



LISZT

vol. 2

BEETHOVEN

Complete Symphonies

GABRIELE BALDOCCI
PIANO

FRANZ LISZT

(Raiding, 1811 - Bayreuth, 1886)

Beethoven Complete Symphonies Vol.2

Symphony No. 3 in E flat Major Op. 55 "Eroica"

51:42

1	Allegro con brio	17:04
2	Marcia funebre-Adagio assai	16:39
3	Scherzo-Allegro vivace	05:49
4	Finale-Allegro molto	12:10

Bagatelles Op. 126

19:55

5	I Andante con moto, Cantabile	03:30
6	II Allegro	02:36
7	III Andante, Cantabile	02:57
8	IV Presto	03:59
9	V Quasi allegretto	02:08
10	VI Presto	04:45

Running Time

71:52

Gabriele Baldocchi, piano

Beethoven, Liszt e la Sinfonia 'Eroica'

Con i suoi due risoluti accordi iniziali, la *Sinfonia* n. 3 di Beethoven, l'"Eroica", è foriera di un momento seminale nella storia della musica, e in particolare della musica del diciannovesimo secolo. Nel comporla, nel 1803, poco dopo aver completato la ben diversa *Sinfonia* n. 2, Beethoven si avvicina ad un nuovo percorso: un mondo musicale rivoluzionario, che nulla ha a che vedere con quanto scritto fino ad allora.

Il dedicatario, come tutti sanno, avrebbe dovuto essere Napoleone Bonaparte, che come Primo Console sembrava incarnare (così si dice) gli ideali politici di Beethoven, democratici e anti-monarchici. Ma così non fu. Il segretario di Beethoven, Ferdinand Ries, nelle sue memorie ci descrive la collera del compositore quando apprese la notizia che Napoleone si era autoproclamato Imperatore, e di come avesse strappato la prima pagina dello spartito manoscritto. La sinfonia fu poi dedicata al Principe Joseph Franz Maximilian Lobkowitz – un nobile mecenate in grado di pagare l'onorario ad un compositore meritevole. E questo è quanto, per quel che riguarda il lato pratico della visione rivoluzionaria.

Dopo aver scartato due sottotitoli – "Intitolata Bonaparte" e "Scritta per Bonaparte" – la sinfonia fu finalmente pubblicata, nel 1806, con il titolo, in italiano, di "Sinfonia Eroica... composta per festeggiare il sovvenire di un grande Uomo".

Una cosa, tuttavia, è chiara: il maggior eroismo fu proprio quello di Beethoven. Da lungo

tempo soffriva per il deterioramento dell'udito, e nel 1802 aveva attraversato un momento di crisi, redigendo all'età di trentun'anni il "Testamento di Heiligenstadt". In questo documento, scritto ai fratelli ma trovato tra le sue carte solo dopo la morte, si legge che la sordità l'aveva spinto sull'orlo del suicidio, ma che poi si era convinto a lasciare che il destino facesse il suo corso.

La sofferenza, l'eroismo e la trascendenza erano elementi fortemente presenti nella sua psiche; e questa sinfonia li contiene tutti.

La musica, di per sé, rimane assolutamente rivoluzionaria. Nella forma, segue la struttura tradizionale della sinfonia classica, ma in termini più ampi, sia fisici che concettuali, appariva totalmente nuova. Quest'opera è intessuta di motivi potenti, di una forza quasi primordiale: con i loro ritmi caratteristici, dai forti accenti e molto sincopati, e con la loro purezza armonica, si prestano a trasformazioni multiple, nel loro svolgersi.

Il primo movimento è un *Allegro con brio* ricco di slancio; il secondo una grande marcia funebre. Un irrefrenabile Scherzo e trio, nel quale spiccano tre corni, conduce poi al magnifico finale, formato da una serie di variazioni il cui tema è costruito lentamente, partendo da un iniziale schematico tratteggio per arrivare ad una melodia tipo inno, già usata da Beethoven nel balletto *Le creature di Prometeo* (1801) e nelle *Variazioni e Fuga* Op. 35, più note come *Variazioni Eroica*.

Franz Liszt incontrò Beethoven quando aveva all'incirca undici anni. A quell'età, come piani-

sta prodigio, aveva già suscitato un'ondata di entusiasmo; era inoltre allievo di Carl Czerny, uno dei più cari amici e discepoli di Beethoven. Nonostante quest'ultimo avesse un'avversione per i bambini prodigio, Czerny riuscì a persuaderlo ad incontrare il ragazzo. "Beethoven sedeva ad un tavolo lungo e stretto vicino alla finestra, e stava lavorando," Liszt scrisse anni dopo. "Per un momento ci scrutò arcignamente, poi scambiò poche affrettate parole con Czerny e rimase in silenzio mentre il mio buon maestro mi invitava a sedermi al pianoforte". Dopo che il timido ragazzo ebbe eseguito un pezzo di Ries – il racconto continua – Beethoven gli chiese di suonare una fuga di Bach e di trasporla poi in un'un'altra tonalità. "Lo sguardo torvo e intenso del Maestro era fisso su di me in modo penetrante. Ma improvvisamente un sorriso benevolo rasserenò quei cupi lineamenti, Beethoven si avvicinò, si curvò su di me, posò la mano sulla mia testa e prese ad accarezzarmi i capelli. "Diavolo di un ragazzo," sussurrò, "furfante, così giovane!" Preso coraggio, il piccolo Liszt eseguì il primo movimento del *Concerto per piano* n. 1 del suo ospite. "Quando ebbi terminato, Beethoven afferrò entrambe le mie mani, mi baciò sulla fronte e disse affabilmente 'Va!' Sei un ragazzo fortunato, perché darai felicità e gioia a molte persone. Non c'è nulla di più bello o di più grande." Forse il racconto di Liszt è stato un po' infiorato – e chi potrebbe biasimarlo, se così fosse – ma rappresenta il gratificante simbolo del passaggio di un testimone artistico da una

generazione alla successiva, dall'innovazione rivoluzionaria al romanticismo.

Il vasto catalogo di Liszt comprende una grande quantità di trascrizioni. Esse spaziano da pezzi per organo di Bach a brani di Wagner, oltre a fantasie virtuosistiche e parafrasi di opere di Mozart, Verdi e Gounod, ed altre ancora. Le parafrasi erano una reinvenzione libera di Liszt di composizioni esistenti, ed erano mirate ad impressionare; e i suoi adattamenti dei Lieder di Schubert e Schumann danno degli originali una versione ampiamente abbellita per i frequentatori dei salotti e dei recital della metà del diciannovesimo secolo. Ma le trascrizioni per pianoforte del compositore ungherese delle nove sinfonie di Beethoven – sì, tutte e nove – sono decisamente diverse.

Absolutamente fedeli alla partitura, sono fatte prestando molta attenzione a questioni sia di timbrica strumentale che di accuratezza nella trascrizione sul pianoforte del tessuto e della tecnica orchestrale. Liszt definì questo tipo di arrangiamento "partition de piano", spartito per pianoforte, ed è musica così familiare e apparentemente inalterata che è facile dimenticarsi quanto sia incredibilmente difficile da eseguirsi.

Sebbene per molti anni la propensione di Liszt al virtuosismo fu tacciata di mero esibizionismo e le sue trascrizioni delle opere di altri compositori furono considerate una forma di appropriazione indebita, quella cinica veduta novecentesca non gli fece giustizia. Certamente le trascrizioni gli fornirono una

buona base di materiale da concerto, anche se non gliene mancava. Quando Liszt mise in programma le sue trascrizioni dei Lieder di Schubert, nel periodo in cui infuriava una specie di Liszt-mania, gli anni trenta e quaranta del 1800, il povero Schubert, ormai deceduto, ebbe il pubblico più numeroso di sempre. Le trascrizioni di Liszt si fecero campione di quella musica, portando al riconoscimento di molti capolavori.

Fu nel 1850 che Liszt suggerì per la prima volta all'editore Breitkopf l'idea di trascrivere tutte e nove le sinfonie di Beethoven per pianoforte, ma il contratto non fu finalizzato che nel 1863. Liszt si era occupato dell'Eroica per la prima volta nel 1841, arrangiando solo il movimento lento – pubblicato col titolo di *Marche funèbre de la Symphonie héroïque*. Quella non era stata, comunque, la prima volta che aveva affrontato il formidabile ciclo. Nel 1835 aveva lavorato alla *Sinfonia* n. 5, completata nel 1837 e pubblicata l'anno seguente; subito dopo si era dedicato alla n. 6 e alla n. 7. Trascrivere le altre sinfonie e rivedere quelle già trascritte in passato fu un lavoro enorme, e il ciclo completo fu pronto per la pubblicazione solo nel 1865. Fu dedicato a Hans von Bülow, il pianista e direttore allievo di Liszt che fu anche un suo stretto collaboratore nonché il primo marito di sua figlia Cosima, prima della fuga di quest'ultima con Richard Wagner.

Nella sua prefazione al ciclo completo delle sinfonie di Beethoven, Liszt scrive: "... non c'è meditazione o studio di esse che sia troppo

profondo. Di conseguenza, in qualsiasi modo esse siano diffuse e rese popolari è da ritenersi valido." E continua dicendo che sebbene le precedenti trascrizioni di queste opere avessero dei gravi limiti, i grandi passi avanti fatti nella progettazione e costruzione dei pianoforti avevano reso molto più facile ottenere risultati soddisfacenti. "Grazie all'enorme sviluppo del suo potenziale armonico, il pianoforte tende ad accaparrarsi l'intero repertorio orchestrale. Con le sue sette ottave, riesce a riprodurre praticamente tutti i caratteri, le combinazioni e le figurazioni... l'unico vantaggio che l'orchestra mantiene... è la varietà timbrica, oltre all'effetto numerico."

Liszt chiude la sua introduzione esprimendo la speranza che il suo faccia a faccia con Beethoven sia stato quello di un "cesellatore intelligente e traduttore coscienzioso, capace di cogliere lo spirito dell'opera assieme alla lettera, e quindi di aiutare a diffondere la comprensione dei maestri e l'apprezzamento del bello."

Beethoven: Bagatelle Op.126

Gli anni venti del 1800 furono un momento turbolento per i compositori ormai avanti negli anni, come Beethoven. Con lo sviluppo del romanticismo e la sua messa in discussione delle precedenti concezioni musicali, i sentieri da prendere potevano portare o a una situazione di stallo o ad un torrente di nuove idee. Tutta la produzione di Beethoven era stata caratterizzata da quest'ultima opzione: egli si ripeteva raramente ma spesso ritornava ad uno stesso genere, e la stabile qualità innova-

tiva della sua musica si riassumeva in un approccio singolare all'unità di forma e contenuto. Ciò è vero sia per le tardive serie di Bagatelle che per le grandi sonate per pianoforte, dello stesso periodo, per non parlare delle nove sinfonie.

Beethoven sembra avere usato la Bagatella – un'astratta miniatura pianistica – come uno strumento esplorativo; e non è impossibile che questi pezzi abbiano avuto origine dalle sue famose improvvisazioni. I risultati possono apparire incredibilmente avventurosi, specie quelli dell'Op. 126, la terza e ultima serie scritta per questo peculiare piccolo genere.

Composte nel 1823-24, circa un anno dopo le *Variazioni Diabelli*, le *Bagatelle* Op. 126 condividono con quell'importante opera l'abilità di rievocare atmosfere spesso in violento contrasto. Si passa dal melodioso lirismo della n. 1 e dalla leggiadria della n. 3 in mi bemolle maggiore, alla n. 2 in sol minore e alla n. 4 in si minore, entrambe pervase da una buona dose di "furia" beethoveniana e mosse da una potente forza motivica. Tuttavia il compositore si affretta a temperare tutto ciò con passi più riflessivi, e in molti passaggi inserisce generose linee melodiche e trame polifoniche che fanno quasi pensare ai suoi ultimi quartetti, il primo dei quali ha il numero d'opera subito successivo. L'ultima Bagatella, un elaborato *Andante amabile* incorniciato da entrambi i lati da fioriture virtuosistiche, è forse la più bizzarra di tutte.

Jessica Duchén (*Translated by Daniela Pilarz*)

Gabriele Baldocci, professore presso il Trinity Laban Conservatoire of Music di Londra, ha tenuto concerti in prestigiosi centri musicali come la Tonhalle di Zurigo, il Parco della Musica di Roma, il Teatro Colon di Buenos Aires, la Ceramic Crystal Hall di Seoul, la Sala Verdi di Milano, il Teatro Ghione a Roma, il Teatro Rossetti di Trieste, il Teatro Ponchielli di Cremona, la Parnassos Hall di Atene, il Teatro Lirico di Cagliari, il Poisson Rouge di New York e moltissimi altri, esibendosi regolarmente in alcuni dei più importanti festival musicali del mondo.

Ha inciso l'integrale delle opere di Nino Rota per pianoforte e violino e pianoforte e viola con il violinista Marco Fornaciari, le opere complete per due pianoforti di Michael Glenn Williams insieme ad Enrico Pompili, l'integrale delle Ballate e degli Improvisi di Chopin, un recital dal vivo per due pianoforti in duo con Martha Argerich e sta attualmente terminando per Dynamic l'integrale delle Sinfonie di Beethoven trascritte da Liszt per pianoforte solo. Le sue esecuzioni sono regolarmente trasmesse dalle TV e dalle radio di tutto il mondo ed il canale "Sky Classica" gli ha dedicato un documentario monografico.

Musicista eclettico e controcorrente, ha ideato numerosi spettacoli in cui spazia dal repertorio tradizionale all'improvvisazione (spesso guidata dal pubblico) in cui fonde elementi classici, jazz e rock, oltre a presentare spesso prime esecuzioni di brani di autori contemporanei.

Baldocci è Ambasciatore ufficiale del Martha Argerich Presents Project e si esibisce rego-

larmente in varie formazioni cameristiche. Da molti anni suona in duo con Martha Argerich e forma duo stabile con il pianista argentino Daniel Rivera oltre a collaborare frequentemente con vari attori tra i quali Amanda Sandrelli. Enfant prodige del pianoforte, ha iniziato a tenere concerti pubblici all'età di nove anni, risultando successivamente vincitore di premi in prestigiosi concorsi pianistici come il Concorso Casagrande di Terni ed il Concorso Martha Argerich di Buenos Aires. Dopo aver studiato all'Accademia Pianistica di Imola con Franco Scala, è stato allievo della International Piano Academy di Como dove ha ricevuto lezioni da William Grant Naboré, Léon Fleisher, Alicia De Larrocha, Dmitri Bashkirov, Fou Ts' Ong, Charles Rosen, Andreas Staier e Claude Frank. Si è inoltre diplomato presso l'Accademia Nazionale di Santa Cecilia di Roma sotto la guida di Sergio Perticaroli. Molto attivo nel campo dell'insegnamento, è spesso invitato a tenere Masterclass presso alcune delle più prestigiose università ed accademie del mondo, ed è frequentemente chiamato come membro di giuria in vari concorsi pianistici internazionali.

Beethoven, Liszt and the 'Eroica' Symphony

With its two purposeful opening chords, Ludwig van Beethoven's *Symphony* No.3, the 'Eroica', announces a seminal moment in the history of music, and indeed in that of the 19th century. Writing in 1803, soon after he had completed the very different *Symphony* No.2, Beethoven was taking steps towards a new path: a revolutionary musical world, unlike anything he had attempted so far.

The work's intended dedicatee, famously, was Napoleon Bonaparte, who as First Consul had appeared to encapsulate (or so the story goes) Beethoven's own democratic, anti-monarchist political sympathies. All that was short-lived. Beethoven's secretary, Ferdinand Ries, left a memoir that depicts the composer flying into a rage on hearing that Napoleon had declared himself Emperor, and ripping off the top of the manuscript's title page. The symphony was eventually dedicated instead to Prince Joseph Franz Maximilian Lobkowitz – a royal patron, who might pay a worthy composer's fee. So much for the practical side of that revolutionary outlook.

Two subtitles – 'Titled Bonaparte' and 'Written for Bonaparte' – having been rejected, the symphony was finally published in 1806 under the Italian heading 'Sinfonia Eroica... *composta per festeggiare il sovvenire di un grande Uomo*' ('Heroic Symphony, composed to celebrate the memory of a great man').

But one thing is clear: much of the heroism was Beethoven's own. Having suffered a terri-

ble deterioration in his hearing over a number of years, the composer encountered a moment of crisis in 1802 in which, aged 31, he penned his 'Heiligenstadt Testament'. In this document, addressed to his brothers, but discovered among his papers after his death, he revealed that his deafness had led him to consider suicide, yet he was determined to "allow fate to take its course". Struggle, heroism and transcendence were strongly present in his psyche; this symphony held the lot.

The music itself remains revolutionary in no uncertain terms. In format, it follows the traditional pattern of a classical symphony, yet on an expansive scale, both physical and conceptual, that was altogether new. The fabric of the work is woven out of powerful, almost elemental motifs: their distinctive rhythms with their punchy accents and much syncopation, plus their harmonic purity, lend themselves to multiple transformations as the score unfurls.

The first movement is a propulsive *Allegro con brio*; the second a gigantic funeral march. An irrepressible scherzo and trio, with three horns prominent, is followed by the magnificent finale: a set of variations, its theme built up slowly from the skeletal outline at the start to a hymn-like melody, which Beethoven had already used in his ballet music for *The Creatures of Prometheus* (1801) and the *Variations and Fugue for piano*, Op.35, now generally known as the '*Eroica*' *Variations*.

Franz Liszt met Beethoven when he was about 11 years old. A child prodigy pianist around whom there already existed a ferment

of excitement, he was a pupil of Carl Czerny, who happened to be one of Beethoven's closest friends and disciples. Despite the composer's apparent aversion to prodigies, Czerny finally persuaded Beethoven to meet the lad.

'Beethoven was sitting at a long, narrow table near the window, working,' Liszt wrote, many years later. 'For a while he scrutinised us grimly, exchanged a few hurried words with Czerny and remained silent when my good teacher called me to the piano.' After the shy youngster had played a piece by Ries, the account continues, Beethoven asked him to perform a Bach fugue, then transpose it into another key. 'The Master's darkly glowing gaze was fixed upon me penetratingly. Yet suddenly a benevolent smile broke up his gloomy features, Beethoven became quite close, bent over me, laid his hand on my head and repeatedly stroked my hair. "Devil of a fellow," he whispered, "such a young rascal!" Emboldened, little Liszt went on to play the first movement of his host's *Piano Concerto* No.1. 'When I had ended, Beethoven seized both my hands, kissed me on the forehead and said gently "Off with you! You are a happy fellow, for you will give happiness and joy to many other people. There is nothing better or greater than that."'

Perhaps Liszt's memoir was somewhat embroidered – few could blame him, if so – but it represents a satisfying symbol of a mantle of artistry passing from one generation to the next, from ground-breaking revolutionary to high romantic.

Liszt's own vast output includes a tremendous quantity of transcriptions. These range from Bach organ works to extracts of Wagner, as well as virtuosic fantasias and 'paraphrases' of operas by Mozart, Verdi and Gounod, among many others. The concert paraphrases were the composer's free reimagining of the existing works, designed to dazzle; and such adaptations as those of Schubert and Schumann songs liberally embellish the originals for the salons and recital audiences of the mid 19th century. But the Hungarian composer's transferring to the piano of Beethoven's nine symphonies – yes, all of them – is entirely different.

These accounts are profoundly faithful to the score, prepared with minute attention to matters of instrumental timbre on the one side and suitably pianistic translations of orchestral textures and techniques on the other. He termed this type of arrangement "partition de piano" – piano score – and so familiar and untampered-with does the music sound that it's easy to forget how incredibly challenging it is to play.

Although for many long years Liszt's penchant for virtuosity was dismissed as shallow showmanship and his transcriptions of other composers' works as some form of unwelcome appropriation, that cynical mid 20th-century view did him a disservice. Certainly the transcriptions provided him with good concert material – but he had no shortage of it. When he included his transcriptions of

Schubert songs in his recitals during the Lisztomania years of the 1830s-40s, this brought the unfortunate late composer the biggest audiences he had ever had. Liszt's transcriptions helped to champion this music, facilitating the wider recognition of many masterpieces.

It was in 1850 that Liszt first suggested the idea of arranging all nine Beethoven symphonies to the publishers Breitkopf, though the contract was not finalised until 1863. He had first turned to the 'Eroica' Symphony in 1841, arranging the slow movement on its own – it is published under the title *Marche funèbre de la Symphonie héroïque*. It was, moreover, far from his first venture into the mighty cycle. He tackled the *Symphony* No.5 in 1835, completing it in 1837 and publishing it the following year; hot on its heels were Nos. 6 and 7. The mammoth task of transcribing the other symphonies, and making revisions to those he had done previously, led eventually to the whole set's publication in 1865. The complete set was dedicated to Hans von Bülow, the pianist and conductor who had been Liszt's pupil, close associate and first husband of his daughter Cosima before she absconded with Richard Wagner. In his preface to his complete Beethoven symphonies, Liszt wrote: "...there is no meditation upon them nor study of them too profound. Consequently, any and every mode of propagating and popularising them has its place." He goes on to reflect that although earlier

transcriptions of the works might have had serious limitations, the galloping developments in the design and manufacture of pianos had made satisfactory results considerably easier to achieve. "With the vast development of its harmonic power, the piano tends to take to itself the whole orchestral repertoire. Within its seven octaves it can pretty well produce all the character, combinations and figurations...the only advantages it leaves to the orchestra...are the variety of timbre and the effect of numbers."

Liszt completes his introduction by reflecting that he wished his position vis-à-vis Beethoven to be "an intelligent engraver, a conscientious translator, who grasps the spirit of the work along with the letter and who thus helps to spread the understanding of the masters and the appreciation of the beautiful."

Beethoven: Bagatelles Op.126

The 1820s were a turbulent era for senior composers, as Beethoven was by then. The question of where to go next as evolving romanticism challenged the musical assumptions of earlier times could result either in periods of stalemate or in floods of groundbreaking new ideas. Beethoven's entire output had been characterised by the latter: he rarely repeated himself however often he returned to a genre, his enduring revolutionary quality encapsulated by his unique approach to the unity of form and content. This applies as much to his late sets of 'Bagatelles' as to the great piano sonatas with which they are contempo-

aneous, not to mention the nine symphonies. Beethoven appears to have used the Bagatelle – an abstract piano miniature – as an exploratory tool; and it's not impossible that such pieces might have originated in his much-lauded improvisations. The results can be startlingly adventurous, and especially so in Op.126, his third and final set in this peculiar little genre.

Written in 1823-4, approximately a year after the 'Diabelli Variations', the Op.126 Bagatelles share with this substantial sibling the ability to evoke moods in sometimes violent contrast. These range from a generous, songful lyricism in No.1 and the graceful No.3 in E flat major, to No.2 in G minor and No.4 in B minor, which both contain strong doses of Beethoven's elemental 'rage' and that driven, uncompromising motivic force. Here, however, he quickly tempers that with calmer, more reflective passages; and in many of the pieces he presents generous, singing lines and polyphonic textures that are almost suggestive of his late string quartets, the first of which is just one opus number later. The final Bagatelle, a richly voiced *Andante amabile* framed at either end by a virtuoso flourish, is perhaps the quirkiest of them all.

Jessica Duchen





Photo: © Luca Sage

A professor at London's Trinity Laban Conservatoire of Music, **Gabriele Baldocci** has performed in prestigious concert halls, such as the Tonhalle of Zurich, Rome's Parco della Musica, The Colon theatre of Buenos Aires, the Ceramic Crystal Hall of Seoul, Milan's Sala Verdi, the Ghione theatre in Rome, the Rossetti theatre in Trieste, the Ponchielli theatre in Cremona, the Parnassos Hall in Athens, the Teatro Lirico in Cagliari, the Poisson Rouge in New York and many more, and has appeared at some of the most important music festivals of the world.

He has recorded the complete works for piano, and for violin, viola and piano by Nino Rota with the violinist Marco Fornaciari; the complete works for two pianos by Michael Glenn Williams with Enrico Pompili; the complete Ballades and Impromptus by Chopin; a live recital for two pianos in duo with Martha Argerich; and he is completing the recording, for Dynamic, of all of Beethoven's symphonies transcribed by Liszt for piano solo. His performances are often broadcast on television and the radio throughout the world, and "Sky Classica" has featured him in a monographic documentary.

An eclectic, against-the-stream musician, Baldocci has organized several events in which he spanned from the traditional repertoire to improvisation (often guided by the public), blending classical, jazz and rock elements, and has often been entrusted with the première performance of works by contemporary composers.

Baldocci is an official Ambassador of the Martha Argerich Presents Project, and regularly appears with chamber ensembles. He has long played in duo with Martha Argerich and forms a stable piano duo with the Argentine Daniel Rivera; he also frequently collaborates with actors, among them Amanda Sandrelli.

A child prodigy, he gave his first public concerts at the age of nine, later winning prestigious piano competitions such as the Casagrande competition of Terni and the Martha Argerich competition of Buenos Aires. After studying at the Imola Piano Academy with Franco Scala, he was a pupil of the Como International Piano Academy, where he was tutored by William Grant Naboré, Léon Fleisher, Alicia De Larrocha, Dmitri Bashkirov, Fou Ts'ong, Charles Rosen, Andreas Staier and Claude Frank. He also graduated from Rome's Accademia di Santa Cecilia under the guidance of Sergio Perticaroli.

A very active teacher, Baldocci is often invited to hold master classes at some of the most prestigious universities and academies of the world, and is frequently called to be a member of the jury at international piano competitions.

CDS7771

Dynamic Srl

Via Mura Chiappe 39, 16136 Genova - Italy

tel. +39 010.27.22.884 - fax +39 010.21.39.37

dynamic@dynamic.it

visit us at www.dynamic.it



DynamicOperaClassic



Dynamic opera
and classical music

