

GASPERINI · FUMAGALLI

TACTUS

ORSELLI · SAVINELLI

TAMPLINI · TORRIANI

Fantasie operistiche  
per fagotto e pianoforte

ROBERTO GIACCAGLIA

JUNG HUN YOO



## Tactus

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

© 2014

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

[www.tactus.it](http://www.tactus.it)

In copertina: Mosè Bianchi, *Invito alla danza*, 1886.

*Un sentito ringraziamento al Comune di Spilimbergo (PN)  
in particolare all'Assessore alla Cultura Luchino Laurora,  
ed al prof. Andrea Corsini.*

24 bit digital recording

Tecnico del suono, editing, mastering: Dario Caroli

English translations: Marta Innocenti

Computer design: Tactus s.a.s.

L'editore è a disposizione degli aventi diritto.

## LE NOZZE DI VOCE E FAGOTTO

Melodie vocali e timbri strumentali in perfetta congiuntura di parafrasi.

Praticata, fortunata, esaltata durante l'Ottocento e poi scaduta, perfino sconsiderata se non per altro perché troppo 'ottocentesca' sia di gusto che di costume, da qualche tempo la parafrasi strumentale su temi d'opera è tornata in auge: giusto, ché veramente serve tanto a mettere in evidenza le doti virtuosistiche dell'interprete quanto a ricordare all'ascoltatore il tematismo delle opere e degli autori maggiori. Detta anche fantasia, reminiscenza, pensiero musicale, diversa dalla variazione che modifica e complica di continuo la sua fonte, graditissima al pianoforte ma anche a ogni piccola o grande formazione cameristica, di regola la parafrasi assume una melodia o anche più melodie di una musica conosciuta, spesso appunto operistica, e agisce a suo piacimento, salendo a strabilianti difficoltà esecutive o anche limitandosi all'amena riproduzione del modello. Alla tastiera brillarono fra i tanti Franz Liszt, Carl Tausig, Carl Czerny (sulle arie favorite di varie opere di Donizetti come *Lucrezia Borgia* e *Roberto Devereux*), Sigismund Thalberg (su *Don Giovanni*, *Mosè*, *La sonnambula*, *Don Pasquale*) e Stefano Golinelli (su *Lucia di Lammermoor*, *Rigoletto*, *Il trovatore*). Un caso curioso, sempre pianistico, è quello di Ignaz Moscheles, che nel 1832 pubblicò dei *Pensieri alla Pasta, fantasia drammatica per pianoforte sopra vari motivi di arie eseguite da questa celebre cantante* (già composte da Zingarelli, Pacini, Gluck e Meyerbeer). Ma i cataloghi di Ricordi pullulavano di pagine come queste, brevi o estese, isolate o raggruppate, a due o quattro mani, per arpa o per oboe, per violino o per fagotto, con flauto o violoncello *ad libitum* e così via. Più largamente, al di là del nome preciso e della sua fortuna nell'ambito colto d'Occidente, senza dubbio la tecnica della parafrasi è una delle più frequenti e prevedibili della musica di ogni genere, tempo e paese. Dagli esempi fra i più noti per pianoforte solo si passi ora a illustrare brevemente questo programma di parafrasi per fagotto, l'antico, barocco, vivaldiano strumento molto gradito, in assieme, anche ai maestri del Classicismo e del Romanticismo.

Ha due preludi, *La traviata* di Verdi (1853), per il primo e il terzo atto: brevi, lenti,

violinistici, tematicamente felicissimi. Il primo leva il canto disperato di Violetta, *Amami, Alfredo*, e starebbe benone anche a capo di un *recital* di parafrasi. Ma no, per le sue *Reminiscenze* dell'opera in questione Luigi Orselli (? - 1879) ha prelevato piuttosto due frammenti dal duetto del secondo atto fra soprano e baritono, *Dite alla giovane - sì bella e pura* e *Sì, piangi, o misera*: attacca subito il fagotto, a distillare la semplicissima, struggente melodia fatta di suoni ribattuti o congiunti e segue il pianoforte, a consolare con un invito alle lacrime degno di quello stesso di Rigoletto alla povera Gilda; ma poi il pianoforte acchiappa la prima melodia e lascia che il fagotto arpeggi con tutta l'espressione timbrica di cui è capace il grave strumento ad ancia doppia. Breve, il pezzo, e tratto da un duetto, eppure adattissimo ad aprire un concerto per fagotto e tastiera.

Dal *Don Pasquale* di Donizetti, commedia di gran successo nata a Parigi nel 1843, la fantasia di Giuseppe Tamplini (1808-1888) preleva tre temi, dei quali il terzo appena accennato a mo', quasi, di 'divertimento' da fuga, fra due estese formulazioni del secondo. Prevedibile, senza dubbio, la scelta del primo tema, che è quello della notturna serenata fuori scena di un tenore in gran vena sentimentale, *Com'è gentil / la notte a mezz'april*: prevedibile perché calmo, cantabile, espressivo ma anche perché già presente nella sinfonia dell'opera e ivi assiso sul registro e sul timbro scuro del violoncello. Avviato così parsimonioso, molto solistico per il fagotto e poco bisognoso d'accompagnamento, il tema si complica, però, e chiede di dialogare con il pianoforte, in modo che l'apparizione del secondo tema, viva e brillante, diventi anche più ricca e complessa. Questo tema è quello del piccolo rondò finale del soprano, *La moral di tutto questo* (poco dopo la morale suona *Ben è scemo di cervello / chi s'ammaglia in vecchia età*), giusto finale dell'opera ma anche di questa sua parafrasi dove compare bello squillante e ricompare dopo aver abbozzato il tema dell'indimenticabile, leggerissimo valzer corale del terzo atto, *Che interminabile andirivieni!* (quello testé gabbellato come divertimento).

Nella parafrasi su *Don Pasquale* mancano alcuni dei temi principali, specialmente quel *So anch'io la virtù magica* che dà corpo alla sinfonia e brio alla cavatina del soprano. Libera scelta del parafrasatore, s'intende; scelta quasi obbligatoria, invece, quella di Angelo Savinelli

(musicista dagli estremi cronologici sconosciuti) che ha parafrasato *Il trovatore* di Verdi (1853). In barba al soprano e al mezzosoprano, a Leonora che esala *D'amor sull'ali rosee* come ad Azucena che martella *Stride la vampa*, la scelta è caduta sul cantabile del conte di Luna, *Il balen del suo sorriso*, e sulla cabaletta di Manrico, *Di quella pira*. L'uno già Verdi lo volle in chiave di basso e accompagnato da un fiato chiaro-scuro come il clarinetto; e l'altra è la sigla dell'opera, il pezzo più popolare della partitura, uno dei più spavaldi cavalli di battaglia dei tenori romantici. Nonostante questo, l'autore ne spunta un po' certe ali troppo estroverse, lasciandone trapelare bene il disegno melodico ma rivestendolo di una trama e una veste propriamente più cameristica che teatrale.

Arcinoto scrigno di gemme melodiche le più preziose, *La sonnambula* di Bellini (1831) ha suggerito a Giuseppe Gasperini (1793-1861) un'interpretazione particolarmente generosa, che fra l'altro onora tutti e tre i personaggi importanti del testo. Compongono il brano quattro sezioni, la prima e la terza sono cantabili e la seconda e la quarta più svelte, ma solo nella seconda metà l'ordine dell'originale è rispettato. *D'un pensiero, d'un accento* è l'attacco comodo del quintetto-finale primo, affidato alla voce risentita del soprano (che alla prima milanese aveva avuto il nome, l'arte, il gesto, il volto della divina Giuditta Pasta) e *Sovra il sen la man mi posa* è la seconda parte della gentile cavatina dello stesso soprano, di per sé brillante ma qui almeno all'inizio allentato. Parallela, la seconda metà del *Pot-pourri* conquista tutta la cavatina del basso: *Vi ravviso, o luoghi ameni* e *Tu non sai, con quei begli occhi* sono strofe per l'appunto distinte di movimento perché l'una rivolta al noto, bellissimo paesaggio svizzero e l'altra a un'ignota, sorprendentemente graziosa fanciulla del popolo.

Piccola pausa da camera in tanta musica da scena, *L'esule* è una semplice, tipica romanza da salotto pubblicata da Verdi nel 1839 (l'anno significativo del suo esordio scenico). È doppiamente tipico, il pezzo: di contenuti, perché racconta la disperazione e poi la speranza di un esule (in piena Restaurazione, fra i moti carbonari e lo scoppio della prima guerra d'indipendenza); e di forma, perché nel complesso enuncia cantabile (*Ed io pure fra l'aure native*) e cabaletta (*Oh, che allor le patrie sponde*). Dunque è una scenetta d'opera (recitativo a parte), che nelle braccia sonore del fagotto accompagnato (grazie a Carlo Fumagalli

[1822-1907]) diventa un concertino, una sorta di Introduzione e Allegro o magari anche di Andante e Rondò. Simpatica particolarità, quando l'Andante in minore modula un po' e corrisponde al verso *Corsi lande, deserti, foreste*, allora il pianoforte conquista questo primo e poi il terzo decasillabo, lasciando al fagotto il secondo e il quarto: più che dialogo, vera e quasi scontata, tacita collaborazione.

In mezzo a capolavori come questi, *Il pirata* di Bellini sembrerebbe un'incursione capricciosa. Nient'affatto, perché fu proprio con quest'opera del 1827 (appena la terza dell'esiguo catalogo) che il giovane Bellini entrò in pieno nella sua maturità e al maturissimo Classicismo rossiniano fece succedere il nuovo Romanticismo, ora suo e presto donizettiano, mercadantiano, verdiano e così via. Per tale motivo storico-estetico e per l'elevata qualità della musica l'opera piacque, trionfò, circolò per l'Europa, insomma divenne così popolare da guadagnarsi anche parafrasi. Un solo tema è quello che A. Torriani (date ancora sconosciute) estrae da una partitura di per sé molto omogenea: è quella dell'Allegro dell'aria del tenore, *Bagnato dalla lagrime*, che ovviamente traspare dalla fantasia ma attraverso un'elaborazione di notevole bravura. L'attacco forte del piano, la frequenza di piccole pause in odore di rubato melodico, la cura della variazione, l'elasticità del movimento e una certa lentezza generale sono alle origini del fatto che il tema, ideato cabalettistico per la voce umana (quella del celestiale tenore Giambattista Rubini), diventa cantabile nel suono del fagotto, intenso, *sombre* e così medio-grave da saper riassumere in sé le funzioni della melodia e del basso.

Ed ecco *Lucia di Lammermoor* (1835), il capolavoro del Donizetti serio: piuttosto esteso, il *Divertimento* di Torriani introduce, alterna, potenzia, ovviamente varia la tematica scelta, atteggiandosi a pezzo coerente e unitario, giammai a semplice giustapposizione di spunti. A ispirare l'autore è in sostanza la scena finale dell'opera, quella insolitamente affidata alla voce del tenore: *Fra poco a me ricovero* e *Tu che a Dio spiegasti l'ali* sono i due capoversi dell'aria, non esattamente tradizionali perché l'uno suona forse più declamatorio che cantabile e il secondo certo più cantabile che ritmico. Ma i pezzi che nell'opera sono separati da un coro la creatività dell'autore li ha trattati diversamente, ricorrendo, per dividerli, alla stupenda

melodia del lontano duetto fra tenore e soprano, il celeberrimo *Verranno a te sull'aure*. Che a questo punto, in posizione mediana e nemmeno troppo insistito, tuttavia mantiene il vanto della maggior vaghezza poetica.

In chiusura di *recital*, figura bene una copiosa fantasia attinta a *Un ballo in maschera*, il capolavoro verdiano del 1859 caratterizzato fra l'altro da un preludio che presenta tre temi poi fondamentali nella partitura seguente (che ovviamente li fa cantare). Eccoli tutti e tre riassunti da Luigi Orselli: sono *Posa in pace, a' bei sogni ristora, E sta l'odio e La rivedrà nell'estasi*, i primi due pianistici e il terzo, quello più sentimentale e slanciato, quello che esprime subito la centrale passione di Riccardo per Amelia, commesso invece al fagotto. Ancora il tenore nel prosieguito del lavoro, con la grande scena prefinale dell'opera, sulle parole *Ma se m'è forza perderti e Sì, rivederti, Amelia*. Sembra finita, la parafrasi, ma non lo è ancora, perché intende dare sfogo anche a un frammento di carattere brillante, *Volta la terra / fronte alle stelle* (la ballata del soprano leggero), e a un frammento di un passo d'assieme, il concertato a cinque voci (*Di che fulgor, che musiche*), senza la più vivacità iniziale ma anzi nei suoi sconfinamenti più agitati per il soprano drammatico, quelli propri dell'imminente finale di sangue.

Piccola soddisfazione del personaggio femminile, quest'ultima, in una colleganza che della sonnambula Amina, della folle Lucia e della delirante Imogene (nel *Pirata*) ignora tesori di melodia come *Ah! non credea mirarti, Regnava nel silenzio e Col sorriso d'innocenza* (aria finale introdotta tra l'altro dal corno inglese). Ma tant'è: parafrasi significa libera scelta e sapiente rispetto delle caratteristiche dello strumento scelto. Dove Liszt, parafrasando la *Norma* di Bellini, aveva tralasciato *Casta diva*, molto, evidentemente, era lecito e possibile.

PIERO MIOLI



## THE MARRIAGE OF VOICE AND BASSOON

Vocal melodies and instrumental timbres in a perfect paraphrase conjunction.

After having been practiced, enjoyed and extolled during the nineteenth century and having afterwards been neglected and even spurned as “too nineteenth-century” in taste and custom, of late the instrumental paraphrase of opera themes has regained favour. This is right, because this music is quite useful not only for highlighting the performer’s virtuosity, but also for calling to the listener’s mind the themes of operas and the greatest composers. The paraphrase, also called fantasia, reminiscence, musical thought, differs from the variation, which constantly modifies and complicates its source; it is much appreciated on the piano, but also when performed by any small or large chamber-music group; as a rule it takes a melody or several melodies from a well-known composition, often an opera, and acts on them at will, sometimes attaining fantastic degrees of difficulty for the performer, or sometimes limiting itself to a pleasant reproduction of its model. Among the many composers of paraphrases for keyboard instruments, the most brilliant were Franz Liszt, Carl Tausig, Carl Czerny (who paraphrased favourite arias from several operas by Donizetti such as *Lucrezia Borgia* and *Roberto Devereux*), Sigismund Thalberg (*Don Giovanni*, *Mosè*, *La sonnambula*, *Don Pasquale*) and Stefano Golinelli (*Lucia di Lammermoor*, *Rigoletto*, *Il trovatore*). A curious case, among the composers of piano pieces, was that of Ignaz Moscheles, who in 1832 published *Pensieri alla Pasta, a dramatic fantasia for piano on the various themes of arias sung by the celebrated singer Giuditta Pasta* (previously composed by Zingarelli, Pacini, Gluck and Meyerbeer). The Ricordi catalogues, however, teemed with pieces like these – short or long, isolated or in groups, for two or four hands, for harp, oboe, violin or bassoon, with flute or cello *ad libitum*, and so on. Considering the paraphrase technique from a broader point of view, apart from the name it was given and its success in the cultured Western world, undoubtedly it is one of the most widespread and predictable in all genres of music, periods and countries. After considering the well-

known examples for solo piano, we will now concisely describe the programme of this recording of paraphrases for bassoon, the ancient, baroque instrument loved by Vivaldi and appreciated, in ensemble music, also by classicist and romantic composers.

Verdi's *La traviata* (1853) has two preludes, one for Act 1 and one for Act 3: they are short and slow, very typically violin music, and rich in beautiful themes. The first of these two preludes strikes up Violetta's desperate song, *Amami, Alfredo*, and would also be perfect for beginning a recital of paraphrases. Instead, for his *Reminiscenze* of this opera, Luigi Orselli (? – 1879) has picked up two fragments of the duet of Act 2 between the soprano and the baritone, *Dite alla giovane - sì bella e pura* and *Sì, piangi, o misera*: the bassoon immediately starts distilling the simple, poignant melody formed of repeated or conjunct sounds, and follows the piano, in order to comfort with an exhortation to weep that is worthy of Rigoletto's to poor Gilda; but then the piano catches the first melody and allows the bassoon to perform a series of arpeggios with all the expression and timbre of which this low-pitched, double-reed instrument is capable. It is a short piece, and drawn from a duet, yet it is quite suitable for opening a bassoon-and-keyboard-instrument concert.

From Donizetti's *Don Pasquale*, a very successful opera that premiered in Paris in 1843, the imaginative Giuseppe Tamplini (1808 – 1888) has drawn three themes; the third one is barely stated, rather like a “pastime” for a fugue, between two prolonged formulations of the second theme. The choice of the first theme is undeniably predictable: a night-time off-scene serenade sung by a tenor who is in a very sentimental mood: *Com'è gentil / la notte a mezz'april*. It is predictable because it is calm, cantabile and expressive, but also because it is already present in the opera's symphony, where it is supported by the dark timbre and register of the cello. After starting out in this frugal way, and with a great quantity of solo passages for the bassoon, the theme becomes more complicated and requires a dialogue with the piano, so as to cause the lively, brilliant onset of the second theme to become even more rich and elaborate. This theme is the one of the soprano's final little rondo, *La moral di tutto questo* (The moral of all this): shortly afterwards the moral becomes *Ben è*

*scemo di cervello / chi s'ammoglia in vecchia età* (A really foolish man is he / who marries in his hoary age). The theme is a perfect finale for the opera, and also for this paraphrase, where it appears boisterously, then reappears after a brief emergence of the theme of the unforgettable, light-footed choral waltz of Act 3, *Che interminabile andirivieni!* (the one we have just likened to a “pastime”).

In the paraphrase on *Don Pasquale* some of the main themes are missing, notably *So anch'io la virtù magica*, which lends substance to the symphony and sparkle to the soprano's cavatina. The composer of the paraphrase was free to choose as he pleased, obviously; on the other hand, a practically compulsory choice was that of Angelo Savinelli (year of birth and death unknown), a composer who paraphrased Verdi's *Il trovatore* (1853). In defiance of the soprano and mezzo-soprano, of Leonora breathing *D'amor sull'ali rosee* and of Azucena ranting *Stride la vampa*, Savinelli chose Conte di Luna's cantabile *Il balen del suo sorriso* and Manrico's cabaletta *Di quella pira*. The former had been composed by Verdi in bass clef and accompanied by a clear/dark wind instrument such as the clarinet; the latter is the signature tune of the opera, its most popular piece, one of the strong points of fiery romantic tenors. In spite of this, Savinelli slightly clipped the wings of this piece when it was too exuberant, allowing its melodic pattern to show clearly, but enveloping it in a texture and form that were typical of chamber music rather than opera.

A well-known and beloved receptacle of the most precious melodic gems, Bellini's *La sonnambula* (1831), gave Giuseppe Gasperini (1793-1861) the inspiration for a particularly generous interpretation, which, among other things, does justice to all three of the important figures of the opera. The piece is formed of four sections: the first and the third are cantabile, while the second and fourth have a quicker tempo; but the original order is respected only in the second half. *D'un pensiero, d'un accento* is the leisurely beginning of the first final quintet, entrusted to the resentful voice of the soprano (who at the premiere in Milan had the name, the art, the gestures, the features of the divine Giuditta Pasta); and *Sovra il sen la man mi posa* is the second part of the gentle cavatina sung by the same soprano,

which was brilliant in the original, but here is slowed down, at least at the beginning. In a parallel fashion, the second half of the *Pot-pourri* conquers the bass's entire cavatina: *Vi ravviso, o luoghi ameni* and *Tu non sai, con quei begli occhi* are stanzas whose movements differ, because the former is addressed to the familiar, beautiful Swiss landscape and the latter to an unknown, surprisingly pretty lower-class young woman.

*L'esule*, a short chamber-music intermission in all this opera music, is a simple, typical drawing-room aria that was published by Verdi in 1839 (the significant year of his operatic debut). It is doubly typical: in its contents, because it relates the despair, then the hope of an exile (during the Restoration, between the Carbonari risings and the onset of the First War of Independence); and in its form, because it consists of a cantabile (*Ed io pure fra l'aure native*) and a cabaletta (*Oh, che allor le patrie sponde*). So, apart from the recitative, it is a short opera scene, which, in the resounding embrace of the accompanied bassoon (thanks to Carlo Fumagalli [1822-1907]), becomes a little Concerto, a sort of Introduction and Allegro, or maybe even an Andante and Rondo. There is an enjoyable peculiarity: when the minor-mode Andante undergoes a short modulation, where the text reads *Corsi lande, deserti, foreste*, the piano conquers this first decasyllable, then the third one, leaving the second and the fourth to the bassoon: it is more than a dialogue: we might call it a real, almost predictable, tacit collaboration.

Amid such masterpieces, Bellini's *Il pirata* might strike us as a whimsical foray. But this is not true, because it was precisely with this opera (composed in 1827, the third in his scanty catalogue) that young Bellini vigorously reached maturity and caused Rossini's extremely mature classicism to be superseded by a new romanticism, which at that time belonged to him, and shortly afterwards belonged to Donizetti, Mercadante, Verdi, and so on. For this historical and aesthetic reason, and because of the excellent quality of its music, *Il pirata* was appreciated by the public and circulated triumphantly all over Europe, eventually becoming so popular as to acquire some paraphrases. Only one theme is extracted by A. Torriani (year of birth and death unknown as yet) from a basically

quite homogeneous score: that of the Allegro of the tenor's aria *Bagnato dalle lagrime*, that obviously shows through the creative paraphrase, but has undergone a really masterly elaboration. The strong entry of the piano, the frequent little pauses that remind us of a melodic rubato, the carefully formulated variations, the elasticity of the movement, and a certain general slowness result in the fact that the theme, which had been devised as a cabaletta for the human voice (that of the heavenly tenor Giambattista Rubini), becomes cantabile, sombre, intense when played by the bassoon, and so medium-to-low-pitched as to allow that instrument to carry out both the function of the melody and that of the bass.

And then, here we have *Lucia di Lammermoor* (1835), the masterpiece of Donizetti's serious side. Torriani's rather prolonged *Divertimento* introduces, alternates, expands, obviously creates variations on the chosen themes, endeavouring to achieve a consistent, unitary piece and absolutely not a mere juxtaposition of themes. What inspires the composer is essentially the final scene of the opera, untypically entrusted to the tenor: *Fra poco a me ricovero* and *Tu che a Dio spiegasti l'ali* are the two subsections of the aria, not exactly traditional ones, because the former is perhaps more declamatory than cantabile, and the latter is undoubtedly more cantabile than rhythmic. These two pieces, which in the opera are separated by a chorus, are dealt with in a different way by the creative composer: in order to separate them, he has introduced the wonderful melody of the remote duet between the tenor and the soprano, the well-known and beloved *Verranno a te sull'aure*. Though in an intermediate position, and not particularly highlighted, this melody here strikes us as the richest in poetic beauty.

To conclude the recital, a good choice is the lavish fantasy drawn from *Un ballo in maschera*, Verdi's masterpiece from 1859, characterised, among other things, by a prelude that contains three themes. These themes are the backbone of Luigi Orselli's paraphrase, which summarises them and makes them resound: *Posa in pace, a' bei sogni ristora, E sta l'odio*, and *La rivedrà nell'estasi*. The first two are entrusted to the piano, while the third one, the most sentimental, impetuous one, the one that directly expresses Riccardo's crucial

passion for Amelia, is assigned to the bassoon. The piece goes on with other melodies sung by the tenor in the grand pre-final scene of the opera, *Ma se m'è forza perderti* and *Sì, rivederti, Amelia*. The paraphrase now seems complete, but it isn't, because it continues with a brilliant fragment: *Volta la terra / fronte alle stelle* (the coloratura soprano's ballad) and with a fragment of an ensemble passage, the concertato a cinque voci *Di che fulgor, che musiche*, without the initial liveliness, but with the most anxious digressions of the dramatic soprano, the ones that are appropriate to the impending sanguinary finale.

This last citation is a small compensation for the feminine character, who is joined to her sisters, the sleep-walking Amina, the insane Lucia and the frenzied Imogene (*Il Pirata*) in the disregard undergone by precious melodies such as *Ah! non credea mirarti*, *Regnava nel silenzio*, and *Col sorriso d'innocenza* (final aria introduced, moreover, by an English horn). But it doesn't matter: to paraphrase means to choose freely, skilfully respecting the characteristics of the instrument adopted. In a genre where Liszt, paraphrasing Bellini's *Norma*, left out *Casta diva*, much, obviously, was permitted and possible.

PIERO MIOLI



Formazione sorta presso la Musik Hochschule di Stoccarda (Germania), ove ROBERTO GIACCAGLIA e JUNG HUN YOO hanno intrapreso gli studi musicali di perfezionamento.

Grazie alla notevole affinità artistica, nonostante la differente estrazione musicale, i due esecutori hanno intrapreso un percorso che li ha portati dai brani di repertorio originale per fagotto e pianoforte verso la ricerca di nuovi ambiti musicali.

Parallelamente alle singole professioni artistiche il duo si è consolidato e perfezionato, gratificato da un'attività concertistica che lo ha visto protagonista in diverse stagioni musicali e accademie nel mondo, con sorprendenti successi riscontrati nelle trascrizioni d'epoca su temi d'opera lirica.

Con questa registrazione si coronano anni di esperienza maturata presso il Gran Teatro La Fenice di Venezia, con l'intento di condividere l'emozione della 'cantabilità'.

This duo was established at the Musik Hochschule of Stuttgart (Germany), where ROBERTO GIACCAGLIA and JUNG HUN YOO began their musical specialisation studies.

Thanks to their considerable artistic affinity, the two musicians, despite their difference in musical background, embarked on an enterprising collaboration that led them from the performance of original bassoon-and-piano repertory pieces to the quest for new musical fields.

While individually pursuing their own artistic profession, they unceasingly consolidated and refined the duo. The flattering result was a concert activity in which the duo was at the forefront of several musical festivals and academies in various parts of the world. An astonishing success was obtained by it in period transcriptions of opera themes.

This recording is the crowning achievement of an experience of many years, which has been developed at the Gran Teatro La Fenice of Venice with the goal of sharing with the public the emotion of "cantabile" music.



JUNG HUN YOO · ROBERTO GIACCAGLIA

**TACTUS**

TC 80003

©2014

Made in Italy

# Fantasie operistiche per fagotto e pianoforte

## *Operatic Fantasies for bassoon and piano*

### Prodotti Correlati / Related Products



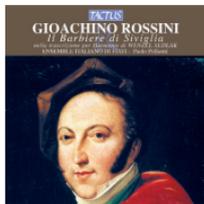
TC 82003 - CARAMIELLO-CRETI-ZAMARA  
Parafraasi verdiane per duo d'arpa  
*Paraphrases of Verdi for Harp duo*



TC 812204 - GIUSEPPEVERDI  
Sinfonie per organo a quattro mani  
*Overtures for organ four hands*



TC 882480 - RICCARDO ZANDONAI  
Musica da camera e per piccola orchestra  
*Chamber Music and Works for small Orchestra*  
3 CD Box Set



TC 791801 - GIOCHINO ROSSINI  
Il Barbiere di Siviglia  
*[Ensemble fiati / for Wind Ensemble]*