

Duo Clavier

Paolo Dirani Mauro Landi

3004 Signoricci cd

Registrato da - *Recorded by*
Giulio Cesare Ricci

Montaggio - *Editing*
Antonio Verderi

Registrato a - *Recorded at*
Teatro Rossini Lugo di Romagna

Data di Registrazione - *Recording date*
17 - 20 luglio 2006 - *July 17th - 20th, 2007*

Attrezzatura - *Equipment*

microfoni a valvole, *valve microphones*: Neumann U47, U48, M49
preamplificatori microfonici, *mike pre-amplifiers*: Signoricci
cavi microfonici, digitali, linea e di alimentazione,
microphone, digital, line and supply cables: Signoricci
PCM Signoricci Technology

Foto : Silvia Inverni
Foto 4ª di copertina : Raffaello Raimondi



In the two years from 1758-60 the main parts were built, following the design of Ambrogio Petrocchi, and starting in 1760, work on the interior as well as the stage, seating and balconies was carried out and completed by Galli Bibiena.

The theatre, named Rossini in 1859, still sports in its 18th century style, with an austere facade with ornamental pillars and plaster cornices at each storey.

On the interior, the hall is distinguished by four rows of balconies and a gallery.

The stage and audience area occupy an equal amount of space.

The 1984-1986 restoration has aimed at bringing the interior back to its original state, obliterating the modifications carried out on it over the 19th century: in this way the splendid decorations and stuccos have been brought to light, and above all, beneath the surface strata, interesting frescos on the interiors of the first three rows of balconies have been uncovered, dating to the intervention of Leandro Marconi in 1819, who modified the structure of the balconies, disposing in a different way the proscenium and adding the gallery. The decoration are brightly coloured floral and grotesque designs, mirrored geometrically on the inside in the delineations on a grey-blue background.

The official inauguration of the theatre took place during August-September 1759 with *Il Mercato di Malmantile* by D. Fischietti, after the construction of the external walls. Soon after, the theatre was celebrated, during the Fair of 1761, with *Catone in Utica*, a musical drama with libretto by Metastasio. The artistic life of the theatre of Lugo is tied however to Rossini (who lived in Lugo from 1802 to 1804) and the production of his operas from 1814 to 1840, although they were alternated with other great names of the era such as Mercadante, Bellini and Donizetti, who monopolized the theatrical seasons for nearly a decade, until the first operas of Verdi appeared.

During the XIXth century an outstanding moment of the artistic life of the theatre of Lugo was tied to Nicolò Paganini who performed there in 1813. The performance of Giuseppe Verdi's operas predominates the whole second half of the XIXth century. Puccini is staged since the end of the XIXth century, while Wagner is performed in 1900 on of his masterpiece, *Lohengrin*. In 1902 the great Arturo Toscanini conducted *Aida* there, while in 1905 came the debut of *La Lilia*, by the Lugo futurist composer and conductor Balilla Pratella.

In the course of the 20th century, the decline began: turned into a cinema, the theatre still managed to retain its function as civic fulcrum. In fact it was also the civic significance of the theatre which kept it from the demolition proposed in the '60's, a significance which led it to being restored between 1984 and 1986 and completely returned to its theatrical life.

Nel biennio 1758-1760 vennero costruite le parti principali, su progetto di Ambrogio Petrocchi, mentre, a partire dal 1760, i lavori interni, quali la sistemazione del palcoscenico, della platea e dei palchi furono completati da Antonio Galli Bibiena.

Il teatro, intitolato a Gioacchino Rossini nel 1859, si propone ancora nella sua veste settecentesca, con l'austera facciata ripartita da lesene e marcapiani.

All'interno, la sala è scandita da quattro ordini di palchi cui si aggiunge il loggione.

Palcoscenico e cavea occupano uno spazio equivalente. Il recente restauro ha riportato alla luce alcune splendide decorazioni a stucco settecentesche e, soprattutto, ha fatto riaffiorare interessanti affreschi all'interno dei primi tre ordini di palchi, da far risalire all'intervento di Leandro Marconi del 1819, il quale modificò la curva dei palchi, strutturando diversamente il boccascena e aggiungendo il loggione. Gli affreschi sono decorazioni floreali e grottesche dai colori brillanti comprese dentro specchiature geometriche delineate su un fondo di colore grigio-azzurro. L'inaugurazione ufficiale avvenne nell'agosto-settembre del 1759 con l'opera Il Mercato di Malmantile di D. Fischietti, dopo l'innalzamento delle sole opere murarie esterne.

Il teatro ultimato venne poi inaugurato durante la Fiera del 1761, con Catone in Utica, dramma musicale su libretto del Metastasio. La vita artistica del teatro di Lugo è legata a Rossini (che visse a Lugo dal 1802 al 1804) e alla sua produzione operistica dal 1814 al 1840, anche se si alternavano sulla scena altri grandi nomi dell'epoca, come Mercadante, Bellini e Donizetti, che monopolizzarono le stagioni teatrali per circa un decennio, fino all'apparire delle prime opere di Verdi. Momento saliente della vita artistica del teatro nell'Ottocento fu l'esibizione nel 1813 di Nicolò Paganini. L'esecuzione delle opere di Giuseppe Verdi prevale nel corso di tutta la seconda metà dell'Ottocento. Puccini viene rappresentato dalla fine dell'Ottocento e Wagner nel 1900 con il Lohengrin. Nel 1902 il grande Arturo Toscanini vi dirigeva l'Aida, mentre nel 1905 vi debuttava la Lilia del compositore e direttore d'orchestra lughese Pratella.

Nel corso del Novecento iniziò la decadenza: adibito a cinema, il luogo riusciva tuttavia a mantenere la sua funzione di fulcro della vita cittadina. Vi si tennero manifestazioni sociali dopo la prima guerra mondiale e durante il Ventennio fascista. Fu proprio il significato civico del teatro a scongiurarne la demolizione, un significato che anzi portò al restauro del 1984-1986 e alla piena ripresa della vita teatrale.

› M. Ravel

Ma mère l'Oye (Mother Goose) *

1) *Pavane de la Belle au bois dormant (Pavan of the Sleeping Beauty)* 1.47

2) *Petit Poucet (Tom Thumb)* 3.04

3) *Laideronnette, Impératrice des Pagodes (Laideronnette, Empress of the Pagodas)* 3.30

4) *Les entretiens de la Belle et de la Bête (Conversations of Beauty and the Beast)* 3.51

5) *Le jardin féérique (The Enchanted Garden)* 3.00

› G. Bizet

Jeux d'enfants (Children's games) **

6) *L'escarpolette (The swing)* 3.02

7) *La toupie (The top)* 1.04

8) *La poupée (The doll)* 2.28

9) *Les chevaux de bois (The merry-go-round)* 1.18

10) *Le volant (The shuttlecock)* 1.13

11) *Trompette et tambour (Trumpet and drum)* 2.27

12) *Les bulles de savon (Soap bubbles)* 1.17

13) *Les quatre coins (Puss in the corner)* 2.18

14) *Colin-maillard (Blindman's buff)* 1.48

15) *Saute-mouton (Leap frog)* 1.27

16) *Petit mari, petite femme! (Little husband, little wife!)* 2.40

17) *Le bal (The ball)* 1.57

› C. Debussy

Petite suite (Little suite) **

18) *En bateau (By Boat)* 3.34

19) *Cortège (Cortege)* 3.40

20) *Menuet (Minuet)* 3.13

21) *Ballet (Ballet)* 3.25

› G. Faurè

Dolly op. 56 *

22) *Berceuse (Lullaby)* 2.34

23) *Mi-a-ou* 1.50

24) *Le jardin de Dolly (Dolly's garden)* 2.30

25) *Kitty-Valse (Kitty-waltz)* 2.33

26) *Tendresse (Tenderness)* 3.41

27) *Le pas Espagnol (Spanish dance)* 2.19

* Prima parte Paolo Dirani, ** Prima parte Mauro Landi

A QUATTRO MANI FRA OTTOCENTO E NOVECENTO

Questa incisione propone all'ascolto quattro raccolte di pezzi pianistici a quattro mani di autori francesi, alcune molto famose, come *Ma mère l'oye* di Maurice Ravel, ben nota anche nella più tarda versione orchestrale del 1912 destinata al balletto, altre di più rara esecuzione ma ugualmente degne di comparire fra gli esiti massimi dei loro creatori: è il caso dei *Jeux d'enfants* di Georges Bizet, e della suite *Dolly* di Gabriel Fauré. Il disco si completa con un ultimo gioiello quale è la *Petite suite* di Claude Debussy, dove l'autore ventisettenne lascia intravedere le sigle future del suo inimitabile linguaggio musicale.

I *Jeux d'enfants*, composti nel 1871, segnano la piena maturazione di Bizet nella sua produzione pianistica, che non va a confluire nella storica architettura sonatistica, semmai rinnovata nell'esempio ciclico lisztiano, né a perpetrare quel "trascendentale" virtuosismo della tastiera ancora signoreggiante nel panorama concertistico europeo, ma che ricerca piuttosto, in pieno spirito d'Oltralpe, l'immagine semplice e caratteristica, inverata nei movimenti brevi dall'impronta miniaturistica, sempre sostenuti comunque da un preciso e intransigente disegno formale. D'altronde, la stessa destinazione dei *Jeux d'enfants* ci porta in un ambito domestico e privato, familiare insomma, ove protagoniste sono emozioni fanciullesche pure e irripetibili: quelle che coinvolsero, corre quasi l'obbligo di ricordarlo, Robert Schumann nelle sue *Kinderzenen* del 1838 e che trasparivano qui e là nella ricchissima messe schubertiana destinata alla tastiera a quattro mani. Nessuna caduta nel facile sentimentalismo, beninteso, ma una costante e perseguita autonomia dell'idioma sonoro che pare voler ribadirsi nelle icastiche indicazioni che si uniscono ai titoli dei singoli *jeux*: *Rêverie*, *Impromptu*, *Berceuse*, *Scherzo*, *Fantaisie*, *Marche*, *Rondino*, *Esquisse*, *Nocturne*, *Caprice*, *Duo*, *Galop*. Fantasia melodica e invenzione armonica, connotazioni ritmiche e delicatezze timbriche si alternano nella sequenza dei vari brani, nella raffinata e quasi ironica marcatina di *Trompette et tambour* come negli spunti contrappuntistici di *Les Quatre coins*, nei giochi dinamici di *Saute-mouton* come nei frammenti tematici, quasi originati da semplici acciaccature, delle *Bulles de savon*, dalle grazie raffinate e semplici di Colin-Maillard sino al trascinate conclusivo *Le Bal*, che pare compiacersi più di una brillantissima e incorniciata tecnica pianistica che non della mera raffigurazione della trascinate danza binaria. Un capolavoro, i *Jeux d'enfants*, che può far intravedere qualche tratto anticipatore di un linguaggio "impressionistico" che sarà del Debussy dei *Préludes*, o di quella clarté, altra tipica gallica virtù, sottesa a diversi esiti raveliani: sicuramente, per riprendere il testo di Winton Dean sull'autore di *Carmen*, esso è antesignano delle altre tre suites in questo disco riprodotte, esse "le sono in qualche modo debitorici, sebbene nessuna abbia tutta la freschezza e la perfezione dell'originale di Bizet".


teatro rossini
lugo



The Duo Clavier was formed in 1989 with the aim of rediscovering and performing pieces rarely included in the four-hand piano repertoire. The project has produced six CDs recorded on the Fonè label, which include, alongside certain sonatas by Donizetti, the complete works for four-hand piano of Rossini, Busoni, Martucci, Respighi, Casella, Liviabella, Malipiero, Beethoven and Schumann. Of particular interest are the Duo Clavier's work with Quartetto Fonè and with actor Ivano Marescotti in the performance of 'Suoni e Favola', which later became a book and CD published by Pendragon.

Paolo Dirani studied at Conservatorio Martini in Bologna (Italy) with Lidia Proietti, and continued his studies with Ilonka Deckers. His development continued with Alessandro Specchi, Riccardo Brengola, Boris Bekhterev and Alfons Kontarsky, and from 1984 to 1986 he took part in the flute masterclasses held by Severino Gazzelloni at the Accademia Chigiana in Siena (Italy). In 1987 he won the International Competition of Stresa (Italy) in the flute-piano section. He has held concerts in Italy, Sweden, Finland and Morocco. His collaboration with the Venezuelan guitarist Alirio Diaz is of particular note. He is the author of 'The Enchanted Garden' a short text inspired by fairy tales and set to music by Ravel, Fauré and Bizet.

Mauro Landi began his studies with Maria Teresa Capucci, and graduated with Lidia Proietti from Conservatorio Martini in Bologna (Italy) with first class honours. As a soloist he took first place in the F. Liszt Competition in Leghorn (Italy), and in a duo with Stefano Orioli first place in the National Chamber Music Competition in Caltanissetta (Italy), first place in the Bela Bartok Competition in Rome (Italy) and second place in the Valentino Bucchi International Competition in Rome (Italy). Of note are his participation in the City of Geneva concerts and at the Schleswig Holstein Musik Festival in Hamburg (Germany), his collaboration with the Octandre group and his performance of Beethoven's third concerto under the direction of Paolo Olmi. He has recorded for RAI (Italian National Television and Radio) and for Radio Vaticana. He is professor of Piano at Conservatorio Martini in Bologna (Italy).

Anche la Petite suite di Claude-Achille Debussy testimonia di un affinamento della tecnica compositiva pianistica già ben operante nelle precedenti, e celebratissime, Arabesques: strutturata in quattro brani, essa data 1889, e segue un altro importante confronto coll'antico e "barocco" modello della suite, la "Suite Symphonique en deux parties pour orchestre et choeurs" Printemps, composta a Roma nel 1887. In quegli anni Debussy frequentava i salotti letterari parigini, a cominciare dalle serate di casa Mallarmé, e compositori del valore di Ernest Chausson e di Paul Dukas fra gli altri, e non è escluso un influsso di Chausson, sulla Petite suite, con le sue musiche di scena scritte per una rappresentazione in un teatro di marionette della Tempesta di Shakespeare. La breve opera pianistica a quattro mani fu comunque molto amata dal suo autore, che la eseguì la prima volta con l'amico Jacques Durand il primo marzo 1889 a casa di quest'ultimo, e, poco più tardi, con Paul Dukas di fronte agli allievi della cattedra di composizione ricoperta al Conservatoire parigino dall'autorevole Ernest Guiraud: una destinazione, si potrebbe dire, dalla veste "aristocratica", un indirizzo a quell'aristocrazia culturale francese foriera di cambiamenti epocali, più nei fatti che negli enunciati, di radicali e irrevocabili mutamenti. La fluida melodia di En bateau, confrontata nella parte centrale con una nuova idea che sembra soffermarsi nella contemplazione di se stessa, la ricchezza armonica e le inattese modulazioni che originano i moti melodici di Cortège all'interno di un riproposto disegno tripartito, l'elementare eleganza del Menuet, quintessenza di una nostalgia per un passato glorioso, il burattinesco procedere del conclusivo Ballet, ricco di sfumature timbriche e di interrogativi armonici che ne sospendono a sorpresa il meccanico incedere, coronano un contesto musicale che tutto può definirsi tranne "opera minore".

Se nei brani precedenti la destinazione domestica o amicale rimaneva implicita e sottesa alle scelte stilistiche dei compositori, nel caso della Dolly suite di Gabriel Fauré essa è invece esplicita e dichiarata nel titolo stesso dell'opera: Dolly era il soprannome della figlia (Hélène all'anagrafe) di una cara amica di Fauré, Emma Bardac, conosciuta nel 1890; e i sei pezzi che compongono la suite sono ispirati a precisi momenti della vita di Dolly: l'immacabile ninnananna della Berceuse, un "Allegro moderato" dalla fine melodia su un breve motto tematico di ostinato, l'"Allegro vivo" di Mi-a-ou, allitterazione infantile del richiamo al fratello maggiore ("Monsieur Raoul") svolto in un vivace ritmo ternario esente da ogni scontata figurazione onomatopeica, l'"Andantino" di Le jardin de Dolly scritto in occasione del capodanno 1895 e riempito da un disegno melodico tripartito dalle originali variabilità armoniche, il "Tempo di Valse", Kitty-Valse, offerto in dono alla piccola per il suo quarto compleanno che prevede come immaginaria danzatrice l'amata cagnetta Kitty in una raffinatissima parodia del popolarissimo ballo, l'"Andante" di Tendresse, il brano armonicamente più vario ed elaborato dalla rara intensità espressiva, per finire con il solare e mediterraneo "Allegro" del Pas espagnol, i cui vivaci contrattempi non rinunciano a puntuali fissazioni tematiche; un vero capolavoro di intrigante semplicità che sembra arieggiare qualche lontano richiamo folclorico.

Tra gli attenti ascoltatori di questo pezzo vi fu il filosofo francese Vladimir Jankélévitch, attento e profondo studioso della musica del suo paese e di Debussy, Fauré e Ravel in particolare: nel suo saggio *La musica e l'ineffabile* (1961) egli cita un brano della *Dolly suite*, *Tendresse*, a sostegno di una propria importante tesi estetica: “i due pianisti - scrive Jankélévitch - sviluppano un dialogo in forma di canone, senza scambiarsi nessuna idea precisa: lo si direbbe un monologo silenzioso di un'anima che dialoga con se stessa; non meno vaga è la nostalgia che Fauré, mettendo in musica Théophile Gautier, esprime nella melodia *Tristesse*”. La citazione è tratta da un capitolo del saggio ove l'autore delinea e sostiene un'idea di musica che deve acclarare in ogni frangente un suo distacco, una sua autonomia rispetto a precisi e contingenti contenuti dell'espressione: “la musica dunque significa qualcosa sempre in generale, senza voler dire mai niente in particolare”, scrive ancora il filosofo; e citando Fauré, reputava realizzato il primato del disegno formale della sua musica, di una “musica che resta sempre musica”, anche se scritta per il compleanno di una bambina.

Ultima, in ordine cronologico, è la suite *Ma mère l'oye*, (“*Pièces enfantines pour piano à 4 mains*”), composta da Maurice Ravel nel 1908 e dedicata ai bambini Mimie e Jean Godebski, che ne furono i primi pubblici esecutori il 20 aprile del 1910. Si tratta di uno dei capolavori più cari agli ascoltatori e agli interpreti del maestro di Ciboure, di una partitura molto presente sui legghi dei pianoforti dei dilettanti di tutto il mondo, ispirata ai grandi favolisti francesi del grand-siècle, Marie-Catherine Jumel de Barneville contessa d'Aulnoy, Marie Le Prince de Beaumont ma soprattutto i celebratissimi Jean de La Fontaine e Charles Perrault, letterati che furono partecipi di un vissuto musicale seicentesco molto caro a Ravel e a Debussy, e autore, Perrault, dei *Contes de ma mère l'oye* pubblicati nel 1697. Una sintesi quasi miracolosa fra essenzialità della scrittura (quasi un contraltare al virtuosismo visionario del coevo Gaspard de la nuit e un richiamo alla grazia classicheggiante della sublime *Sonatine* del 1905), e ricchezza luminosa e magica dai soffici contenuti espressivi velata a tratti di nostalgica tristezza, si origina nel disegno elementare della *Pavane de la Belle au bois dormant*, rivelandosi tratto costante del complesso della composizione; tutti i cinque pezzi che compongono la suite stanno a testimoniare, con altri capolavori pianistici di questo periodo, di una poetica raveliana multiforme, attenta alle novità che scorrevano nel panorama europeo nei primi lustri del nuovo secolo, ma sempre coerente con un primato della forma e fedele infine alla centralità tonale. Così, anche certi evidenti riferimenti orientaleggianti a mondi musicali lontani, come in *Laidronnette*, *Impératrice des Pagodes*, non degradano mai a facile esotismo o a superficiale ricerca di effetti: tutto il contrario, illuminano la diatonica classicità della scrittura, che rimane protagonista nell'invenzione unica e inimitabile (tra i massimi esiti del maestro) negli *Entretiens de la Belle et de la Bête*, e si distende negli eleganti arpeggi che racchiudono, nel *Jardin féérique*, l'incipiente crescendo melodico che conduce alla gioiosa affermazione finale.

FRANCESCO SABBADINI

Il Duo Clavier nasce nel 1989 con l'idea di proporre l'ascolto di brani assai poco frequentati del repertorio pianistico a quattro mani. Questo progetto si concretizza con la realizzazione di sei CD con l'etichetta italiana Fonè, per la quale, oltre ad alcune sonate di Donizetti, registra l'integrale delle opere di Rossini, Busoni, Martucci, Respighi, Casella, Liviabella, Malipiero, Beethoven e Schumann. Ricordiamo le collaborazioni con il Quartetto Fonè e con l'attore Ivano Marescotti nello spettacolo “*Suoni da favola*”, divenuto anche un libro e un CD pubblicati per le edizioni Pendragon.

Paolo Dirani si diploma al Conservatorio Martini di Bologna con Lidia Proietti, proseguendo gli studi con Ilonka Deckers. Si perfeziona con Alessandro Specchi, Riccardo Brengola, Boris Bekhterev, Alfons Kontarsky e dal 1984 al 1986 collabora ai corsi di flauto tenuti da Severino Gazzelloni all'Accademia Chigiana di Siena. Nel 1987 vince il Concorso Internazionale di Stresa nella sezione cameristica flauto-pianoforte. Ha tenuto concerti in Italia, Svezia, Finlandia e Marocco. Da segnalare la collaborazione con il chitarrista venezuelano Alirio Diaz. E' autore de “*Il giardino incantato*”, breve testo ispirato alle fiabe, su musiche di Ravel, Fauré e Bizet.

Mauro Landi inizia gli studi con Maria Teresa Capucci, diplomandosi con Lidia Proietti al Conservatorio Martini di Bologna con il massimo dei voti e la lode. In qualità di solista, ottiene il 1° premio al Concorso F. Liszt di Livorno e in duo con Stefano Orioli il 1° premio al Concorso nazionale di musica da camera di Caltanissetta, il 1° premio al Concorso Bela Bartok di Roma e il 2° premio al Concorso internazionale Valentino Bucchi di Roma. Da ricordare la partecipazione ai Concerti Città di Ginevra e allo Schleswig Holstein Musik Festival di Amburgo, la collaborazione con il gruppo Octandre e l'esecuzione del terzo concerto di Beethoven sotto la direzione di Paolo Olmi. Ha registrato per la RAI e per Radio Vaticana. E' docente di pianoforte presso il Conservatorio Martini di Bologna.



FOUR HANDS BETWEEN 19TH AND 20TH CENTURIES

The recording offers four different collections of four-handed piano pieces by French composers, some very famous, such as *Ma mere l'oye* by Maurice Ravel better known in the later orchestral version of 1912 destined for the ballet, as well as other rarely performed works yet worthy of being present among the greatest successes of their creators such as *Jeux d'enfants* by Georges Bizet and the *Dolly* suite by Gabriel Fauré. The recording features a very particular treasure such as the *Petite suite* by Claude Debussy in which the twenty-six-year-old author unveils the qualities of his future inimitable musical language.

Jeux d'enfants, composed in 1871, marks the complete maturation of Bizet in his piano production. It is not so much influenced by the historical Sonata, perhaps renewed in the Lisztian cycle, nor does it achieve the "transcendental" keyboard virtuosity which dominated the European music scene of the time, but tries, rather, in true transalpine spirit to express the simple miniaturistic image characterized by rapid movements always preserved by a precise and intransigent formal intention. However, *Jeux d'enfants* takes us to a very private and domestic circle, familiar, to use another word, in which pure and unrepeatable juvenile emotions are the main protagonists; the same emotions (it is important to remember) that moved Robert Schumann in his *Kinderszenen* of 1838 and that transpired in various instances of the rich Schubert messe conceived for four-hands. No cheap sentimentalism but a constant and pursued autonomy of the sound which appears willing to confirm in realistic direction giving the titles to the singles "jeux": *Reverie*, *Impromptu*, *Berceuse*, *Scherzo*, *Fantaisie*, *Marche*, *Rondino*, *Esquisse*, *Nocturne*, *Caprice*, *Duo*, *Galop*.

Melodic fantasy and harmonic invention, rhythmical connotations and timbre refinement alternate in the sequence of passages, in the refined and almost ironic march *Trompette et tambour* as in the *Les Quatre coins* contrapuntal cues; in the *Saute-mouton* dynamic tricks as well as in the thematic fragments originating by simple crushes in *Bulles de Savon*; in the simple and refined graces of *Colin-Maillard*, ending with the emotional tones of *Le Bal* that appears to enjoy more of a bright and decorated piano technique than the mere representation of the leading binary dance. A masterpiece, *Jeux d'enfants*, that anticipates some traces of the "impressionistic" language that will be part of *Preludes* by Debussy, or the *Clarté*, another typical French virtue, containing as a consequence different successes by Ravel. For sure, according to the text by Winton Dean on the author of *Carmen*, as it is the precursor of the others three suites featured in this recording. Those suites are "somehow debtor, although none has the freshness and the perfection of the original by Bizet".

The Petit Suite by Claude-Achille Debussy, as well, testifies a refining of the piano composing technique already present in the previous and acclaimed Arabesques. Structured in four pieces, dated 1889, it faces an important match with the old and baroque model of the suite: "Suite Symphonique en deux parties pour orchestre et chœurs" Printemps, composed in Rome in 1887. During those years Debussy patronized Parisian Cultural salons, starting with the soiree at Mallarmé's, and frequenting composers such as Ernest Chusson and Paul Dukas amongst the others, while it is not excluded an influx by Chausson on the Petite suite, where the stage music was composed for a representation in the marionette theatre of the Tempesta by Shakespeare. The brief four-hand piano piece deeply loved by its author, who performed it the very first time with his friend Jacques Durand, March 1st 1889 at Duran's house and later with Paul Dukas in front of the students of the Composition class at the Parisian Conservatoire by the authoritative Ernest Guiraud. An exhibition, it is possible to say, of "aristocratic" style, addressing to that French cultural aristocracy foreboding of epochal changes, more in the deeds than in the words of total and irrevocable transformation. The fluid melody of En Bateau, compared in the central part to a new idea that seems to stop on its own completion, the harmonic research and the unexpected modulations that originate the melodic mottos of Cortège within a re-proposed tripartite scheme; the elementary elegance of the Menuet, quintessence of a nostalgia for a glorious past; the joyous proceeding of the conclusive Ballet rich in timbre shades and harmonic interrogative interrupted by surprise the mechanical rhythm. All these features encircle a musical context that can be defined in various ways but "opera minor".

If in the previous passages the domestic or friendly destination was implied and shared with the stylistic choices of composers, in the case of Dolly suite by Gabriel Fauré, the choice was explicit and declared in the title of the opera itself: Dolly was the nickname of the daughter (Hélène on the papers) of Fauré's dear friend, Emma Bardac, whom he met in 1890; and the six pieces that feature the suite are inspired by Dolly's life precise moment: the inevitable lullaby Bercuese, an "allegro moderato" with its fine melody on a brief thematic motto. The "allegro vivo" of Mi-a-ou, infantile alliteration for the older brother ("Monsieur Raoul") performed in a vivace ternary rhythm without any granted onomatopoeic figuration. The "andantino" of Le jardin de Dolly written in occasion of 1895 New Year's and accompanied by a melodic tripartite scheme with its original harmonic variability: the "Tempo di Valse" Kitty Valse, as a gift to the little girl for her fourth birthday, featuring as imaginary dancer the beloved lady dog Kitty in a refined parody of the well-known "Andante" ball by Tendresse. The piece, by an harmonic point, of view is more various and elaborated with its unique expressive intensity, ending with the bright and Mediterranean "allegro" Pas espagnol, with its punctual themes in spite of brisk syncopations. A masterpiece of appealing simplicity that seems to recall some remote folk call. Among the alert listeners of this piece there was the French philosopher Vladimir Jankélévitch, diligent and

profound studios of his country's music and in particular of Debussy, Fauré and Ravel. In his essay The music and the ineffable (1961) he cites a piece of the Dolly suite, Tendresse, asserting his own aesthetic opinion: "the two pianists – says Jankélévitch – develop a dialogue in a canon form, never sharing a precise idea. It is possible to define it as a silent monologue of a soul talking to itself. As vague as that is the nostalgia that Fauré, putting into music Téphile Gautier, expresses in the melody Tristesse. The citation is taken from a chapter of the essay where the author defines and affirms an idea of music that has to clarify in every situation its detachment, autonomy from precise and contingent expression of the contents: "music means something as a whole, never expressing anything in particular", the philosopher says, and citing Fauré, he considered accomplished the primate of the formal scheme of his music; of a "music remaining music, always" even if it was composed for a girl's birthday. Last in chronology is the suite Ma mere l'oye (Pièces enfantines pour piano à 4 mains), composed by Maurice Ravel in 1908 and dedicated to the children Mimie and Jean Godebski, who have been the first audience performers April 20th 1910. It is one of the most beloved masterpieces of the listeners and performers of the maestro of Ciboure. Its score displays on the piano music-stands of the amateurs all over the world. Inspired by the great French fairy writers of the grand-siècle, Marie-Catherine Jumel de Barneville countess of Aulnoy, Marie Le Prince de Beaumont but above all Jean de La Fontaine e Charles Perrault, literary men who took part to the musical experience of the XVII Century dear to Ravel and Debussy (Perrault was the author of Contes de ma mere l'oye published in 1967). A synthesis almost miraculous between essentiality of the writing (an opposition to the contemporary visionary virtuosity of Gaspard de la nuit and a call to the classical grace of the sublime Sonatine of 1905), and radiant and magic richness with soft expressive contents in some parts veiled with nostalgic sadness, originates in the elementary scheme of the Pavane de la Belle au bois dormant, proving itself as a constant mark of the complex of the composition. All five pieces which are part of the suite are a testimony, together with other piano masterpieces of this period, of a multiform Ravelian poetry, paying attention to everything that was new on the European panorama at the beginning of the Century, but always coherent with a primate of the form and faithful to the centrality of the tone.

Aware of this, some oriental references to a music of faraway countries, as in Laideronnette, Imperatrice des Pagodes, do not downgrade to a exoticism or to a superficial research of effects, but, it is all the opposite: they brighten the writing diatonic classicism that instead remains protagonist in the unique and inimitable invention (among the greatest successes of the Maestro) in the Entretiens de la Belle et la Bete, extending to the elegant arpeggio that encloses in the Jardin féérique, the incipient melodic crescendo leading to the joyful final affirmation.

FRANCESCO SABBADINI

English Traslation: Daniele Battaglia