

DEBUSSY

Préludes

Premier livre

Rêverie

Arabesque I, II

Clair de lune

La plus que lent

Valse romantique



Sandro
Baldi
pianoforte

70°
1905 - 1975

BONGIOVANNI

WWW.CIRCOLODELLAMUSICA.IT

Registrazione effettuata nei mesi di agosto, settembre e ottobre 2014

presso la Sala del Circolo della Musica di Bologna

Pianoforte: Yamaha C7

Accordatura: Mirco Dalporto

Microfoni: AKG C-414, Neumann U-87

Presa di suono: Eugenio Bonetti

Mixing and Mastering: Giovanni Scapecchi - www.giovaniscapecchi.com

IL PIANOFORTE DI DEBUSSY

Presenza del pianoforte

L'immagine di Debussy deve molto al pianoforte. Lo sanno i pianisti, ovviamente, ma lo sa bene anche il pubblico dei concerti e della lirica che ama capolavori come *La mer* o come *Pelléas et Mélisande*, l'opera che forse più di ogni altra ha segnato il passaggio di un'epoca. Non diversamente dai lavori sinfonici e dal melodramma, anche le opere per pianoforte di Debussy portano i segni dell'originalità, e, diremmo, dell'ambivalenza. Riferimenti a una realtà nota – concreta o astratta che sia – si trasfigurano come d'incanto in poesia, aprendo squarci su di un mondo altro, arcano e insieme enigmatico.

Del vasto catalogo pianistico, i lavori presentati in questo disco toccano due momenti diversi della produzione debussiana, quello giovanile e per certi aspetti ancora romantico, e quello maturo, in cui il compositore è ormai giunto all'apice della sua arte. Dunque una preziosa occasione per conoscere a tutto tondo il nostro musicista, osservato da una doppia angolatura che, affascinante di per sé, ci mostra anche l'evolversi del suo genio. D'altra parte, che già la produzione giovanile presenti la piena padronanza della scrittura pianistica si può facilmente spiegare con la formazione ricevuta da Debussy nel Conservatorio parigino alla scuola di Antoine-François Marmontel, che, come ha messo in luce Piero Rattalino, educò il ragazzo alla precisione del tocco e gli offrì anche le prime occasioni di lavoro presso facoltose famiglie come quelle della devota wagneriana Marguerite Wilson nel castello di Chenonceaux o di Madame von Meck, protettrice anche di Ciaikovskij. Sappiamo che Debussy non intraprese mai la carriera del pianista di professione (le preferì la più sedentaria attività di saggista per diverse riviste, con scritti poi confluiti nel volume postumo *Monsieur Croche, antidilettante*), ma come documentano le poche incisioni su rullo pervenuteci, comprendiamo come il controllo del tasto in tutte le sue gradazioni dinamiche rappresentasse l'ideale sonoro del musicista. Certamente le alchimie timbriche di opere mature come i *Préludes* mostrano la doppia influenza di Ravel, che nel 1902 aveva pubblicato *Jeux d'eau*, e del virtuoso

e collaboratore Ricardo Viñes che, come osserva Guido Salvetti, fornì a Debussy la spinta per dedicare al pianoforte così tante e importanti energie. Ma qui si apre anche la questione delle influenze culturali che, pregnanti la realtà parigina fra i due secoli, hanno poi variamente segnato l'opera del compositore.

Le opere giovanili e la 'scoperta' del timbro

Musicista della bellezza e dell'eleganza, Claude Debussy (Saint-Germain-en-Laye, 1862 – Parigi, 1918) incarna perfettamente la Parigi fra Ottocento e Novecento, la Parigi dello stile liberty. Ma nello stesso tempo Debussy è anche il musicista del mistero – per riprendere la felice espressione di Vladimir Jankélévitch – ove convergono e risuonano i raffinatissimi esiti dell'arte pittorica degli impressionisti e della poesia simbolista. Per esempio di Baudelaire e di Verlaine, i cui versi egli spesso utilizzò per magnifiche ed evocative *mélodies*. Profondamente in contrasto col verismo, come documenta anche il ricco epistolario, Debussy realizza una musica ammaliante, che usa in maniera originale le qualità del suono... quasi dimenticandosi del ritmo. Ne fa già testo una pagina orchestrale giovanile come il *Prélude à l'après-midi d'un faune* (1894), dall'omonimo poema letterario di Stéphane Mallarmé, e poi, a partire dal 1903, quelle grandi opere pianistiche che finirono per concentrare fin verso la fine della sua vita gli sforzi dell'artista, permettendogli di distillare al più alto grado di perfezione il suono inteso come timbro, come elemento coloristico capace di strutturare dall'interno la composizione. “Chi svelerà il mistero della composizione? Il suono del mare, la curva dell'orizzonte, il vento tra le foglie e il grido di un uccello suscitano in noi impressioni complesse. Poi, improvvisamente una di queste impressioni riaffiora per esprimersi nel linguaggio della musica. Porta dentro di sé la propria armonia. Desidero cantare le mie visioni interiori col candore del fanciullo”.

Anche nella musica per pianoforte Debussy cambia dunque prospettiva, e a un mondo abituato alle strabilianti acrobazie tecniche “alla Liszt” egli offre, invece, un'arte che è il frutto di una ricerca nuovissima, per uno strumento che rivela possibilità foniche altrettanto nuove e inesplorate. Tutto ciò è già chiaramente prefigura-

to nei brani della prima stagione creativa presenti nel nostro disco. È proprio l'indagine sul suono che consentirà a Debussy di superare gli schemi formali cui, in sostanza, si mostra ancora legato negli anni giovanili. Nonostante l'impronta originale delle due *Arabesques* pubblicate nel 1891 o le vertigini espressive della *Valse romantique*, risalente anch'essa, come *Réverie* (Sogno), agli anni Ottanta, e nonostante la più avanzata concezione estetica di *Claire de lune*, brano poi confluito nella *Suite bergamasque* (1905) ispirata alla celebre raccolta poetica di Verlaine *Fêtes galantes*, vicina alle posizioni parnassiane e al culto della tradizione francese antica (le sonorità cristalline del liuto o del clavicembalo alla Couperin, la chiarezza di disegno e la grazia un po' maliziosa delle figurine di Watteau e Boucher), il tratto distintivo di questi lavori rispetto a opere più avanzate come i *Préludes* rimangono le diverse soluzioni formali adottate, sostanzialmente riconducibili allo schema di canzone variata le prime, e a una forma enigmaticamente soggetta a discontinuità e frammentazione le seconde. Per quanto presto si fosse palesata in Debussy quella che Walter Piston ha definito "la repulsione per le successioni dominante-tonica, in qualsiasi punto della frase", cui si aggiunse l'ammirazione per l'arte antiaccademica di Musorgskij e, nel 1889, la 'rivelazione' dell'Oriente attraverso la musica giapponese con il suggerimento di nuove soluzioni armoniche sulla base delle scale pentafonica ed esatonale (per toni interi), i brani pianistici scritti dal compositore fra gli anni Ottanta e Novanta ricalcano sostanzialmente le soluzioni formali tardoromantiche, alle quali si richiama ancora, peraltro ormai soltanto alla lontana, un brano sghembo e lunare come *La plus que lente*, del 1910, ironica rivisitazione del valzer lento allora di moda proprio nell'anno di pubblicazione del primo libro dei *Préludes*. Ma qui ormai il colore la fa da padrone, forte degli esiti modernissimi conseguiti in quasi un decennio di ricerche (ricorderemo almeno *Estampes*, del 1903, sotto l'influenza della grafica giapponese di Hokusai, e le due serie di *Images*, del 1905 e del 1907, fino appunto ai due libri dei *Préludes*, del 1910 e del 1912, seguiti nel 1915 'soltanto' dalle dodici *Études* prima dell'ultimissima fase segnata dall'inversione neoclassico-nazionalistica delle tre Sonate da camera).

I Préludes come forma del tempo

Vertice assoluto del pensiero pianistico di Debussy, i *Préludes* si rifanno storicamente agli analoghi di Chopin, anche se dal punto di vista concettuale (oltre che formale e strumentale) si differenziano da quelli perché, frutto ciascuno di un'impressione diversa, evitano quella partecipazione emotiva che caratterizza invece la musica romantica. Tralasciando i fecondi rapporti con gli ambienti della poesia simbolista, in particolare con il salotto di Stéphane Mallarmée, che pure influì in maniera determinante sull'estetica debussiana (lo si ricordava a proposito del *Prélude à l'après-midi d'un faune* per orchestra), grandi pianisti come Alfredo Casella e Alfred Cortot hanno letto apertamente i *Préludes* alla luce dell'estetica impressionista, rilevando il ruolo del pedale di risonanza nella produzione di quel suono-colore che è un tratto così distintivo di questi capolavori. Sandro Baldi ci ricorda tuttavia come l'uso dei pedali deve essere sempre attentamente calibrato (ne fanno fede le recensioni ai suoi concerti che abbiamo qui riportate) per evitare sovrapposizioni armoniche che rischierebbero di generare confusione, anziché valorizzare quella linearità di disegno che sempre contraddistingue le figurazioni debussiane. L'idea dell'acquarello rende forse meglio questo concetto, sempre che non si perda di vista quell'intima fusione di disegno e colore che sta alla base di questa "pittura" nuova, destinata a sconvolgere dall'interno il modo tradizionale di pensare la composizione. Composizione che rimane comunque essenzialmente simbolica, manifestazione di una realtà 'altra' e inesplicabile. Preludi dunque... a una visione, a qualcosa che ha più il carattere del sogno che della realtà, e come tale fluttuante in una dimensione temporale alterata e come sospesa fra il sonno e la veglia. Sulla scorta delle osservazioni di Michel Imberty, Marco Uvietta ha analizzato in maniera convincente le strutture formali di questi brani, attraversati da "apparizioni" e "interferenze", "deviazioni di percorso" e "metamorfofi espressive", "riprese" e "violente opposizioni improvvise", in termini di "reminiscenza" e "oblio", dando così ragione di una casistica di soluzioni compositive che è varia quanto il numero stesso dei preludi. Facile andare col pensiero alla *Recherche* proustiana o all'*Essay* di Bergson, che

in quegli anni stavano sconvolgendo i modi consueti di intendere la narrazione e i processi del pensiero, ma rimane evidente come un tale sovvertimento di prospettive trovi in Debussy una realizzazione musicale autonoma, per quanto aperta alla suggestione poetica ove percezione sonora ed evocazione immaginifica vivono di flebili eppur sensibilissime risonanze.

Significativo il fatto che ognuno dei dodici brani che formano sia il primo che il secondo libro dei *Préludes* rechi alla fine, e non all'inizio, un titolo preceduto da punti di sospensione, come soltanto a suggerire un riferimento di natura extramusicale. E significativo anche che, dopo una gestazione lunga due-tre anni (nel corso della quale presero corpo *Voiles*, *La fille aux cheveux de lin* e *La Cathédrale engloutie*), in un paio di mesi Debussy chiuse la partita immergendosi completamente nel lavoro. Il risultato fu il raggiungimento di una miracolosa unità di atmosfera poetica, attraversata sì da contrasti ma anche da un'ineffabile continuità di pensiero. Per quanto non sembra che Debussy avesse in mente per i *Préludes* un'esecuzione integrale, certo l'interesse coltivato dai più grandi interpreti e la sua stabilizzazione in repertorio dà conferma di questa unità e continuità di fondo. Così dall'incedere ritualistico di ...*Danseuses de Delphes* (Danzatrici di Delfi), forse ispirato da una statuetta votiva greca al museo del Louvre, Debussy ci conduce al "ritmo senza rigore" di ...*Voiles*. Vele? come assume con sicurezza Cortot, o veli? come suggerisce invece Edgard Varèse in riferimento alla danzatrice Loïe Fuller, acclamata in quegli anni nei locali parigini. Un'ambiguità tanto sensuale quanto sfuggente giocata com'è anche sul piano armonico grazie all'uso sistematico delle scale esatonale e pentaonica, come ha puntualmente rilevato l'analisi di Renato Di Benedetto. Ma con improvviso contrasto veniamo presi nei vortici di ...*Le vent dans la plaine* (Il vento nella pianura), imprevedibile come le folate e i mulinelli d'aria che s'agitano nell'atmosfera. La stessa incertezza di direzione pervade ..."*Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir*" (I suoni e i profumi spirano nell'aria della sera), da un verso di *Harmonie du soir* di Baudelaire, sebbene in toni più soffusi. Poi, con abbacinante contrasto di luce, ecco ...*Les collines d'Anacapri*,

con il suo scampanio lontano e gli echi di tarantella che lasciano poi spazio a una melodia dal sapore popolare. E ancora una virata improvvisa, verso il gelo e la solitudine estrema di ...*Des pas sur la neige* (Passi sulla neve), magicamente retto sulla sovrapposizione di una figura giambica lenta e reiterata di seconda minore ascendente (l'incedere incerto e precario sul terreno ghiacciato) e di una discendente e spezzata come un incessante singhiozzo, desolato come soltanto Schubert era riuscito a immaginare nella sua *Winterreise*. Di nuovo uno sconvolgimento violento: è la volta di ...*Ce qu'a vu le vent d'Ouest* (Ciò che ha visto il vento dell'Ovest), sorta di compressione, secondo la lettura di Salvetti, del *Dialogo del vento e del mare* (terzo episodio del poema sinfonico *La mer*) nella più piccola forma del pezzo pianistico. Una trasfigurazione, se così vogliamo dire, che ancora una volta passa attraverso una lettura poetica, in questo caso dell'*Ode al vento dell'Ovest* di Shelley, che si traduce in una scrittura densa e dai tratti estremamente variabili e imprevedibili. All'omonima poesia del parnassiano Leconte de Lisle s'ispira invece ...*La fille aux cheveux de lin* (La fanciulla dai capelli di lino), questa gemella di Mélisande dalla bellezza preraffaellita cui fa contrasto ...*La sérénade interrompue* (La serenata interrotta), dove, in un gioco continuo di partenze e ripartenze, finiamo per non riconoscere più ciò che interrompe da ciò che viene interrotto. L'imprevedibilità, che assurde qui a condizione emblematica dell'esistenza, viene per un momento come annullata in ...*La Cathédrale engloutie* (La cattedrale inabissata), di cui parla la leggenda bretone della città di Ys, che offre il destro a Debussy per realizzare un vero capolavoro coloristico di arte sonora. E infine un'ultima, doppia capriola con ...*La danse de Puck* (La danza di Puck), il folletto shakespeariano tratto da *Sogno di una notte di mezz'estate*, e ...*Minstrels* (Menestrelli): niente a che fare, in questo caso, col medioevo, bensì con l'omonima band circense che stava facendo scalpore nei locali alla moda della ville lumière.

Andrea Parisini

DEBUSSY'S PIANO

The presence of the piano

Debussy's image owes much to the piano. Obviously, pianists know this, but so do also concert and opera audiences who love his masterpieces such as *La mer* or *Pelléas et Mélisande*, perhaps the opera that more than any other marked the passage of an epoch. Similarly to his symphonic and operatic works, Debussy's works for piano also carry the marks of originality and, it could be said, of ambivalence. References to a known reality—concrete or abstract as this may be—are magically transfigured into poetry, opening vistas onto a mysterious and enigmatic world.

Of his vast piano catalog, the works presented in this disc touch two different moments of Debussy's artistic production, the first of his youth, still romantic in some aspects, and then of his maturity, when the composer has reached the apex of his art. Thus, this presents a rare occasion to get to fully know this musician, observed from a double angle that is fascinating in itself, but also showing how his genius developed. That his youthful works already presented full mastery of piano composing is easily understood knowing the training Debussy received at the Paris Conservatory at the school of Antoine-François Marmontel who, as Piero Rattalino has revealed, educated the boy in the precision of touch and also offered him the first occasions for work with famous families such as that of the devoted Wagnerian Marguerite Wilson at the Chenonceaux castle or of Madame von Meck, patroness also of Tchaikovsky. We know that Debussy never undertook the career of professional pianist (preferring the more sedentary activity of essayist for several periodicals, with articles that posthumously were gathered into the volume *Monsieur Croche, antidilettante*), but as we can hear from the few recorded cylinders that have survived, his control of the keys in all their dynamic gradations represented the musician's ideal in sound. Certainly the alchemy of tone in mature works like his *Préludes* show the double influence of Ravel, who in 1902 had published his *Jeux d'eau*, and

of virtuoso and collaborator Ricardo Viñes who, as Guido Salvetti has observed, gave Debussy the incentive to dedicate such a lot of energy to the piano. But here we open the question of the cultural influences pervading the Paris scene at the turn of the century that in many ways marked the production of the composer.

Youthful works and the 'discovery' of timbre

The musician of beauty and elegance, Claude Debussy (Saint-Germain-en-Laye, 1862—Paris, 1918) perfectly incarnates the Paris between the 18' and 1900s, the Paris of liberty style. But at the same time Debussy is also the musician of mystery—to take on the happy expression of Vladimir Jankélévitch—where the refined art of the expressionist painters and symbolist poets converges and resounds. For example, of Baudelaire and Verlaine, whose poetry he often used for magnificent and evocative *mélodies*. In profound contrast to verism, as his rich epistolary documents, Debussy produced enchanting music that uses the quality of sound in an original way... almost forgetting about rhythm. This is evident in an early orchestral piece such as *Prélude à l'après-midi d'un faune* (1894) from the poem of the same name by Stéphane Mallarmé, and then, from 1903 on, those grand piano pieces that towards the end of his life concentrated his artistic efforts, allowing him to distill sound, intended as timbre, to the highest grade of perfection. Sound as a colorful element able to structure the composition from the inside. “Who will discover the mystery of the composition? The sound of the sea, the curve of the horizon, the wind in the leaves and the cry of a bird evoke complex impressions in us. Then, suddenly one of these impressions rises up to express itself in the language of music. It carries its harmony within itself. I wish to sing my interior visions with the innocence of a child.”

Thus Debussy changes perspective also in his music, and to a world more used to the marvelous “Liszt-style” technical acrobatics he offers instead an art that is the fruit of a completely new research, for an instrument that reveals phonic possibilities just as

new and unexplored. All this is clearly evident in the pieces from his first creative season present in our disc. It was just the research on sound that allowed Debussy to overcome the formal schemes to which he was in essence still tied during his early years. Despite the original imprint of the two *Arabesques* published in 1891 or the dizzying expressiveness of the *Valse romantique*, also created, like *Rêverie*, during the '80s, and despite the more advanced aesthetic conception of *Claire de lune*, which was later included in the *Suite Bergamasque* (1905) inspired by the famous poems of Verlaine *Fêtes gallantes*, close to Parnassian positions and to the cult of antique French tradition (the crystalline sounds of the lute or the harpsichord of Couperin, the clarity of design and the slightly mischievous grace of the figures of Watteau and Boucher), the distinctive trait of these works with respect to later works such as the *Préludes* remains the different formal solutions adopted, substantially referable to the scheme of varied song for the first, and to an enigmatic form subject to discontinuity and fragmentation the second. No matter how quickly Debussy adopted what Walter Piston has defined as "a repulsion for dominant-tonic successions, in any point of the phrase", in addition to his admiration for the anti-academic art of Mussorgsky and, in 1889, the 'revelation' of the Orient through music from Java with suggestions of new harmonic solutions based on the pentatonic and whole-tone scales, the piano compositions written by Debussy between the '80s and the '90s generally follow late-romantic formal solutions. Another piece following these line, albeit from quite far off, is the lopsided lunatic feeling of *La plus que lente* of 1910, an ironic review of the slow waltz much *à la mode* in that year of the publication of the first book of *Préludes*. But by now color is the guiding force, its strength coming from the very modern results obtained in almost a decade of research (we can at least remember *Estampes* from 1903, under the influence of the Japanese graphics of Hokusai, and the two series of *Images*, from 1905 and 1907, down to the two books of *Préludes*, from 1910 and 1912, followed in 1915 'only' by the twelve *Études* just before the last phase characterized by the neo-classic—nationalist inversion of the three Chamber Sonatas.

The Préludes as a time-form

At the very top of Debussy's piano creations, the *Préludes* historically look back to Chopin's analogous works, even if from a conceptual point of view (besides a formal and instrumental one) they are different because, following different impressions, they avoid the emotional participation that characterized romantic music. Setting aside the fertile relations with the symbolist poetry milieu, in particular with the salon of Stéphane Mallarmé, that certainly strongly influenced Debussy's aesthetics (for instance the *Prélude à l'après-midi d'un faune* for orchestra), great pianists such as Alfredo Casella and Alfred Cortot have openly interpreted the *Préludes* in the light of impressionist aesthetics, pointing out the role of the resonance pedal in the production of that sound-color that is such a distinctive trait of these masterpieces. Sandro Baldi however reminds us that the use of the pedals must always be carefully calibrated (proven by the reviews of his concerts that we have added here) to avoid harmonic superpositions that would risk generating confusion, instead of bringing out that design line that always characterizes Debussy's figurations. The idea of the watercolor is perhaps helpful to understand this concept, as long as we do not lose sight of that intimate fusion of design and color that is at the basis of this new "painting", destined to disrupt the traditional way of thinking about a composition from the inside.

A composition that in any case remains essentially symbolic, the manifestation of 'another' inexplicable reality. Thus they are preludes... to a vision, to something that is more characteristic of a dream than of reality, and as such fluctuating in an altered temporal dimension, as if suspended between sleep and wakefulness. Taking into account the observations of Michel Imerty, Marco Uvietta has convincingly analyzed the formal structure of these pieces, laced throughout with "apparitions" and "interferences", "deviations" and "expressive metamorphoses", "revivals" and "violent improvised oppositions", in terms of "memories" and "forgetfulness", leading to a set of compositional solutions that varies with each of the preludes. It is easy

enough to think of Proust's *Recherche* or of Bergson's *Essay* that were upsetting the traditional ways to understand narration and thought processes during those years, but it is evident how such a revolution of perspectives shows Debussy with an autonomous musical realization, however open it might be to poetic suggestion where sound perception and image evocation live through faint but perceptible resonances.

It is significant that in each of the twelve pieces that form both the first and the second books of *Préludes*, the last pieces, and not the first, are given titles preceded by dots as if to suggest an extramusical reference. It is also significant that, after a gestation period lasting two to three years (during which *Voiles*, *La fille aux cheveux de lin* and *La Cathédrale engloutie* were created), in a couple of months Debussy finished the score, throwing himself completely into his work. The result was the perfection of a miraculous unity of poetic atmosphere, certainly permeated by contrasts but also by an ineffable continuity of thought. Though it would not seem that Debussy intended an integral performance of the *Préludes*, certainly the interest cultivated by the greatest interpreters and their stability in the repertoire confirms this basic unity and continuity. Thus from the ritualistic movement of ...*Danseuses de Delphes*, perhaps inspired by a Greek votive statuette at the Louvre, Debussy takes us to the "uncertain rhythm" of ...*Voiles*. Are these sails, as Cortot assures us, or veils, as Edgard Varèse suggests referring to the dancer Loïe Fuller, highly acclaimed performer on Parisian stages at the time? Such a sensual and fleeting ambiguity also based as it is on the harmonic plane thanks to the systematic use of whole-tone and pentatonic scales, as Renato Di Benedetto's analysis has punctually revealed. But with sudden contrast we are caught up in the vortex of ...*Le vent dans la plaine* (The wind in the plains), as unexpected as the gusts and whirlwinds that agitate the atmosphere. The same uncertainty of direction pervades ..."*Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir*" (The sounds and perfumes flow through the evening air) from a line of Baudelaire's *Harmonie du soir*, though in softer tones. Then,

with dazzling contrast of brightness, here is ...*Les collines d'Anacapri*, with its ringing of distant bells and echoes of tarantellas that give way to a melody of popular taste. And again a sudden twist, toward the ice and extreme solitude of ...*Des pas sur la neige* (Footprints in the snow), magically built on the superposition of a slow iambic figure reiterated on an ascending minor second (the uncertain, precarious walk over icy ground) and a broken descending passage like an incessant sob, desolate as only Schubert could imagine in his *Winterreise*. And once again a violent twist: this time for ...*Ce qu'a vu le vent d'Ouest* (What the west wind saw), a sort of compression, according to Salvetti, of the *Dialogo del vento e del mare* (third episode of the symphonic poem *La mer*) in the smaller space of a piano piece. A transfiguration we could say that once again passes through a poetic reading, in this case of Shelly's *Ode to the West Wind*, translated in a dense text of extremely variable and unexpected traits. From the Parnassian Leconte de Lisle poem of the same name comes ...*La fille aux cheveux de lin* (The girl with linen hair), this twin of Mélisande of Pre-Rafaelite beauty contrasting with ...*La sérénade interrompu* (The interrupted serenade) where in a continual game of starts and stops we end up not knowing what is doing the interrupting and what is being interrupted. The unforeseeable nature that here becomes an emblematic condition of existence, for a moment is annulled in ...*La Cathédrale engloutie* (The engulfed cathedral), which comes from a Breton legend from the town of Ys, offering Debussy an occasion to create a true artistic masterpiece of sonorous color. And finally, a last double somersault with ...*La danse de Puck* (Puck's dance), the Shakespearian fairy from *A midsummer night's dream*, and ...*Minstrels*: nothing to do here with the Middle Ages, but rather with the circus band of the same name that was the talk of the town in the city of lights at the time.

Andrea Parisini

SANDRO BALDI ha intrapreso lo studio del pianoforte a quattordici anni e a sedici anni ha tenuto il suo primo concerto solistico alla Sala Mozart dell'Accademia Filarmonica di Bologna. Diplomato al Conservatorio Verdi di Milano con Paolo Bordoni e all'Accademia Filarmonica di Bologna col massimo dei voti e la lode, si è laureato in Economia e poi ha studiato al Dams di Bologna. Si è perfezionato all'Accademia Chigiana di Siena con Joaquin Achúcarro e al Mozarteum di Salisburgo con Hans Graf, dove ha vinto borse di studio e concerti premio.

Nel 2011 ha realizzato *Il libro della tecnica del pianoforte* che per la prima volta mette a disposizione del pianista tutte le combinazioni delle dita e tutti i generi della tecnica in forma di esercizi sintetici ed esaustivi.

Ha insegnato nei corsi di perfezionamento dell'Accademia Filarmonica di Bologna ed è titolare di cattedra di pianoforte principale al Conservatorio di Adria. Ha pubblicato numerose *revisioni pianistiche* di Bach, Mozart, Beethoven, Duvernoy, Heller, Cramer, Beyer e Clementi. (vedi: www.circolodellamusica.it).

Ha inoltre inciso per Antares, Bongiovanni, Eco, Papageno e Videoradio alcuni concerti e sonate di Mozart con I Filarmonici del Teatro Comunale di Bologna e La Piccola Sinfonica di Milano, l'integrale degli studi di Duvernoy e dei preludi di Remo Vinciguerra in prima registrazione mondiale e brani di Bach, Chopin, Clementi e Satie.

Ha eseguito come solista e con orchestra oltre 500 concerti in tutta Europa (Gasteig di Monaco di Baviera, Bechstein Saal di Vienna, Accademia di Musica di Ginevra, Wiener Saal di Salisburgo, Filharmonia di Poznan, Musica Insieme di Bologna, Emilia Romagna Festival, Lyceum di Lugano, Accademia pianistica di Udine, Teatro Puccini di Merano, Accademia Filarmonica di Bologna, Società Concerti di Cremona, Teatro Chiabrera di Savona, Sala Piatti di Bergamo, Teatro Comunale di Modena, Piemonte in Musica di Asti, Musicus Concentus di Firenze, Società Filarmonica Pisana, Accademia Musicale Pescarese, nonché i Festival internazionali di Cervo, Gressoney, Dijon, Rab, Asolo, Opatija, Gorizia, Saludecio, Perugia, Bordighera e Pomposa, e importanti stagioni a Parigi, Madrid, Atene, Friburgo, Heidelberg, Zurigo, Amburgo, Roma, Genova, Torino, Venezia, Napoli, Milano, ecc.) con lusinghieri commenti sui principali quotidiani che

hanno evidenziato il fraseggio morbido e raffinato, la ricerca del suono e l'originalità interpretativa.

Süddeutsche Zeitung (*Johannes Rubner*)

Monaco-Gasteig: Baldi suona il primo libro dei preludi di Debussy senza nessun coincoglimento superfluo, con coerenza e calma, senza però mai procurare noia nell'ascoltatore [...] Raramente si sente qualcuno che racconta le sue scoperte musicali in maniera così rilassata [...] Particolare attenzione ai bassi e all'uso del pedale (molto originale); la sinistra diviene importante e "vive", sostenendo i brani; il pubblico può così capire la struttura e l'unità dei 12 preludi grazie all'interpretazione di Baldi [...] Questa serata ci rimarrà in mente per molto tempo.

Il Corriere della sera (*Giancarlo Montorfano*)

Preludi di trasparente qualità e chiarezza espressiva. Il pianista Sandro Baldi ha fornito una prova di virtuosismo [...] Avvincente la sua interpretazione dei dodici preludi del I° libro di Debussy, resa con notevole partecipazione emotiva [...] Pagine offerte sempre alla ricerca delle minuzie e del fascino timbrico, dall'analisi intima, come perle raffinate.

L'Arena (*Dorino Pedretti*)

Il primo novecento con l'espressivo Baldi [...] in grado di cimentarsi su svariati fronti stilistici [...] Nei preludi di Debussy Baldi ha spaziato con tocco espressivo e controllato [...] Versione di convincente impostazione che ha colto le atmosfere più sensibili, i timbri più emblematici.

Eco di Bergamo (*Mario Bertasa*)

Sandro Baldi si è imposto all'uditorio per la particolare qualità del fraseggio, per la capacità inesausta di cantare sulla tastiera, per un assai pregevole bagaglio di intuizioni timbriche [...] Debussy è stato reso con attenzione filologica ed icastica musicalità [...] Il pianista ha dimostrato di saper risolvere tutti i problemi pianistici con quella bravura che non lascia mai a bocca asciutta.

Il Resto del Carlino (*Sergio Garbato*)

Nei preludi di Debussy [...] Sandro Baldi svolgeva una sua personalissima e affascinante ricerca sulle sonorità, lasciando appena trasparire le emozioni e sciogliendo in pudico lirismo le tensioni, piegando la scrittura a un fraseggio che sapientemente alterna familiarità e intimismo, abbandonandosi a certe esitazioni ritmiche o a una pedalizzazione morbida senza per questo rinunciare ai declamati o ai furori [...] Insomma un interprete originale, pronto a riscoprire il senso lirico di ogni pagina.

SANDRO BALDI began studying piano at the age of 14 and at 16 gave his first solo concert at the Sala Mozart of the Accademia Filarmonica in Bologna. He graduated at the Conservatory of Milan, studying with Paolo Bordoni, and at the Bologna Accademia Filarmonica, with honors. He also graduated in Economics and undertook further musicology studies at the University of Bologna, finally completing his musical education at the Accademia Chigiana in Siena with Joaquin Achúcarro and at the Mozarteum in Salzburg with Hans Graf, where he won scholarships and prize concerts.

In 2011 he published *Il libro della tecnica del pianoforte* [*The Book of Piano Technique*] which provides pianists with the full range of fingering combinations and concise and complete sets of exercises for all types of techniques.

Mr. Baldi has taught advanced courses at the Bologna Accademia Filarmonica and holds the Chair of Piano Studies at the Conservatory of Adria. He has revised a large number of piano scores by Bach, Mozart, Beethoven, Duvernoy, Heller, Cramer, Beyer and Clementi (see: www.circolodellamusicait).

Mr. Baldi has made recordings for Antares, Eco, Papageno, Bongiovanni and Videoradio of: several concertos and sonatas by Mozart with I Filarmonici del Teatro Comunale di Bologna and La Piccola Sinfonica di Milano, the complete recording of Duvernoy's Studies and Remo Vinciguerra's Preludi; and pieces by Bach, Chopin, Clementi and Satie.

Mr. Baldi has performed as a soloist and with an orchestra at over 500 concert venues throughout Europe. Among these, the Munich Gasteig, the Vienna Bechstein Saal, the Geneva Academy of Music, the Salzburg Wiener Saal, the Poznan Philharmonia, Musica Insieme in Bologna, the Emilia Romagna Festival, the Lugano Lyceum, the Udine Accademia pianistica, the Merano Teatro Puccini, the Bologna Accademia Filarmonica, the Cremona Società Concerti, the Savona Teatro Chiabrera, the Bergamo Sala Piatti, the Modena Teatro Comunale, Piemonte in Musica in Asti, Musicus Concentus in Florence, the Pisa Società Filarmonica, the Pescara Accademia Musicale, the Festivals of Cervò, Gressoney, Dijon, Rab, Asolo, Opatija, Gorizia, Saludecio, Perugia, Bordighera and Pomposa and major concert seasons in Paris, Madrid, Athens, Freiburg, Heidelberg, Zurich, Hamburg, Rome, Genoa, Turin, Venice, Naples and Milan. Newspapers Il Resto del Carlino, La Repubblica, Il Corriere della Sera, L'Arena, L'Unità, La Stampa and Süddeutsche Zeitung have all commended Mr. Baldi's phrasing, sound and originality.

Süddeutsche Zeitung (*Johannes Rubner*)

Monaco-Gasteig: Baldi plays the first book of Debussy's preludes without superfluous involvement, coherently and calmly [...] Rarely do we hear someone reciting his musical discoveries in such a relaxed manner [...] Particular attention to the basses and to the use of the pedal (very original); the left hand becomes important and "lives", supporting the pieces; the public can thus understand the structure and unity of the 12 preludes thanks to Baldi's interpretation [...] This evening will stay in our memory for a long time to come.

Il Corriere della sera (*Giancarlo Montorfano*)

Preludes of a transparent quality [...] and expressive clarity. The pianist Sandro Baldi has given us a test of virtuosity [...] His interpretation of the twelve preludes of Debussy's first book is convincing, rendered with notable emotional participation [...] Pages offered with attention to minute details and timbre fascination, with an intimate analysis, set out like refined pearls.

L'Arena (*Dorino Pedretti*)

Early nineteen hundreds with an expressive Baldi [...] able to bring out various stylistic fronts [...] In Debussy's preludes Baldi ranged through with expressive, controlled touch [...] A version of convincing formulation [...] with the most sensitive atmosphere, the most emblematic timbres.

Eco di Bergamo (*Mario Bertasa*)

Sandro Baldi fascinated the listeners with the particular quality of his phrasing, for his untiring capacity to make the keyboard sing, for his valuable possession of timbre intuitions [...] Debussy was given to us with philological attention and figurative musicality [...] The pianist demonstrated his ability to resolve all pianistic problems with that rare skill that never lets down the audience.

Il Resto del Carlino (*Sergio Garbato*)

In the preludes of Debussy [...] Sandro Baldi gave us his very personal and fascinating research into the sonority, barely letting emotions emerge and melting into modest lyricism the tensions, molding the composition into phrasing that knowingly alternated familiarity and intimacy, unexpectedly abandoning himself to certain rhythmic hesitations or tender use of the pedal, ready to rediscover the lyrical meaning of every page.

Remo Vinciguerra - PRELUDI



Sandro Baldi - PIANOFORTE



Già disponibile su CD Bongiovanni
Already available on Bongiovanni CD

