrema de la cuerda de tripa frotada con la robustez de la cuerda metálica pulsada, sin caer en un aplanamiento dinámico y manteniendo la fuerte personalidad de cada uno. El resultado es que dos instrumentos que en la época desarrollaban en la mayor parte de ocasiones el mero papel de continuo se transforman en solistas de un “verdadero” dúo camerístico, rompiendo de ese modo con las convenciones estilísticas del periodo, y tejiendo un coherente y equilibrado discurso de gran dificultad técnico-interpretativa.

Esteban Hernández Castelló

CONTEMPORARY LEGITIMACY

The choice of instruments with whom to play the so-called ‘ancient’ repertoire is always a delicate topic. Can you play this repertoire with instruments for whom it was not conceived? A forward and legitimate answer to this question can be found listening to this recording; another one, as correct as the first one, is given by music history itself.

The second statement can be confirmed by several instances, from whom you can infer that the staff for the instrumental repertoire used to be modified both by interpreters, who wrote their own manuscripts, and by composers, who claimed their own changes in the printed editions, and left the scores ‘open’, so that the choice of the interpreters wouldn’t find any obstacles and they could improvise.

Without going too far, we could point out that, in the same period when the three sonatas object of this recording were composed, Johann Sebastian Bach adapted for viola da gamba and harpsichord some sonatas a tre originally conceived for two flutes or two violins and still bass. We could also recall the case of the opera BWV 1027*, a transcription for organ of the last movement of the first sonata of this record; or other far-stretched examples, like the usual arrangements of pieces by other authors, less frequent than in Bach, but certainly as meaningful, BWV 93 and 94, taken from the instrumental catalogue of Antonio Vivaldi (Rv 522 and 208 respectively).

The three sonatas BWV 1027, 1028 and 1029 were composed by Johann Sebastian Bach for a well defined staff (viola da gamba and harpsichord), surely before 1741, even if, both for their style and for their peculiar instruments, they can be dated back to the period when the Thuringian composer worked at the Court of Cöthen, at more or less thirty years of age.

The sonatas also had – hypothetically, as the main proof is reason – a direct receiver, Christian Ferdinand Abel, a viola da gamba player at the Court of Leopold I since about 1715. Among Abel’s tasks there was the teaching of viola da gamba to the young prince, which definitely induced Bach, as the Court’s chapel maestro, to give the teacher some valuable study material for the royal pupil. Of the three sonatas, only the BWV 1028 does not show any peculiarities of Bach’s style, maybe being a composing exercise of one of his best students from Leipzig, Carl Friedrich Penze; hence its late dating (about 1740).

Musical issues aside, the ‘friendship’ between the two musicians – trigger of many among Bach’s compositions – did show in everyday life, as in becoming the godfather to the musician’s daughter, or succeeding as *Premier-Musicus* at the *Hofkapelle* in Cöthen after the composer’s moving to Leipzig (1723).

Fate itself favoured the development in this very period of Johann

Sebastian Bach's instrumental repertoire. Prince Leopold, for whom he worked at the Court of Cöthen, was very different from his previous patron, the Duke Wilhelm Ernst of Weimar. Bach saw in the Prince a patron who didn't only love music, but also was able to understand it; it was this reciprocal acknowledgement that made Bach receive the second highest salary in the Court, a thing unconceivable in Weimar, where the composer was literally imprisoned from November 6th to December 12th in 1717, after asking to be released from the assignment.

THE MUSICAL FLOURISH

According to the chronicles, it was Leopold himself who in 1707, at thirteen years of age, asked his mother to hire three musicians for a Court which up until then had never had a musical chapel. The monarch's interest in the arts— he was so eager to learn that he undertook a *grand tour*— and the teaching by Augustin Reinhard Stricker— Bach's predecessor in the same charge— or by Johann David Heinichen, gave him a peculiar skillfulness in singing, playing violin and, we suppose, harpsichord and viola da gamba, the last one largely used as soloist instrument by German composers until 1780. The fact that the organ of the Calvinist chapel of Saint Iago was in bad conditions made Bach use that instrument for teaching, allowing the composer to experiment freely with the profane musical repertoire.

Very important pieces belong to this period, such as *Clavierbüchlein* for Anna Magdalena Bach— of which we know only a third—, the autograph of the first book of *Das wohltemperirte Clavier*, and *Die Brandenburgischen Konzerte*, in whose sixth concert Bach also used *viola da gamba* as a soloist instrument.

The three sonatas for viola da gamba and harpsichord are definitely a mile-stone in the idea of chamber instrumental repertoire of the composer from Eisenach, giving musicians several possibilities of interpretation. Our challenge is even greater, as to this task we added the one of adapting to modern instruments a musical and expressive conception belonging to a period much earlier than the one they were made for.

Therefore you will find numerous changes from the original score, which must be treated with the same adaptability with whom Bach and his contemporaries used to revisit their scores to open their repertoire to other *ensemble* or instruments. Namely, the freedom in ornamentation mirrors faithfully the normal practice of the time and to that you may add the freedom coming from one's own creative flair, which is essential in all baroque repertoire.

The musical context where Bach writes is that of the sonata a tre, thus following the heirloom of Arcangelo Corelli's truest

style; to that you may add a mainly monodic musical language, as opposed to the French style and the polyphonical writing with whom he composed the almost contemporary six *Suites* for cello. Bach gives the leading voice to the right hand of the harpsichord, the second to the viola da gamba, and the bass to the harpsichord again, thus creating a conceptual unit which in this recording is maintained, despite the varied nature of the instruments. To Bach this was definitely the first challenge to embrace in composing these three sonatas: to accommodate the extreme delicacy of the rubbed gut string with the vigour of the plucked metallic string, without falling in dynamical flatness and keeping a strong individual for each instruments. As a result, the two instruments, which at the time played mainly the role of 'still', become soloists in a true chamber duet, breaking the stylistic conventions of the time.

At the beginning we stated that the second answer would have been given by this recording itself. When the transcription job for modern instruments is handed over to the interpreters, we cannot but totally trust their *savoir faire*, Stefano Canuti's and Enrique Bagaria's, that is. The careful listening of the result of their job highlights their internalization of the repertoire, both in the legitimate self-expression and phrasing of Canuti's bassoon, and in the attentive reading, on some occasions, or in the elegant reconstructions, on others, of Bagaria.

These two aspects accommodate perfectly, and the instruments harmonize their different roles very naturally. In conclusion, we can only suggest the spirit with whom you should embrace the listening of this record, the same with whom it was realized: pure and simple delight.

Esteban Hernández Castelló
Traduzione: Angelo Rusconi



STEFANO CANUTI

Canuti nasce a Parma nel 1961 e si avvicina alla musica all'età di nove anni grazie allo studio della chitarra classica. Solamente a 16 anni intraprenderà la strada del fagotto. Dopo cinque anni di studio e grazie al prezioso insegnamento di Ovidio Danzi, si diplomerà con il massimo dei voti. Da subito entra a far parte, in qualità di primo fagotto dell'orchestra del Maggio Musicale Fiorentino ed in seguito dell'allora orchestra della RAI di Torino. Il carattere irrequieto ed il rifiuto per la routine porteranno Canuti ad intraprendere nuove e stimolanti esperienze: il solismo e la musica da camera diventeranno presto la sua ragione di far musica. Queste esperienze solistiche lo porteranno a suonare nelle sale più importanti di tutto il mondo, dall'Europa (Francoforte, Milano, Vienna, Londra, Manchester, Amsterdam...) agli Stati Uniti (Chicago, Minneapolis, Bloomington, Phoenix...) al Sud America (Buenos Aires e Caracas) al Canada (Banff) ed in Cina (Pechino, Shanghai...). Ha al suo attivo una decina di incisioni come solista, ed alcune di queste (Fantasie di bravura e Bassoon Images) hanno ricevuto lusinghiere critiche e premi importanti (Double Reed Journal). Per il 25° anniversario della società internazionale delle doppie ance (IDRS) è stato invitato insieme a S. Azzolini, quali unici europei, a partecipare all'incisione del CD commemorativo registrando i duetti di Gebauer dal Barbiere di Siviglia di Rossini. Il desiderio di suonare ancora la grande musica sinfonica e la maturità artistica riporteranno Canuti a ricoprire il ruolo di fagotto solista nelle file di grandi orchestre quali la Mahler Chamber Orchestra diretta dal M° Claudio Abbado e la Symphonica Toscanini di cui è direttore musicale il M° Lorin Maazel. Canuti è altresì impegnato come docente in Europa, Usa, Sud America e Cina tenendo annualmente master-classes ed è titolare della cattedra di fagotto presso il Conservatorio di musica "Campiani" di Mantova. Nel 2003 è stato invitato dal M° Antonio Abreu a istituire la scuola di perfezionamento di fagotto presso la "Fundación del Estado para el Sistema Nacional de las Orquestas Juveniles e Infantiles de Venezuela. Alcuni dei suoi studenti provenienti da diversi stati (Usa, Australia, Inghilterra, Finlandia, Sud America, Portogallo) occupano ora importanti posti in orchestra. Dal 2008 è docente del Conservatorio Superior de Musica de Aragon. Nel 2010 gli viene assegnato il ruolo di "International Chair of Bassoon" presso il Royal Northern College of Music di Manchester. Quando i concerti e l'insegnamento glielo permettono sale in sella ad una delle sue amate moto scorrazzando per le splendide colline della sua regione.

Se inicia en la música a la edad de 9 años con el estudio de la

guitarra clásica. A los dieciséis años empezó sus estudios de fagot. Después de cinco años de estudios se gradúa con las mejores calificaciones debido a las enseñanzas invaluable de Ovidio Danzi, e inmediatamente empezó a colaborar como primer fagot con el Maggio Musicale Fiorentino Orquesta y poco tiempo después en la RAI Orchestra di Torino. Su energía implacable le lleva a encontrar nuevas y estimulantes experiencias como solista y como miembro de agrupaciones de música de cámara. Ha tocado en las salas de conciertos más importantes en el mundo: Frankfurt, Milán, Viena, Londres, Manchester, Amsterdam, Chicago, Minneapolis, Bloomington, Phoenix, Buenos Aires, Caracas, Banff (Canadá), Beijing, Shanghai, etc. Como solista abarca gran variedad de trabajos discográficos, como (*Fantasie di Bravura e Imágenes Fagot*) que han recibido diferentes reconocimientos y han sido elogiados por la crítica. En el 25° aniversario de la Internacional Double Reed Society (IDRS) fue invitado, junto con S. Azzolini como los únicos artistas europeos a participar en la realización de la grabación del CD conmemorativo de los *Duetos* de Gebauer y *El Barbero de Sevilla* de Rossini. Su deseo de tocar música sinfónica y su madurez artística le han llevado a formar parte de grandes orquestas. Ha colaborado como fagot solista con la Mahler Chamber Orchestra dirigida por Claudio Abbado y con la Sinfónica Toscanini, dirigida por Lorin Maazel. Debuta como director en el Festival de Sant Barth enero 2011. Stefano Canuti es maestro de fagot por toda Europa, los EE.UU., América del Sur y China. Imparte clases magistrales y tiene el título de "Bassoon Chair" en el Conservatorio de Música Campiani de Mantova. Muchos de sus estudiantes viven EE.UU., Australia, Inglaterra, Finlandia, América del Sur y Portugal, ocupando puestos principales en las orquestas nacionales. En junio de 2003, fue invitado por José Antonio Abreu, como profesor de fagot de nivel avanzado en la "Fundación del Estado para el Sistema Nacional de Orquestas Juveniles e Infantiles de Venezuela". Desde 2006 es profesor en el Royal Northern College of Music de Manchester y en 2010 ha sido nombrado "International Basson Chair" de esta institución. Desde 2007 es profesor especialista en el CSMA, cuya cátedra está constituida por estudiantes procedentes de China, Costa Rica, Corea, Venezuela, Italia y España.

Canuti was born in 1961 in Parma, and got first acquainted with music at the age of nine, studying classical guitar. He started to play the bassoon only at sixteen. After five years of practice, and thanks to Ovidio Danzi's teaching, he graduated *summa cum laude*. He soon got into the "Orchestra del Maggio

Musicale Fiorentino”, as first bassoon, and into the “Orchestra della RAI di Torino”. His restless nature and his resistance to routine made him embrace new and inspiring experiences: playing solo and chamber music soon became to him the main reasons for playing. These soloist experiences allowed him to perform in the most important music halls in the world, from Europe (Frankfurt, Milan, Wien, London, Manchester, Amsterdam, ...) to the United States (Chicago, Minneapolis, Bloomington, Phoenix ...), to South America (Buenos Aires and Caracas), to Canada (Banff) and China (Beijing, Shanghai ...). He has about ten soloist recordings to his credit, and some of them (“Fantasie di bravura” and “Bassoon Images”) received gratifying reviews and important prizes (“Double Reed Journal”). For the 25th anniversary of the international double reeds society (IDRS), he was invited, the only European with S. Azzolini, to participate to the recording of the commemorative CD, with the Gebauer’s duets from “Il Barbiere di Siviglia” by Rossini. His wish to play again some great symphonic music and his artistic maturity made him hold the role of soloist bassoon in the “Mahler Chamber Orchestra” directed by M^o Claudio Abbado, and in the “Symphonica Toscanini” directed by M^o Lorin Maazel. Besides, Canuti held tenures in Europe, Usa, South America and China, teaching annual masterclasses; he also holds the chair of bassoon in the Conservatorio di musica “Campiani” of Mantua. In 2003 he was invited by M^o Antonio Abreu to institute a specialization course of bassoon for the “Fundacion del Estado para el Sistema Nacional de las Orquestas Juveniles e Infantiles de Venezuela”. Many of his students coming from various countries (Usa, Australia, Uk, Finland, South America, Portugal) are now holding prestigious orchestra positions. Since 2008 he’s been teaching at the “Conservatorio Superior de Musica de Aragon”. In 2010 he was given the “International Chair of Bassoon” at the “Royal Northern College of Music” in Manchester. When concerts and teaching let him, he mounts one of his beloved motorbikes, to ride up and down the hills of his beautiful county.

ENRIQUE BAGARIA

Nato a Barcellona nel 1978, si diplomò in pianoforte all’Alto Conservatorio di questa città, sotto la guida di Rosa Masferrer e Luiz de Moura Castro. Durante questo periodo di formazione, ebbe la possibilità di ampliare i suoi studi alla Ecole Normale Alfred Cortot a Parigi. S. Pochekin diresse il suo corso post-diploma al Conservatorio Superior de Música del Liceu. Tra il 1999 e il 2003 continuò i suoi studi alla Escuela Superior de Música Reina Sofia sotto la direzione di Dimitri Bashkurov, Claudio Martínez Mehner e Galina Eguiazarova. La sua fase formativa fu completata sotto la guida di Vadim Suchanov al Richard Strauss Conservatorium. Durante la sua formazione, partecipò a masterclasses di maestri come Alicia de Larrocha, Josep M^o Colomer, Elisso Virsaladze, Leon Fleisher, Andrzej Jasinski, Ralph Gothoni, Vitaly Margulis e Boris Petrushnky. Si distinse molto presto nel mondo musicale. All’età di 12 anni, ottenne il Primo Premio alla World Piano Competition tenutasi a Cincinnati (USA 1992). Da allora, ricevette numerosi riconoscimenti in concorsi per pianoforte, sia nazionali sia internazionali: come i primi premi all’ “Infanta Cristina Contest”, “Principat d’Andorra” ed al “Frechilla Zuloaga”. Successivamente, ottenne il premio “Chopin” alla “Vianna de Motta Competition” ed il “Rosa Sabater Prize” nel “Premio Jaén”. Fu inoltre finalista allo “José Iturbi Contest” (Valencia, 2004). Tuttavia, vale la pena menzionarne due in particolare: il Primo Premio alla cinquantaduesima edizione del “Concurso Internacional de Música Maria Canals” (Barcelona 2006), 40 anni dopo l’ultima volta che questo premio era stato vinto da un pianista spagnolo; e la partecipazione al quindicesimo “Concurso Internacional de Piano de Santander Paloma O’Shea” (Santander, 2005), che costituì una svolta importante nella sua carriera. Partecipò a prestigiosi cicli e festivals come l’ “Albeniz en contexto”, il “Ciclo de Jóvenes Intérpretes de la Fundación Scherzo”, il VIII e IX “Ciclo de Cámara” e “de la Temporada de Ibercamera”; il “Festival Internacional de Santander”, “Festival Internacional de Música y Danza de Granada”, “Festival Castell de Perelada”, “The Cycle for young talents in Paris” e il “Winners and Masters of Munich”. Tra i tanti. Tra i luoghi in cui si trovò a suonare, vi sono anche il Palau de la Música Catalana e l’ Auditorio a Barcelona, l’ Auditorio Nacional a Madrid, l’ Auditorio Manuel de Falla a Granada, l’ Auditorio de Zaragoza, l’ Alfred Cortot concert hall a Paris, il Dal Verme Theatre a Milan, l’ Academia de España a Roma, Acropolis de Carthage a Tunisi e l’ Oriental Art Center a Shangai. Suonò inoltre come solista con la Wiener KammerOrchester, e la Salzburger Kammer Philharmonie. La Galicia (OSG), Valencia, Castilla y León (OSCyL) e la Orquestra Simfònica de Barcelona i Nacional de Catalunya

(OBC) Symphonic Orchestras have as well as the and Orquesta Filarmónica de Bogotá (OFB). Come musicista da camera collabora con il fagottista Stefano Canuti, i violinisti Josep Colomé, Alejandro Bustamante, Cuarteto Quiroga ed il violoncellista Pau Codina. Tra le due ultime registrazioni, il CD *Carnaval* con opere di Schumann, Liszt e Leonora Milà, ed il CD *Del soneto a la Sonata* assieme al violinista Alejandro Bustamante per la Columna Music; ed il CD con i pezzi per pianoforte del compositore Jordi Cervelló per la stessa casa di registrazione. Ha registrato per la R.N.E. e la Catalunya Music, sia come solista sia in duetti e pezzi a tre. Riesce a coniugare la attività professionale come concertista con l'insegnamento al Conservatorio Superior de Música de Aragón (CSMA) a Saragoza ed al Conservatorio Superior de Música del Liceu a Barcelona.

Nacido en Barcelona en 1978, obtuvo el título superior de piano en el Conservatorio Superior de la misma ciudad bajo la tutela de Rosa Masferrer y Luiz de Moura Castro. Durante ese periodo también amplió estudios en L'École Normale Alfred Cortot de París. S. Pochekin dirigió su postgrado en el Conservatorio Superior del Liceu. Entre los años 1999 y 2003 continuó su formación en la Escuela Superior de Música Reina Sofía bajo la dirección de D. Bashkirov, Claudio Martínez Mehner y Galina Eguazarova. Completó su etapa de formación de la mano de V. Suchanov en el Richard Strauss Konservatorium. Paralelamente a su formación recibió clases magistrales de maestros como Alicia de Larrocha, Josep M^o Colom, Eliso Virsaladze, Leon Fleisher, Andrzej Jasinski, Ralph Gothoni, Vitaly Margulis y Boris Petruschsky. Muy pronto empezó a destacar en el mundo musical. Con apenas 12 años consigue el Primer premio en el World Piano Competition celebrado en Cincinnati (EE. UU, 1992). Desde entonces ha recibido numerosos galardones en concursos pianísticos nacionales e internacionales como los primeros premios de los concursos Infanta Cristina, Principat d'Andorra y Frechilla-Zuloaga. Posteriormente consigue el premio "Chopin" en el Concurso de Piano "Vianna da Motta" y el premio "Rosa Sabater" en el Concurso Premio "Jaén". También ha sido finalista en el Concurso "José Iturbi". Cabe destacar, sin embargo, dos distinciones significativas: el primer premio en la 52 edición del concurso internacional "Maria Canals" tras 40 años sin que ningún pianista español obtuviera tal galardón; y su participación en el XV Concurso Internacional de Santander "Paloma O'Shea" (2005), que supuso un giro importante en su carrera. Ha participado en prestigiosos ciclos y festivales como el ciclo "Albeniz en Contexto", el Ciclo de Jóvenes Intérpretes de la Fundación Scherzo, el VIII y IX Ciclo de Cámara y la

28 Temporada de Ibercámara, el Festival Internacional de Santander, el Festival de Música y Danza de Granada, el ciclo de Jóvenes talentos de París y el Festival Winners&Masters de Munich, entre otros muchos. Ha actuado en el Palau de la Música Catalana y L'Auditori de Barcelona, el Auditorio Nacional en Madrid, el Auditorio Manuel de Falla en Granada, el Auditorio de Zaragoza, la sala Alfred Cortot concert en París, el Teatro Dall Verme en Milán, la Academia de España en Roma, Acropolis de Cartago en Túnez y el Oriental Art Center en Shanghai. Ha sido invitado a actuar como solista con la Wiener KammerOrchester y la Salzburger Kammer Philharmonie. Con las Orquestas Sinfónicas de Galicia (OSG), Valencia, Castilla y León (OSCyL), Sinfónica de Barcelona i Nacional de Catalunya (OBC) así como con la Orquesta Filarmónica de Bogotá. Como músico de cámara colabora con el fagotista Stefano Canuti, los violinistas Josep Colomé y Alejandro Bustamante, el Cuarteto Quiroga y el violoncellista Pau Codina. Entre su discografía más reciente figura el CD *Carnaval* con obras de R. Schumann, F. Liszt y Leonora Milà, el CD *Del soneto a la Sonata* junto al violinista Alejandro Bustamante para el sello Columna Música y el CD con la obra para piano del compositor Jordi Cervelló para el mismo sello. Ha grabado para RNE y para Catalunya Música como solista y con diferentes duos y tríos. Compagina su actividad como concertista con la docencia en el Conservatorio Superior de Música de Aragón y el Conservatorio Superior de Música del Liceo de Barcelona.

Born in Barcelona in 1978, he got his degree in piano at the High Conservatory of that same city under the guidance of Rosa Masferrer and Luiz de Moura Castro. During this period of tamié, he had the chance to widen his studies at L'École Normale Alfred Cortot in Paris. S. Pochekin directed his postgraduate course at the Conservatorio Superior de Música del Liceu. Between 1999 and 2003 he continued with his studies at the Escuela Superior de Música Reina Sofía under the direction of Dimitri Bashkirov, Claudio Martínez Mehner and Galina Eguazarova. His training phase was completed under the guidance of Vadim Suchanov at the Richard Strauss Conservatorium. In parallel with his formation, he received masterclasses from masters such as Alicia de Larrocha, Josep M^o Colom, Eliso Virsaladze, Leon Fleisher, Andrzej Jasinski, Ralph Gothoni, Vitaly Margulis and Boris Petruschsky. Very soon he would stand out in the musical world. At the early age of 12, he got the First Prize at the World Piano Competition held in Cincinnati (USA 1992). Since then, he has received numerous awards, both at national and international piano competitions:

such as the first prizes at the “Infanta Cristina Contest”, “Principat d’Andorra” and “Frechilla Zuloaga”. Later on, he got the “Chopin” award at the “Vianna de Motta Competition” and the “Rosa Sabater Prize” in the Concurso «Premio Jaén». He was also a finalist at the “José Iturbi Contest” (Valencia, 2004). However, two significant distinctions are worth pointing out: the First Prize at the 52nd edition of the “Concurso Internacional de Música Maria Canals” (Barcelona 2006) 40 years after the last Spanish pianist was awarded this prize; as well as taking part in the XVth “Concurso Internacional de Piano de Santander Paloma O’Shea” (Santander, 2005) which meant an important turning point in his career. He has taken part in prestigious cycles and festivals such as the “Albéniz en contexto”, Ciclo de Jóvenes Intérpretes de la Fundación Scherzo, VIII and IX Ciclo de Cámara and 28th de la Temporada de Ibercamera; Festival Internacional de Santander, Festival Internacional de Música y Danza de Granada, Festival Castell de Perelada, “The Cycle for young talents in Paris” and the “Winners and Masters of Munich”, among many others. Venues of special note where he has performed include the Palau de la Música Catalana and L’Auditori in Barcelona, el Auditorio Nacional in Madrid, el Auditorio Manuel de Falla in Granada, el Auditorio de Zaragoza, the Alfred Cortot concert hall in Paris, the Dall Verme Theatre in Milan, la Academia de España en Roma, Acropolis of Carthage in Tunis and Oriental Art Center in Shanghai. He has also played as a soloist with the Wiener KammerOrchester, Salzburger Kammer Philharmonie. The Galicia (OSG), Valencia, Castilla y León (OSCyL) and Orquestra Simfónica de Barcelona i Nacional de Catalunya (OBC) Symphonic Orchestras have as well as the and Orquestra Filarmonica de Bogotá (OFB). As a chamber musician he collaborates with bassoonist Stefano Canuti, violinists Josep Colomé, Alejandro Bustamante, Cuarteto Quiroga and cellist Pau Codina. Amongst his latest record production, the CD Carnaval with works by Schumann, Liszt and Leonora Milà, and the CD *Del soneto a la Sonata* together with violinist Alejandro Bustamante for the Columna Music; and the CD with the work for piano by composer Jordi Cervelló for the same record label. He has made recordings for R.N.E. and the Catalunya Music, both as a soloist and with different duets and trios. He manages to combine his professional activity as a concert performer with teaching at the Conservatorio Superior de Música de Aragón (CSMA) in Zaragoza and the Conservatorio Superior de Música del Liceu in Barcelona.

24 bit/88.2kHz digital recording made at Sala Luis Galve, Auditorium in Saragozza Septembert 8^o e 9^o, 2011.

Production:

Velut Luna & Stefano Canuti

Executive producer:

Marco Lincetto

Artistic direction:

Stefano Canuti

Artistic assistance:

Maria Angeles Fernandez y Javier Gutierrez

Stage assistance:

Julio Lezcano

Photo:

Virginia Urquia

Recording, editing & mastering engineer:

Luis Miquel Soler i Farriols of Solfa Recordings

www.solfarecordings.com

Design:

l’image

Marketing:

Francesco Pesavento

Sales Manager:

Moreno Danieli & Patrizia Pagiaro

Press Agent:

Emanuela Dalla Valle

World Wide Contacts:

Cristiana Dalla Valle

Special thanks to
Prof. **Miguel Angel Tapia**,
Superintendent of the Auditorium of Saragozza
Prof. **Pedro Purroy Chicot**,
director of CSMA



J.S. Bach

Voxcel

Dieci Cameramestren
Voxcel da grande (Voxcello)
sul Contrabbasso BWV 1027 - 1029

Dieci Cameramestren
Voxcel da grande (Voxcello)
sul Contrabbasso BWV 1027 - 1029

C. F. Peters Verlag

