

JOHANNES BRAHMS



Registrato/recorded:
Montevarchi (Arezzo), in studio,
11-14 Novembre 2008

Produzione/production:
Fenice Diffusione Musicale, Fi 2009

**Registrazione e montaggio/
sound engineer, recording, editing:**
Valter B. Neri

Pianoforti/pianos:
Steinway & Sons D 274, ditta Bussotti & Fabbrini

Accordatore/Piano Technician:
Claudio Bussotti

JOHANNES BRAHMS



MATTEO FOSSI MARCO GAGGINI

SYMPHONIES No.4 & No.1*
FOR TWO PIANOS, FOUR HANDS

**World premiere recording*

JOHANNES BRAHMS

SYMPHONIES No.4 & No.1 - FOR TWO PIANOS

Track List

Symphony no.4 in E minor op.98

(Arr. for two pianos, four hands, by Johannes Brahms)

1.	I. Allegro non assai	12'51
2.	II. Andante moderato	10'52
3.	III. Presto giocoso	06'18
4.	IV. Allegro energico e passionato	09'36

Matteo Fossi, Piano I - Marco Gaggini, Piano II

Symphony no.1 in C minor op.68

(Arr. for two pianos, four hands, by Robert Keller)

World premiere recording

5.	I. Un poco sostenuto - Allegro	11'34
6.	II. Andante sostenuto	7'29
7.	III. Un poco Allegretto e grazioso	4'18
8.	IV. Adagio - Più Andante - Allegro non troppo ma con brio	15'05

Marco Gaggini, Piano I - Matteo Fossi, Piano II

Grazie a/Thanks to:

Fondazione Banca Popolare di Novara per il Territorio,
Fattoria di Felsina, Santi S.p.A., Associazione Innovarte,
George S. Bozarth, Federica Ferrati, Sandro Fossi,
Pier Narciso Masi, Giuseppe Mazzocolin,
Maria Bianca Panza, Charlotte Politi, Piero Puccioni,
Matteo Rossi.

Totale:

78'09

PREMESSA

Due anni fa, quasi per caso, ci capitò fra le mani la trascrizione originale per due pianoforti della Quarta Sinfonia di Johannes Brahms. Come accade con un libro, con un quadro o con delle pagine di musica, talvolta senza un motivo spiegabile, ci legammo ad essa con affetto speciale. Iniziò così un cammino, lento quanto avvincente, fatto di studio e ricerca, di pause e ripensamenti. Questa partitura è stata come un sasso lanciato nell'acqua: le onde da essa create, o, parafrasando, gli interrogativi da essa posti, ci hanno obbligato a guardare oltre, a cercare altre pagine simili, ad indagare sulla loro storia, sul loro significato e il loro valore estetico. Questo disco è la fotografia di un cammino.

La domanda di partenza è stata: come può un capolavoro simile finire nei bauli o sugli scaffali delle biblioteche, etichettato genericamente come “trascrizione”? Questo termine, o un suo sinonimo, possono significare tutto e

niente. Niente se si pensa alla trascrizione come ad un surrogato della pagina per orchestra, ad un riassunto, ad una copia in bianco e nero: un metro di giudizio del tutto inappropriato per le pagine in questione, sia che si accingano a studiarle un musicologo o, come nel nostro caso, dei musicisti. Significano molto se si pensa al ruolo che pagine simili hanno avuto nella storia, un ruolo che ancora oggi possono avere. Non abbiamo riesumato nulla, non abbiamo tolto la redingote e messo la giacca a delle pagine fuori dal tempo, datate o futili. Mai come oggi è necessario suonare Musica viva e pulsante, pena la sua estinzione. Neppure abbiamo desiderato registrare questi lavori con intento enciclopedico, limitandoci così ad aggiungere un ennesimo numero allo sterminato catalogo discografico di rarità musicali. Trattandosi di Brahms, è perlomeno avventato racchiudere fra due parentesi delle sue pagine, anche quando a scriverle, nel senso pratico del termine, fu nel

caso della Prima Sinfonia Robert Keller, un collaboratore del suo editore; ma questa è una storia che racconteremo più avanti.

Il disco che state ascoltando o state per ascoltare nasce per cercare di trasmettere il nostro pensiero riguardo a queste trascrizioni. Ma, si badi bene, non le nostre convinzioni circa le sinfonie di Brahms: sappiamo che ogni appassionato di musica conosce e ha nella propria discoteca almeno una registrazione di questi lavori con orchestra e direttore di grande valore.

Non abbiamo certo la presunzione di aver capito nella loro totalità questi monumenti della storia della Musica. Se ne riparlerà fra 50 anni, forse. Ma siamo convinti che le nostre idee circa il concetto di trascrizione siano valide quanto plausibili, discutibili, se si vuole, ma pur sempre motivate da un lavoro meditato. Vale allora la pena di condensare queste nostre idee in poche frasi.

Punto primo, perché non vi siano fraintendimenti: il nostro

interesse per questo genere di lavori non ci porta ad affermare che le trascrizioni hanno la stessa importanza degli originali per orchestra. Diciamo, per paradosso, che consideriamo questi capolavori delle “Sonate per orchestra” o delle “Sinfonie per due pianoforti”. A volte originale e trascrizione si aiutano a vicenda: laddove una pone dei dubbi l'altra viene in soccorso. Altre volte prendono strade diverse e assumono identità distinte.

Punto secondo: ci sono ottimi musicisti e ottimi direttori che si impegnano a fondo per eseguire questi lavori; ma ci sono anche orchestre che chiudono, orchestre che non hanno possibilità di fare molte prove, situazioni che non permettono di studiare e suonare serenamente. Eppure lavori simili sono ancora più complessi di una sonata per pianoforte, di un duo, un trio o un quartetto, che normalmente richiedono mesi di preparazione. Abbiamo voluto allora concederci un privilegio: vivere con queste partiture per mesi, quasi come ricompensa al fatto che

talvolta ci sarebbe servito un flauto o un violino per realizzare ciò che avevamo in mente.

Punto terzo (questo sì, quasi una provocazione): i musicisti di più di un secolo fa, professionisti o dilettanti, studiavano ogni sinfonia, nuova o del passato, suonandola al pianoforte. Uno studio intenso proprio perché vissuto direttamente e non soltanto letto sulla carta. Ma quanto tempo oggi viene dedicato, nella formazione di un pianista e non solo, alla scoperta di questi tesori preziosi? Poco o nulla, e poi per cosa: per preparare concorsi, per competere, per conquistare il proprio posticino nel mercato della musica? Queste trascrizioni sono quindi, per noi, un messaggio; pensate ad Edwin Fischer che diceva: “dimenticate il pianoforte”; e a Cortot, che ricordava quanto gli fosse stato utile suonare Wagner al pianoforte per ottenere quel suo suono unico; o a Gould che passava le notti suonando i poemi sinfonici di Strauss. Il pianoforte è uno strumento con molte possibilità, forse più di molti altri, ma non certo onnipotente. Allora eseguire la frase di un corno, di un

oboe, di una fila di viole, o cercare di avvicinarsi all'idea di crescendo di un'intera orchestra diviene una sfida avvincente. Il risultato sorprendente sarà la scoperta che questa musica è talmente grande da trascendere i limiti, o i pregi, di una tastiera, di un arco, di un legno. Il contenuto originario delle sinfonie viene a galla, a volte spontaneamente, altre volte magari con sforzi maggiori. Ma se vi è il rispetto e l'umiltà, la parola “Musica” anteposta alla parola “Io”, la loro essenza sarà sì trascritta, tradotta, ma non tradita.



BRAHMS, KELLER E LE TRASCRIZIONI

Nei primi giorni dell'ottobre 1885 una cerchia ristretta di amici di Brahms, fra cui i critici Hanslick, Kalbeck, Dompke e Pohl, il celebre direttore d'orchestra Hans Richter e Theodor Billroth, medico e musicista dilettante, si ritrovano nel salone espositivo del negozio di pianoforti di Friedrich Ehrbar a Vienna. In quell'occasione Brahms presenta il suo ultimo lavoro, scritto nell'estate appena trascorsa fra i monti della Stiria. La composizione in questione è la Quarta Sinfonia, ma a suonarla non è un'orchestra, bensì due pianisti: Brahms stesso, autore anche della trascrizione, e Ignaz Brüll, buon pianista e modesto compositore, fidato compagno di Brahms già in altre simili occasioni. La platea è sì di una manciata di persone, ma fra le più rinomate, stimate e influenti della vita musicale viennese. Non si prenda tuttavia questa occasione come esempio della loro perspicacia e lungimiranza. Al termine del primo movimento infatti segue un lungo ed imbarazzante silenzio,

rotto dalle parole di Brahms indirizzate a Brüll: “Andiamo avanti”, e subito seguite dall'esclamazione di Eduard Hanslick, che confessa di aver avuto durante l'esecuzione “l'impressione di essere stato flagellato da due individui di intelligenza mostruosa”. Nemmeno gli altri movimenti convincono la compagnia: Kalbeck consiglia a Brahms di sostituire lo Scherzo, a suo giudizio troppo debole, e di pubblicare il Finale separatamente. Una seconda esecuzione, tenuta alcuni giorni dopo, non migliora la situazione. Sarà Hans von Bülow a credere nel lavoro di Brahms: lo inviterà a Meiningen per preparare l'orchestra e dopo ben 15 giorni di prove, dall'11 al 24 di ottobre (un periodo eccezionalmente lungo rispetto alla normale prassi), il 25 si terrà la prima: un successo clamoroso. Brahms dirige dal manoscritto e in effetti per una edizione della parte orchestrale bisognerà attendere fino all'anno successivo, nell'ottobre del 1886. Nel frattempo però Simrock, editore

di Brahms a partire dagli anni '60, pubblica, nel maggio del 1886, la trascrizione per due pianoforti curata dall'Autore. Come era successo già per altri lavori sinfonici, il primo medium utilizzato per sperimentare e diffondere una nuova composizione fu proprio una trascrizione. Anzi, va aggiunta una curiosità: i primi a suonare le sinfonie di Brahms non furono gli orchestrali, bensì due pianisti, Brahms e Brüll. Le prime due Sinfonie erano state trascritte per pianoforte a quattro mani, la formazione più gettonata del XIX secolo per questo genere di lavori. A partire dalla Terza Sinfonia Brahms ritenne più indicati due pianoforti per restituire la ricchezza di un'orchestra intera. In questo modo è infatti possibile utilizzare la maggior parte del materiale sonoro originario, chiaramente rendendo più densa e quindi complicata la scrittura. Se la trascrizione a quattro mani si rivolgeva soprattutto al pubblico dei dilettanti, quella a due pianoforti era destinata presumibilmente a professionisti o studenti di musica, in pratica tutti coloro che possedevano i mezzi tecnici per

eseguire lavori di questa difficoltà.

Brahms ebbe a che fare con le trascrizioni lungo tutta la sua carriera, sempre in bilico fra entusiasmi, approvazioni e rigetti. La trascrizione poteva essere un dono: un omaggio ad amici cari, come Clara Schumann, Theodor Billroth o i coniugi Herzogenberg, che soli potevano comprendere l'intima essenza delle sua Musica. Poteva essere un mezzo: per sperimentare un nuovo lavoro, per diffondere la propria musica in un'epoca in cui non esistevano microfoni. In un certo senso la trascrizione rappresenta il "disco" del 1800 (la presente registrazione è quindi una sorta di "disco nel disco"). Ma poteva essere anche una fonte di guadagno, in special modo per un editore scaltro come Fritz Simrock che, incurante dell'opinione di Brahms, era solito pubblicare decine e decine di trascrizioni di sue composizioni celebri, per le formazioni più disparate. Non poche sono le lettere dai toni minacciosi che Brahms invia all'editore, deprecando quella che lui definisce una vera e propria mania di trascrivere ed arrangiare ogni cosa.

Principale autore di queste trascrizioni fu Robert Keller. Nato nel 1828, Keller fu pianista (insegnò nel Conservatorio di Berlino), compositore ed editore. Il suo nome è indissolubilmente legato a quelli di Simrock e Brahms: la sua principale attività lavorativa fu infatti quella di arrangiatore e correttore di bozze presso la ditta di Berlino. Se le prime edizioni di musiche di Brahms, a partire dal 1871, quindi dal *Schicksalslied* op. 54, fino al 1891, con il *Quintetto per archi* op.111, furono molto accurate e precise, fu proprio grazie al lavoro minuzioso di Keller. Egli considerava la sua mansione non solo come mezzo di sostentamento, ma vera e propria missione nei confronti di un musicista, Brahms, che stimava e adorava. Uomo dal carattere umile e semplice, timido e rispettoso, Keller fu spesso citato dal compositore assieme alle parole “*quel brav'uomo*”. Parallelamente alle edizioni, Keller fu autore di moltissime trascrizioni, attività questa che certamente non ispirava la medesima simpatia a Brahms. I suoi lavori venivano spesso considerati infatti mediocri e banali. Fare

una trascrizione, soprattutto di musica altrui, non è affatto semplice. In questo contesto troppa fedeltà al testo e, se si vuole, un eccessivo rispetto, non sono sempre d'aiuto. Il materiale originario deve essere trattato talvolta con molta libertà, anche a rischio di essere stravolto per potersi adattare nel modo più funzionale al nuovo mezzo espressivo. Keller era troppo diligente per prendersi queste licenze, e la gran parte dei risultati ne sono una prova. Con la pubblicazione nel 1887 della trascrizione per pianoforte a quattro mani della *Quarta* si chiuse il ciclo delle trascrizioni delle *Sinfonie* curate dall'Autore. Brahms preparò infatti le versioni a quattro mani della *Prima*, della *Seconda*, di parte della *Terza* (correggendo il lavoro di Keller) e di tutta la *Quarta*. Nella versione per due pianoforti a quattro mani esistevano solamente la *Terza* e la *Quarta*, pubblicate sempre prima della partitura per orchestra. Mancavano all'appello quindi le prime due, e Brahms scrisse nel 1888 a Simrock domandando notizie circa un'eventuale loro redazione. All'autore sarebbe piaciuto

molto occuparsene personalmente, sia perché questa formazione gli era particolarmente congeniale sia perché più volte gli era stato richiesto, probabilmente da Clara; vi dovette però rinunciare per mancanza di tempo. Suggerì a Simrock il nome di Theodor Kirchner (1823-1903), compositore di talento che già altre volte si era occupato di trascrivere la sua musica, e sconsigliò vivamente di affidare l'incarico a Keller. Con una mossa poco chiara Simrock affidò il compito proprio a quest'ultimo facendolo sapere a Brahms due anni dopo, a cose fatte. Brahms fu costretto, scetticamente, ad accettare. Fu però una vera sorpresa per lui sfogliare questi arrangiamenti: inaspettatamente la qualità era infatti nettamente superiore agli altri lavori di Keller. Scrisse a Simrock: “... *non mi sono dispiaciuti affatto, anzi mi hanno procurato una gioia genuina. Non solo sono scritti in un modo commovente e diligente, ma sono anche piacevoli da ascoltare e scritti sapientemente. Le mie dita avrebbero suonato in modo diverso – ma non ho nient'altro da desiderare e cambiare in questo buon lavoro*”. In realtà Brahms, affezionato

a quest'opera, decise di dare alcuni consigli e suggerimenti a Keller prima della pubblicazione definitiva, e l'ultima lettera della loro corrispondenza giunta a noi lo dimostra.

Questa volta Keller aveva fatto il suo capolavoro, e sebbene il metodo adottato nel trascrivere percorra strade diverse rispetto a quelle scelte da Brahms, ad esempio nella *Quarta Sinfonia* (e ne parleremo nel prossimo breve capitolo), il lavoro dimostra una notevole padronanza dei mezzi compositivi, la consapevolezza delle possibilità dello strumento e un'ottima conoscenza della Sinfonia e del suo risultato sonoro.

Gli arrangiamenti delle prime due Sinfonie rappresentano non solo il migliore ma anche gli ultimi lavori di questo genere portati a termine da Keller: già alla fine del 1890 egli aveva cominciato a soffrire di gravi problemi di salute. Il declino fu assai rapido: Keller morì pochi mesi dopo, il 16 giugno 1891, all'età di 63 anni.

Marco Gaggini, Matteo Fossi

FOREWORD

Two years ago - and quite by chance – we stumbled into the original transcription for two pianos of Johannes Brahms' Fourth Symphony. As it sometimes happens with a book, a picture, or a piece of music, we immediately felt a special affection for the score, stepping into an amazing path made of study and research, of pauses and restarts. In a way, pretty much like after throwing a pebble into the previously still water one watches the waves spreading out in circles, we found more and more issues coming out, pushing us to look for similar pages, in a quest for meaning, history, and aesthetic value. This recording is a snapshot of such a quest.

The very first question was: how can it be that such a masterpiece ends up resting on a library's shelf for years and years, after having been labeled quite generically as a "transcription"? This term, or others alike, can mean

everything or nothing. Nothing if we see a transcription as a mere substitute for the orchestral score, a summary, a black-and-white copy. Such a meaning is totally inappropriate in this case, both from a musicologist's point of view and from a performer's one, as in our context. On the other hand, the meaning of a transcription may become outstanding if we recall the role pages of this kind have been playing throughout the history of music – a role they can still hold nowadays. Under this respect we did not dig anything out of nowhere, by putting the redingote off and a dinner jacket on some outdated, useless scores, since we strongly believe that in these harsh times such an operation would not make sense. Nor we felt the desire to make a sort of encyclopedic recording, in order to add just another item to the endless catalogue of musical delicatessen. Ladies and gentlemen, we are talking about Johannes Brahms, someone whose scores can hardly be

put between brackets, even when (as in the case of First Symphony) the physical layout was done by Robert Keller, an assistant to Brahms' publisher - but this is another story we are going to tell later on.

This recording was conceived in an effort to convey our thoughts, not our personal convictions. We are aware that any record collection in the world includes at least one version of Brahms' symphonies featuring a great orchestra and a great conductor. We are far from pretending we have got a firm grasp on these masterpieces – a goal we will be happy to achieve maybe 50 years from now. Nevertheless, we are eager to explain our point of view regarding transcriptions.

1. No rendering will ever be nearly as significant as the original score. Paradoxically, we could say these transcriptions are “Sonatas for orchestra” or even “Symphonies for two pianos”. Sometimes the original and its transcription help each other: if the first seems to raise an obscure question, the other one comes into play to

help solving the enigma. There are also instances where the two scores move apart and get different identities.

2. Quite a few great orchestras - and great conductors – approach these monumental works very seriously, attentively, and knowledgeably, but seldom there is enough time for rehearsals. We decided to give ourselves the rare privilege to get along with these scores for months, with no deadlines, with respectful patience.

3. More than one century ago, any professional or even amateur performer would study a symphony by running it through on the piano, in an effort to dive into the music, instead of just reading it on paper. As of today, does anybody devote any time to make young pianists - and not only them - discover these hidden gems as a part of their education and training? Would it be better done than striving night and day to have them ready to attend - and maybe win - competitions whose only purpose is to climb up some steps in the market?

Transcriptions are a clear message to us: Edwina Fischer kept repeating “Forget the piano”; Alfred Cortot said that only by playing Wagner he could attain that unmistakable, unique sound; and finally, Glenn Gould would spend long, restless nights rehearsing Strauss tone-poems.

Piano is a powerful instrument, actually one of the mightiest, but it is far from being omnipotent. Striving to reproduce the sound of a horn, of an oboe, or even of a group of violas, trying to replicate a whole orchestra’s crescendo is an exciting challenge.

It is really amazing to discover a musical greatness reaching far beyond the limits – and the quality – of a keyboard, string, or woodwind. A symphony’s original feature may come out by itself, sometimes it will be more difficult to find – but if you put aside your ego, it will be rendered, maybe even translated, but it will never be betrayed.

BRAHMS, KELLER, AND TRANSCRIPTIONS

In early October 1885 a group of Brahms’s selected friends including Hanslick, Kalbeck, Dompke, and Pohl, the famous conductor Hans Richter, and Theodor Billroth (a physician who was also an amateur performer) would gather in Vienna at Friedrich Ehrbar’s piano showroom and listen to Brahms introducing his latest work, the Fourth Symphony, written during the summer in Styrian mountains. There was no orchestra in place, however, and the score was rendered by two pianists: Brahms himself, who was also the author of the transcription, and Ignaz Brüll, who scarcely had any talent as a composer but had been a trusted partner of Brahms in a number of similar performances.

The audience, albeit small, included a very prominent selection of competent and influent people, but they did not seem to grasp the quality of the work.

The conclusion of the first movement was followed by a long, embarrassing silence that was broken only when Brahms

briskly told Brüll “So, let’s go on”, with Hanslick exploding “For this whole movement I had the feeling that I was being given a beating by two incredibly clever people.....”. The situation hardly improved at the end: Kalbeck suggested that the Scherzo, “too weak”, be replaced, and the Finale be published as a separate score. A second run-through had a similar outcome. It was Hans von Bülow who recognized the greatness of Brahms’ work and invited the author in Meiningen to train the orchestra, a rehearsing effort that took an exceptional long two-weeks time span.

The first performance, on October 25 was very warmly greeted; Brahms conducted directly from the manuscript. The final orchestral score was to be published only one year later, in October 1886, whilst the transcription for two pianos, edited by Brahms himself, had been published by Simrock four months earlier.

As it had already been the case for other symphonic works, the first media used to experiment, distribute (and play, as we have seen above) the Fourth Symphony was a

transcription. The first two Symphonies had been translated for four hands, following a popular trend. Starting with the Third Brahms would switch to a version for two pianos, feeling it was better suited to render the richness of an orchestral sound thanks to the possibility of using a larger portion of the original material. Due to the increased complexity of the music, such an approach would mean addressing a professional, instead of a mostly amateurish audience.

Brahms would deal with transcriptions throughout his life, in an up-and-down of enthusiasms, approvals, and refusals. A transcription could be a gift to dearest friends like Clara Schumann, Theodor Billroth, or the Herzogenbergs, the only ones who were believed capable to fully understand his music. It could also be a way to probe the validity of a novel work and spread it around in an era when no better means existed to make it known. Under this respect, a transcription can be thought of as a “XIX Century CD” (therefore, maybe this recording is “a CD in a CD”...).

Last but not least, transcriptions were also “cash cows” in their own right, as the smart publisher Fritz Simrock knew well if he kept releasing a countless number of versions of Brahms’ most celebrated works, carelessly ignoring the threatening letters in which the author protested against the bad habit of having an arrangement done out of whatever score, for whatever instrument group.

The author of the vast majority of Brahms’ works transcriptions is Robert Keller. Born in 1828, Keller was a pianist, composer, publisher, and a teacher at Berlin Conservatory. Keller’s name is tightly linked to Simrock and Brahms, since he primarily worked as an arranger and proofreader at Simrock’s company in Berlin. It is thanks to Keller’s meticulous work if the earliest editions of Brahms’ works, dated between 1871 (*Schicksalslied* Op. 54) and 1891 (*String Quintet* Op. 111) are so accurate. He considered his job as a mission to serve his beloved composer, who would often refer to this humble, shy, and respectful assistant as “that good man”. But if Keller’s work as an editor was

unconditionally appreciated by Brahms, the same does not hold for the many transcriptions he made, which were mostly regarded as awkwardly inelegant. As matter of fact, rearranging a piece of music, especially when it was written by someone else, is hardly an easy task. Maintaining too much of the original score may be respectful, but seldom helps. It is often better to adopt an open-minded approach, being ready to apply radical changes if they better fit the new instrument setup. Keller was usually too timid and disciplined to take this liberty. In 1887, the four-hands transcription of the Fourth Symphony would complete the cycle of renderings written by the composer himself, which included the First, Second, part of the Third (amending Keller’s work), and the whole Fourth Symphony. Autograph two-pianos versions existed for the Third and the Fourth only, and they had always been published before the orchestral score. In 1888 Brahms wrote to Simrock asking if there were plans for a completion of the two pianos edition. He would have liked to take care of the project by himself,

because he had a special affinity for this instrument combination, and there was also Clara pushing, but he had to give up due to the lack of time. Therefore, he urged Simrock to employ Theodor Kirchner (1823-1903), a talented composer, and vibrantly advised against Keller. Simrock would not accept Brahms' suggestion and let the transcriptions be prepared by Keller, telling the author only two years later. Brahms skeptically accepted, but he was surprised to find that the quality of Keller's work had greatly improved. As he wrote Simrock: "I had no displeasure in it, but I felt a genuine joy. Not only are they set in a touchingly diligent manner, but they are also pleasing to the ear and skillfully done. My fingers would rather play differently – but otherwise I have nothing to desire and alter in his very good work". Brahms decided to offer Keller some helpful suggestions before the final publication, as it is recorded in the very last letter of their correspondence. Keller had finally made his masterpiece, and although the transcription method adopted was different from Brahms',

as it is clear in the Fourth (see next Section), he showed he could master the art of composing, with a full awareness of two-pianos' capabilities and an in-depth knowledge of the symphony and of its texture.

The arrangements of the First and Second Symphony were the best and last works of this kind by Keller, who had been seriously ailing since late 1890 and died a few months later, on June 16, 1891, at 63 years of age.

Marco Gaggini - Matteo Fossi - (Translation: Sandro Fossi)



Matteo Fossi, born in Florence in 1978, began his musical studies at the Scuola di Musica di Fiesole at the age of eight and he graduated with distinction at Conservatorio of Ferrara in 1999. Afterwards he has been working with M. Tipo and P. Narciso Masi, attending masterclasses with M. Pollini, A. Lonquich, Trio di Milano, M. Rostropovich. Since he was just more than a child, he's been engaged as soloist and chamber player (especially in duo with violinist L. Borrani e with Quartetto Klimt, founded by himself in 1995) from many of the major Italian concert associations and e he regularly performs in festivals e theatres in Germany, France, England, Spain, USA, Brazil, South Korea. He uses to play with great artists like M. Ancillotti, C. Rossi, A. Nannoni, A. Pay, A. Ivashkin, S. Lombardi, S. Linke, e many others. Matteo has developed a great interest in spreading the word of good music around. As an outcome of this commitment he was one of the founders and, currently, the Artistic Director of the Association "Nuovi Eventi Musicali", and, since 2006, of classical music section of Estate Fiesolana (Florence), the oldest open-air music festival in Italy. He teaches chamber music at Scuola di Musica di Fiesole.

Marco Gaggini, born in Novara in 1984, began his musical studies at the age of nine. He studied at Conservatorio "G. Cantelli" of his town in the class of C. Mascheroni and he graduated with an honors degree in 2004. For many years he has been working with G. Gili and P. N. Masi. In addition to the soloist's career, started at the age of sixteen, he uses to play with enthusiasm the chamber repertoire in several ensembles. He studied the liederistic repertoire of Schubert, Schumann and Brahms during some annual Master classes. Persuaded to the importance of a complete musical knowledge, in 2005, he started harpsichord's studies at Conservatorio "G. Verdi" of Milan with Danilo Costantini and in 2006 he made his debut as harpsichordist for important music associations. In 2008 he won the First Prize at the XI "G: Gambi" harpsichord competition in Pesaro. At the same time he studied Musicology at Cremona University, where he took the Undergraduate Degree with a dissertation about "The Two Pianos Version of Brahms' Symphonies". He is one of the founders and, currently, the President of the Association "Innovarte" (Novara) for which he organizes some important musical events.