

DECCA

Johannes
Brahms

Works for Two Pianos
Haydn Variations • Sonata • Tragic Overture

Matteo *Fossi* Marco *Gaggini*

Johannes
Brahms
(1833 - 1897)

Works for Two Pianos
Haydn Variations • Sonata • Tragic Overture

Matteo *Fossi* Marco *Gaggini*

Variations on a Theme by Joseph Haydn op.56b*

1	Chorale St. Antoni: Andante	2.14
2	Var. I: Andante con moto	1.17
3	Var. II: Vivace	1.12
4	Var. III: Con moto	1.43
5	Var. IV: Andante	2.06
6	Var. V: Poco presto	1.00
7	Var. VI: Vivace	1.27
8	Var. VII: Grazioso	2.35
9	Var. VIII: Poco presto	0.59
10	Finale: Andante	4.07

11	Tragic Overture op.81 (original piano four-hands version by J.Brahms)	14.29
----	------------------------------------------------------------------------------	-------

Sonata for Two Pianos in F minor op.34b**

12	Allegro non troppo	16.33
13	Andante, un poco Adagio	8.23
14	Scherzo: Allegro — Trio	8.13
15	Finale: Poco sostenuto — Allegro non troppo	10.43

Total time 77.09

Matteo Fossi, Piano I* and Piano II**

Marco Gaggini, Piano II* and Piano I**

Brahms

OPERE PER DUE PIANOFORTI

Brahms inserì nel catalogo ufficiale delle sue opere due soli lavori per due pianoforti: la Sonata op.34/b e le Variazioni su un Tema di Haydn op.56/b. Un numero nella media se si considera il fatto che Brahms non è mai tornato sulla stessa formazione cameristica per più di tre volte (con la sola esclusione dei lavori a quattro mani e senza tener conto delle trascrizioni di sue o altrui opere); un numero piuttosto ridotto se si tiene conto della predilezione che Brahms ebbe per questo organico. Un elemento rende però tali partiture a sé stanti rispetto al resto della produzione: se è vero che ogni opera cameristica di Brahms rappresenta un punto di arrivo in sé concluso, in cui forma ed equilibrio timbrico–strumentale hanno trovato la piena realizzazione, la stessa regola non vale interamente per i due lavori in questione. Quando si parla di Sonata in Fa minore non si può non pensare al Quintetto per pianoforte ed archi, e quando si dice Variazioni–Haydn la prima cosa che si ricorda

è probabilmente il suono dei fiati nel tema: queste opere hanno una doppia natura, come se il materiale musicale non trovasse necessariamente in un'unica espressione la propria compiutezza.

Nozioni storiche sommarie hanno fatto spesso pensare alla Sonata come ad una trascrizione del Quintetto e alle Variazioni come alla versione pianistica del lavoro orchestrale. Ma si sa che non è così. La Sonata venne prima del Quintetto, o meglio, prima del Quintetto con pianoforte; probabilmente lo stesso materiale proveniva da un Quintetto per archi (dall'organico schubertiano: due violini, viola e due violoncelli) scritto fra il 1861 e il 1863 ed eseguito solo in forma privata per un pubblico di amici. Come spesso accadde nella produzione di Brahms, fu Clara Schumann a condizionare le scelte del compositore: suggerì infatti di sopperire con l'uso del pianoforte a quelle che lei riteneva delle carenze timbriche. Ma il materiale del Quintetto era troppo denso: a Brahms

servirono ben due pianoforti per riorganizzarlo senza doverne sacrificare la trama. La partitura della Sonata fu ultimata nel febbraio del 1864 ed eseguita nell'aprile a Vienna con l'amico Carl Tausig. Ancora una volta Clara Schumann ed altri amici, fra cui Hermann Levi, rimasero scettici sul risultato: troppo monotoni, i due pianoforti (!). Clara stessa la eseguì in almeno tre occasioni, una volta con Anton Rubinstein, una volta con Levi ed una con Brahms. Niente da fare: l'ascendente musicale di Clara era troppo forte per non prendere in considerazione l'ipotesi di rivedere per una terza volta la partitura, ed è a questo punto che nacque il Quintetto con pianoforte. Quest'ultima versione, com'è facilmente immaginabile, mise tutti d'accordo, ma Brahms non accantonò mai la versione pianistica e ne rimase in qualche modo legato tanto da farla pubblicare nel 1872 da Rieter–Biedermann.

La storia della versione pianistica delle Variazioni–Haydn è meno tribolata. Brahms (siamo nel 1873) seguì l'iter che gli sarebbe stato più congeniale in futuro per le Sinfonie (cfr. *Brahms, Symphonies for two pianos*, Universal Classic & Jazz 2010): preparò prima

la versione per due pianoforti e la eseguì in settembre con Clara Schumann; il 2 dicembre diresse alla Filarmonica di Vienna la prima esecuzione con l'orchestra. La versione pianistica non è però da considerarsi una trascrizione, bensì una versione "da concerto" a tutti gli effetti: fu l'autore ad inserire nel proprio catalogo questa partitura con un numero d'opera, e non un editore ad insistere perché venisse pubblicata.

Breve nota a margine: il famoso corale di St. Antonio altro non è che il secondo movimento di una *Feld Partie* in Si bemolle maggiore per fiati (due oboi, due fagotti obbligati, continuo e due corni) che all'epoca si considerava di Haydn ma che più recentemente è stata attribuita a Ignaz Pleyel. Brahms la copiò in un taccuino dopo averla conosciuta (assieme ad altri Divertimenti per questa formazione) grazie all'amico e storico della musica Carl Ferdinand Pohl.

Un'ultima considerazione sull'op.56 ci riallaccia al discorso iniziale: le Variazioni–Haydn sono l'ultimo ciclo dedicato a questa tecnica compositiva, la variazione, di cui Brahms possedeva totale padronanza. Il fatto che siano dedicate ad Haydn riannoda i fili

delle discendenze musicali di Brahms; la passacaglia che le conclude ci ricorda inoltre che, ancor prima di Haydn, Mozart e Beethoven, per Brahms furono fondamentali Bach, Haendel, Corelli e Couperin. E non è una caratteristica squisitamente barocca quella di far vivere lo stesso materiale sonoro in più forme e formazioni?

La Sonata in Fa minore e le Variazioni-Haydn sono forse gli esempi più emblematici per sondare questa ambiguità dell'estetica di Brahms: da una parte la sostanza, la densità sonora e fisica delle partiture, l'inevitabile rimando alla Natura e ai chiaroscuri del Nord, il lato più umano e carnale; dall'altra l'astrazione, la Musica che ancor prima di essere suono è Idea, speculazione attorno al concetto di forma, di tema, di variazione e modulazione. Brahms è anche l'unione di questi due elementi, è Romanticismo che si lega a trame di un tessuto settecentesco.

Al primo ascolto alcuni aspetti di questo disco potranno sembrare estremi o quantomeno inconsueti. La scelta dei tempi *in primis*, la dilatazione temporale di alcuni movimenti, la voluta estraneità ad ogni tipo di virtuosismo strumentale. Tali decisioni non

hanno ovviamente la pretesa dell'inconfutabilità, ma sono sicuramente il frutto di esperienza e riflessioni.

Il nodo da sciogliere è la conseguenza delle considerazioni fatte poco fa: per quanto vi possa essere un'idea di astrazione, per quanto il senso musicale della struttura rimanga inalterato a prescindere dalla formazione utilizzata, potranno i tempi essere i medesimi? Dovrà un *Allegro ma non troppo* risultare identico se suonato da due pianoforti oppure da uno solo assieme ad un quartetto d'archi? Per noi la risposta è ovviamente no. Non è solo una questione di massa sonora, ma anche di specificità timbriche e fisiche: la percussione del pianoforte versus l'arco o versus il respiro dei fiati. E' un gioco dialettico di armonici e centinaia di variabili. *A priori* sembrerebbe più logico che la caducità del suono pianistico comporti una scelta di tempi più scorrevoli rispetto a quelli di un quintetto con pianoforte o di un'orchestra. Ma non è sempre così: gli archi possono sostenere un suono, prolungarlo, crescerlo, ma allo stesso tempo la trama contrappuntistica e armonica ne risulta più nitida, in qualche modo più

essenziale. Le risonanze create dalla somma di due pianoforti esigono una dizione diversa, creano delle zone d'ombra e dei piccoli meandri sonori che hanno bisogno di essere scrutati, pena la levigatezza e il rischio di rendere confuso il discorso.

E' un'alchimia difficile da trovare e da bilanciare, ma non può essere, a nostro parere, succube e dipendente dalle caratteristiche delle versioni più "ufficiali" di questi lavori. Ecco spiegato perché siamo arrivati a questo disco dopo l'esperienza delle Sinfonie a due pianoforti: là c'era il terreno per sperimentare con maggior libertà d'azione questi aspetti, si addensavano inevitabilmente le problematiche che nella Sonata in Fa minore e nelle Variazioni-Haydn emergono in superficie in maniera eclatante.

A chiudere, per il momento, questo progetto, un'unica pagina a quattro mani: l'Ouverture Tragica op.81 (1881). La scelta dei due pianoforti per noi ha avuto un significato estetico particolare, che a questo punto crediamo di aver spiegato a sufficienza. Ma Brahms sperimentò decine di volte il mestiere di trascrittore con la formazione a quattro mani: possedeva una tale padronanza e

conoscenza dello strumento che gli permetteva di gestire con assoluta disinvoltura, e mai come nessun altro prima e dopo di lui, il passaggio dall'orchestra a venti dita su una tastiera. Ciò che più affascina è che la densità della partitura per pianoforte solo non è la risultante di una scrittura pianistica ardua ed impervia, bensì del perfetto compromesso di scelte, semplificazioni o trasformazioni del materiale senza dover sacrificare quasi nulla delle atmosfere, della tensione e dei colori sfumati della versione orchestrale. Questo regala a due musicisti l'impagabile soddisfazione di sedersi al pianoforte e vivere senza eccessivi sforzi, quasi a contemplare, l'esperienza dell'esecuzione che è contemporaneamente ascolto e studio.

Marco Gaggini e Matteo Fossi



Brahms

WORKS FOR TWO PIANOS

In the official catalogue of his works, Brahms included only two pieces for two pianos: Sonata Op. 34b and the Variations on a Theme by Haydn Op. 56b. An average number, if we bear in mind that Brahms never used the same chamber formation more than three times (with the sole exception of the works for four hands, if we leave transcriptions of pieces by himself or others out of the reckoning); rather a small number if we consider Brahms's predilection for this combination. Yet there is one aspect that sets these works apart from the rest of his output: although it is true that each of Brahms's chamber works represents a finished achievement in which form and balance of timbre and instrumentation find full realisation, this rule is not entirely true of the two works in question. When we speak of the Sonata in F minor we cannot fail to think of the Quintet for piano and strings, and when we mention the Haydn Variations the first thing we recall is likely to be the sound of the

wind instruments in the theme: these works have a twofold nature, as if the musical material did not necessarily find its complete accomplishment in a single form of expression.

Sketchy notions of history have often led people to think of the Sonata as a transcription of the Quintet and of the Variations as a piano version of the orchestral work. Yet we know that this is not true. The Sonata came before the Quintet, or rather, before the Piano Quintet; the material probably came originally from a Quintet for strings (with a Schubertian ensemble: two violins, viola and two cellos), written between 1861 and 1863 and only performed privately for an audience of friends. As often happened with Brahms's music, it was Clara Schumann who conditioned the composer's choices: in fact, she suggested using the piano to provide qualities of timbre that she considered to be lacking. But the material of the Quintet was too rich: Brahms really needed two pianos to

reorganise it without sacrificing the texture. The Sonata was finished in February 1864 and performed in Vienna in April with his friend Carl Tausig. Once again, Clara Schumann and other friends, including Hermann Levi, had their doubts about the result: they thought the two pianos were too monotonous (!). Clara herself performed the work on at least three occasions, once with Anton Rubinstein, once with Levi and once with Brahms. The outcome was inevitable: Clara's musical ascendancy was too strong for him not to consider the possibility of a further reworking of the material, and it was at that point that the Piano Quintet came into existence. This third version contented everyone, as can easily be imagined, but Brahms never set aside the piano version and he remained attached to it to the extent of having it published by Rieter-Biedermann in 1872.

The history of the piano version of the Haydn Variations is less travelled. In 1873, Brahms followed the course that he later found most congenial for the Symphonies (see *Brahms, Symphonies for Two Pianos*, Universal Classic & Jazz, 2010): first he prepared the version for two pianos,

performing it in September with Clara Schumann; on 2 December he conducted the first performance with orchestra at the Vienna Philharmonic. Yet the piano version should not be considered a transcription, but a "concert" version in every respect: it was the composer himself who gave this piece an opus number in the catalogue of his work, and not a publisher who insisted that it be printed.

A brief marginal note: the famous St Anthony Chorale is, in fact, the second movement of a *Feld-Parthie* in B flat major for wind instruments (two oboes, two obbligato bassoons, continuo and two horns) which was thought at the time to be by Haydn, although more recently it has been attributed to Ignaz Pleyel. Brahms copied it in a notebook after being made acquainted with it (and other Divertimentos for this combination of instruments) by a friend of his, the music historian Carl Ferdinand Pohl.

One last point concerning Op. 56 brings us back full circle to our opening remarks: the Haydn Variations are the last work devoted to this musical technique, the variation, of which Brahms possessed total mastery. The fact

that they are devoted to Haydn reaffirms the ties of Brahms's musical lineage: the passacaglia that concludes them also reminds us that fundamental figures for Brahms, even before Haydn, Mozart and Beethoven, were Bach, Handel, Corelli and Couperin. And is it not a delightfully baroque notion to make the same musical material come to life in different forms and instrumental combinations?

The Sonata in F minor and the Haydn Variations are possibly the most emblematic examples with which we may assess this ambiguity in Brahms's aesthetics: on the one hand, the substance, the musical and physical density of the scores, the inevitable reference to nature and the lightness and darkness of the north, the more human, fleshly side; on the other, abstraction, music that exists as idea even before it becomes sound, speculation about the concepts of form, theme, variation and modulation. Brahms is also a marriage of these two components, Romanticism allied to an eighteenth-century weave of patterns.

On first hearing, some aspects of this recording may seem extreme, or at least

unusual. The choice of tempos above all, the expansion of time in some movements, the deliberate non-engagement with any kind of instrumental virtuosity. These decisions are clearly not intended to be incontestable, but they are certainly the outcome of experience and reflection.

The riddle to be resolved is the result of the remarks made a little earlier: even though there may be a notion of abstraction, even though the musical sense of the structure may remain unaltered if one takes away the instrumental combination that is used, can the tempos be exactly the same? Must an *Allegro ma non troppo* sound identical when played on two pianos or on only one with a string quartet? For us the answer is obviously no. It is not just a matter of acoustic mass but also of specific features of timbre and physical conditions: the percussion of the piano versus the strings or versus the breathing of the wind instruments. It is a dialectic game of harmonics and hundreds of variables. A priori, it would seem logical that the decay of the sound of the piano should lead to more flowing tempos than those of a piano quintet or an orchestra. Yet it does not

always work like this: the strings can sustain a sound, prolong it, intensify it, but at the same time the contrapuntal and harmonic pattern becomes more clearly defined and somehow more essential. The resonances created by the sum of two pianos require a different diction, they create areas of shadow and small meanderings of sound that need to be explored, at the expense of smoothness and at the risk of rendering the discourse confusing.

It is a difficult alchemy to achieve and balance, but in our opinion it cannot be dominated by and dependent on the characteristics of the more “official” versions of these works. This is the explanation of how we have arrived at this recording after the experience of the Symphonies for two pianos: there we had the possibility of experimenting with these aspects with greater freedom of action, there was an inevitable intensification of the problems that come to the surface strikingly in the Sonata in F minor and the Haydn Variations.

Bringing this project to a close, for now, there is a single work for four hands: the Tragic Overture Op. 81 (1881). For us, the

choice of two pianos has a special aesthetic significance that we think we have already sufficiently explained. But Brahms experimented with the craft of transcription for four hands dozens of times: he had such mastery and knowledge of the instrument that he was able to achieve the transition from orchestra to twenty fingers on a keyboard with total ease and better than anyone else before or after him. The most fascinating thing is that the density of the score for a single piano is not the product of an arduous, impervious style but of a perfect compromise of choices, simplifications or transformations of the material without having to sacrifice any part of the atmosphere, the tension and the subtle colours of the orchestral version. This provides two musicians with the inestimable satisfaction of sitting at the piano and enjoying, without undue effort and almost as an act of contemplation, the experience of a performance that consists in listening and studying at the same time.

Marco Gaggini e Matteo Fossi
Translation: Karel Clapshaw

Thanks to

Madeleine Brunner, Federica Ferrati, Pier Narciso Masi, Giuseppe and Gloria Mazzocolin

Recording: Montevarchi (Arezzo), 15–18 November 2011

Sound Engineer, Recording, Editing: Valter B. Neri

Pianos: Steinway & Sons D 274, collezione Bussotti & Fabbrini

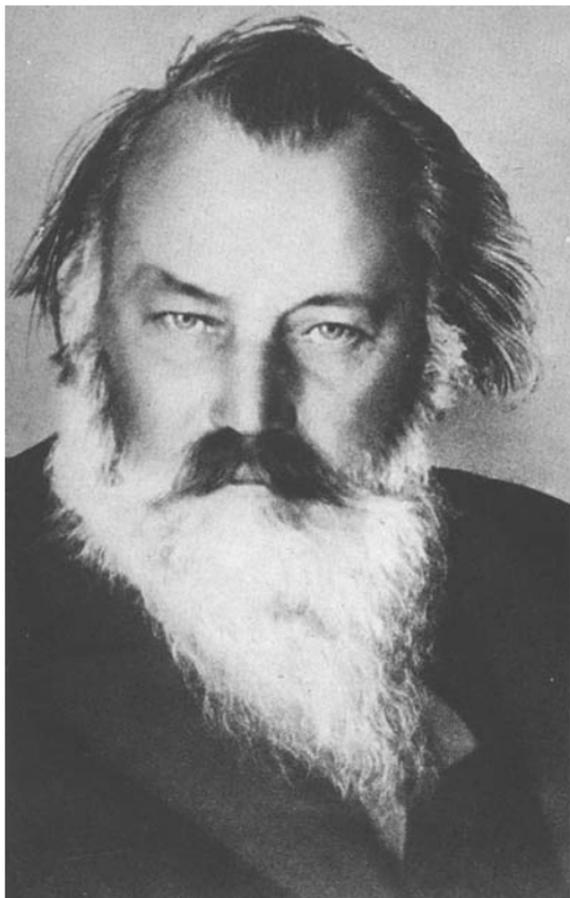
Piano Technician: Claudio Bussotti

www.twopianosproject.com

Universal Classics & Jazz
A division of Universal Music Italia srl
© and © 2012 Universal Music Italia srl

Made in the E.U.

Photos: Francesca Morigi
Artwork: Punto e Virgola, Bologna (Italy)



Johannes Brahms
(1833 - 1897)

Also available:



JOHANNES BRAHMS
SYMPHONIES FOR TWO PIANOS

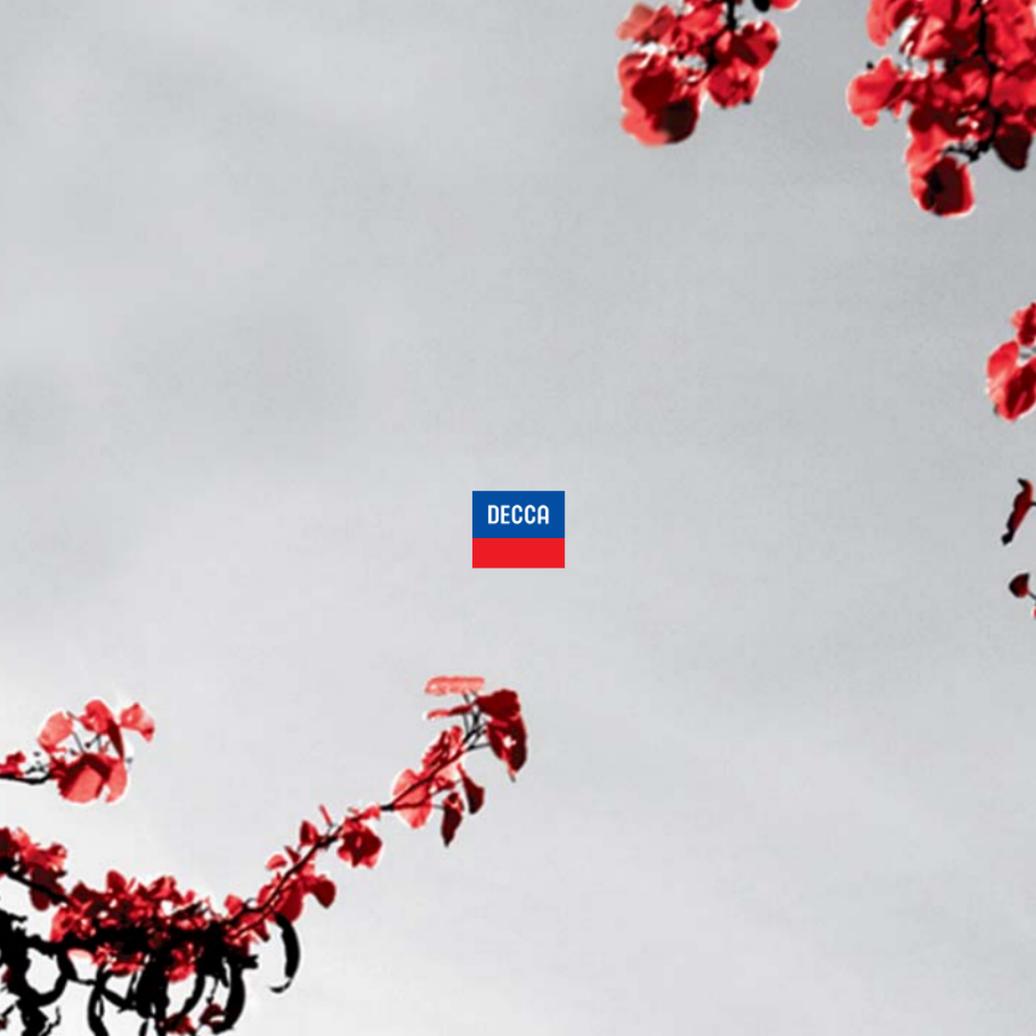


2CD 476 3761



Universal Music Group – Classics & Jazz Italia

www.universalmusic.it/classica



DECCA