

Brahms

SYMPHONIES
FOR TWO PIANOS

matteo fossi
marco gaggini



JOHANNES BRAHMS (1823 – 1897)
SYMPHONIES FOR TWO PIANOS

CD1

Symphony no.1 in C minor op.68

Arr. for two pianos, four hands, by Robert Keller (1828-1891)
World premiere recording

- | | | |
|---|---|-------|
| 1 | I. Un poco sostenuto - Allegro | 11.30 |
| 2 | II. Andante sostenuto | 7.25 |
| 3 | III. Un poco Allegretto e grazioso | 4.12 |
| 4 | IV. Adagio – Più Andante – Allegro non troppo ma con brio | 15.02 |

Marco Gaggini, Piano I

Matteo Fossi, Piano II

Symphony no.2 in D major op.73

Arr. for two pianos, four hands, by Robert Keller (1828-1891)
World premiere recording

- | | | |
|---|--|-------|
| 5 | I. Allegro non troppo | 17.15 |
| 6 | II. Adagio non troppo | 8.49 |
| 7 | III. Allegretto grazioso (Quasi Andantino) | 4.47 |
| 8 | IV. Allegro con spirito | 8.42 |

Matteo Fossi, Piano I

Marco Gaggini, Piano II

CD2

Symphony no.3 in F major op.90

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

1	I. Allegro con brio	11.47
2	II. Andante	9.26
3	III. Un poco Allegretto	5.24
4	IV. Allegro	8.21

Marco Gaggini, Piano I

Matteo Fossi, Piano II

Symphony no.4 in E minor op.98

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

1	I. Allegro non assai	12.46
2	II. Andante moderato	10.49
3	III. Presto giocoso	6.16
4	IV. Allegro energico e passionato	9.29

Matteo Fossi, Piano I

Marco Gaggini, Piano II

Brahms: Le sinfonie per due pianoforti

Per la prima volta vengono presentate in disco le versioni per due pianoforti a quattro mani delle Sinfonie di Johannes Brahms. Non ci piace però pensare al concetto di *registrazione integrale* o di *opera omnia*, perché temiamo che con questi termini si corra il rischio di perdere il senso di unicità di un'opera d'arte. Fin dal principio, infatti, abbiamo deciso di lavorare a questo progetto non con intento enciclopedico, ma soprattutto pensando come priorità ad un'esperienza musicale. Ciascuna di queste Sinfonie rappresenta un momento particolare di questo cammino, con le sue difficoltà, i suoi dubbi e le sue possibili soluzioni, in un lento incedere dialettico che ovviamente non ha fine. Non vi è qui certamente la sintesi definitiva, ma solo una foto scattata quando pensavamo fosse il momento giusto per farlo.

In tre anni di studio e ricerca attorno a queste partiture abbiamo cercato di rispondere a tutti i quesiti che esse ci ponevano, raccogliendo così storie e spunti di riflessione di cui ci sembra doveroso parlare. Racconteremo allora la storia delle trascrizioni di Brahms e di Robert Keller, approfondendo così il concetto di *trascrizione* in quanto genere musicale. Tutto questo non per discutere del passato ma del presente, ovvero dell'importanza di ridare suono a queste pagine.

Tre anni fa, quasi per caso, venimmo a conoscenza della trascrizione della Quarta sinfonia e, incuriositi, provammo a studiarla e ad eseguirla in concerto: fu una delle esperienze musicali più intense mai provate. La partitura ci lasciò però con mille interrogativi: non solo relativi alla sinfonia, già di per sé numerosi, ma anche alla trascrizione stessa. La domanda più cui ci premeva rispondere era la seguente: come può un capolavoro simile rimanere dimenticato negli scaffali di una biblioteca alla voce "trascrizioni", fra migliaia di pagine indistinte e per la maggior parte di scarsissimo valore?

Il motivo del numero sconfinato di lavori simili è molto semplice: prima della comparsa di microfoni e giradischi la Musica non aveva una diffusione nemmeno paragonabile a quella di oggi,

quando milioni di persone camminano con in tasca e nelle cuffie ore ed ore di registrazioni. Erano le trascrizioni il veicolo fondamentale per portare nella casa e nei luoghi più remoti i grandi capolavori. Sul mercato circolavano centinaia di titoli di arrangiamenti per le più svariate e spesso impensabili formazioni, rendita sicura per intraprendenti e compiacenti editori. Ma esistevano anche trascrizioni d'Autore, di ben altra portata: grazie al pianoforte Liszt fece conoscere al grande pubblico le sinfonie di Beethoven, attraverso la riduzione pianistica Schumann conobbe la Sinfonia Fantastica di Berlioz e Brahms fece sempre precedere la *prima* con l'orchestra delle sue sinfonie da un'audizione privata delle versioni pianistiche per i colleghi più fidati. Così questo strumento, abituato troppo spesso (e suo malgrado) a dominare da solo lo spazio del palcoscenico, dimentica per un attimo il ruolo di protagonista e si mette al servizio della Musica.

Ma è poi la stessa cosa suonare una trascrizione o ascoltare l'originale registrato? Nell'ottica di una conoscenza artistica certamente no, ed ecco perché siamo fermente convinti del suo valore attuale. La trascrizione ha l'enorme vantaggio di permettere l'esperienza diretta con l'opera d'arte, più di uno studio fatto "a tavolino" o con l'ausilio del disco. Non è un caso se il giovane Alfred Cortot suonò spesso Wagner a due pianoforti, per conoscerlo e farlo conoscere al pubblico parigino; Glenn Gould, addirittura, eseguì al pianoforte quartetti, sinfonie ed intere opere, da Bach a Schönberg, nell'era in cui il disco era già entrato in ogni casa; e si potrebbero fare tanti altri esempi illustri. Ma il punto è: nella formazione di un giovane pianista quanto tempo viene dedicato oggi alla conoscenza e allo studio di questi capolavori, invece di fossilizzarsi su programmi ripetuti all'infinito per partecipare a competizioni musicali?

La trascrizione ha poi un ulteriore vantaggio: quanto tempo ha a disposizione normalmente un'orchestra per provare una sinfonia (specie fra riduzioni e tagli di spesa)? Un tempo infinitamente piccolo rispetto a quello che è stato necessario per scriverla. Siamo

d'accordo, questi lavori non possono sostituire gli originali, ma ci hanno concesso in questi tre anni un privilegio raro: la possibilità di provare in totale libertà, con meno limiti di tempo possibili, crescendo e maturando con queste partiture come si fa normalmente con una Sonata, un Trio o un Quartetto.

L'approccio non è scontato. Si corrono due pericoli, sia per chi suona che per chi ascolta: il primo è di competere con il suono dell'orchestra, una sfida inutile e persa in partenza, il secondo è di dimenticarsi dell'originale e far finta di trovarsi davanti ad una sonata per due pianoforti. Abbiamo deciso di lasciare che le trascrizioni rivelassero da sole affinità e divergenze con gli originali. Ed è curioso perché non è sempre la partitura per orchestra a venire in soccorso della trascrizione ma talvolta l'esatto contrario. Se il pianoforte non possiede tutta la tavolozza di colori degli archi e dei fiati ha però il vantaggio di delineare più facilmente l'architettura di un movimento, in un certo senso punta all'essenziale.

Speriamo allora di condividere con l'ascoltatore questa scoperta: quando una Musica è priva di orpelli e densa di significato è in grado di trascendere i limiti imposti da uno strumento. Muta la forma ma mantiene intatto il messaggio.

LE SINFONIE A DUE PIANOFORTI

I primi a suonare le sinfonie di Brahms non furono degli orchestrali, ma due pianisti: lo stesso Brahms ed Ignaz Brüll (rinomato virtuoso e modesto compositore, che vantava fra i suoi amici Eduard Hanslick e Gustav Mahler). L'ordine cronologico delle versioni a due pianoforti non corrisponde a quello delle partiture per orchestra: la prima ad essere scritta fu quella della Terza Sinfonia, nel 1883, e due anni dopo fu la volta della Quarta; l'op.68 e l'op.73 furono arrangiate in questa veste solo nel 1890, per mano di Robert Keller, di cui parleremo più avanti.

In realtà versioni pianistiche delle prime due Sinfonie esistevano già. Brahms aveva infatti l'abitudine di eseguire in anteprima nuovi lavori per orchestra per una cerchia ristretta di fidati e stimati amici, primi fra tutti Clara Schumann e Theodor Billroth; ovviamente queste audizioni si tenevano al pianoforte. La Prima Sinfonia fu eseguita in una versione solistica e nella versione a quattro mani, nel 1876; la Seconda, ancora una volta a quattro mani, nel 1877

(in entrambi i casi il luogo deputato fu sempre la sala espositiva del laboratorio di pianoforti di Ehrbar, a Vienna, ed il secondo pianista ancora Ignaz Brüll). Dopo quest'ultima occasione Brahms si rese conto che la formazione a quattro mani era troppo esigua per restituire la densità di un'orchestra: nel 1883, appunto, l'Autore optò per i due pianoforti e presentò la Terza Sinfonia in forma privata a novembre (sempre da Ehrbar, con Brüll). La prima esecuzione con l'orchestra andò in scena il 2 dicembre, a Vienna, sotto la direzione di Hans Richter; la versione pianistica fu pubblicata da Simrock, lo storico editore di Brahms, nel Marzo/Aprile del 1884, circa un mese prima della partitura originale.

Più notizie si hanno riguardo la prima esecuzione della versione a due pianoforti dell'op.98. Siamo nell'ottobre del 1885 (solito luogo e solito collega), ed il pubblico è formato dai critici Hanslick, Kalbeck, Dompke e Pohl, dal direttore d'orchestra Hans Richter e da Theodor Billroth, medico e musicista dilettante. Brahms aveva ultimato la sua ultima sinfonia nell'estate appena trascorsa fra i monti della Stiria. La platea è sì di una manciata di persone, ma fra le più rinomate, stimate e influenti della vita musicale viennese (che in quest'occasione non mostrarono però particolare perspicacia e lungimiranza). Al termine dell'esecuzione del primo movimento infatti seguì un lungo ed imbarazzante silenzio, rotto dalle parole di Brahms indirizzate a Brüll: *"Andiamo avanti"*, e subito seguite dall'esclamazione di Hanslick, che confessò di aver avuto durante l'esecuzione *"l'impressione di essere stato flagellato da due individui di intelligenza mostruosa"*. Fu Hans von Bülow a credere nel lavoro di Brahms: la prima si tenne il 25 di ottobre a Meiningen, dopo 15 giorni di prova con l'orchestra (...). Anche in questa occasione fu la versione pianistica ad essere pubblicata per prima (maggio 1886) rispetto alla partitura per orchestra (ottobre 1886).

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 per gli amici più cari, come Clara Schumann, Theodor Billroth o i coniugi Herzogenberg, i soli che potessero comprendere l'intima essenza delle sue Musiche. Ma poteva essere anche un mezzo per sperimentare un nuovo lavoro e diffondere la propria musica in un'epoca in cui non esistevano

microfoni e dischi. Infine - lato da non sottovalutare - era una grossa fonte di guadagno, in special modo per un editore scaltro come Fritz Simrock che, incurante dell'opinione di Brahms, era solito pubblicare trascrizioni di ogni sorta. Non poche sono le lettere dai toni minacciosi che Brahms inviò all'editore, deprecando quella che lui definiva 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 fino al 1891, furono molto accurate e precise, fu proprio grazie al lavoro minuzioso di Keller. Egli considerava la sua mansione non solo un mezzo di sostentamento, ma una vera e propria missione nei confronti di un compositore che adorava. Brahms, da parte sua, ricambiava la stima, ma solo per quanto concerneva il lavoro di editore, non certo per quello di arrangiatore. Fare una trascrizione, soprattutto di musica altrui, non è affatto semplice: troppa fedeltà al testo ed un eccessivo rispetto non sono sempre d'aiuto. Il materiale originario deve essere trattato con molta libertà per potersi adattare al nuovo mezzo espressivo e Keller era troppo diligente per prendersi queste licenze.

Nel 1888 Brahms scrisse a Simrock domandando notizie circa un'eventuale pubblicazione di versioni per due pianoforti delle prime due Sinfonie: gli sarebbe piaciuto molto occuparsene personalmente, poiché aveva una particolare predilezione per questa formazione e 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 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 fece esattamente al contrario e informò solo due anni dopo Brahms, che fu così costretto, scetticamente, ad accettare. Una volta sfogliati questi arrangiamenti, tuttavia, ne rimase felicemente stupito: la qualità era 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 trascrizioni, decise di dare alcuni consigli e suggerimenti a Keller prima della pubblicazione definitiva, come ci testimonia l'ultima lettera della loro corrispondenza giunta a noi. Questa volta Keller aveva fatto il suo capolavoro, e sebbene il metodo adottato nel trascrivere percorra strade diverse rispetto a quelle scelte da Brahms il lavoro dimostra una notevole padronanza dei mezzi compositivi, la consapevolezza delle possibilità dello strumento e un'ottima conoscenza delle Sinfonie e della loro resa sonora. Questi arrangiamenti rappresentano non solo i migliori ma anche gli ultimi lavori portati a termine da Keller: già alla fine del 1890 egli aveva cominciato a soffrire di gravi problemi di salute ed il declino fu assai rapido. Morì il 16 giugno 1891, all'età di 63 anni.

Nel 1890 Brahms scrisse a Clara Schumann: *"Forse ti interesserà sapere che le mie due prime sinfonie escono in un arrangiamento per 2 pianoforti. Purtroppo non di mano mia [mi piace scrivere per due pianoforti], ma trascritte con cura e diligenza da Rob. Keller e forse a gioia tua e di altri in una versione facile da suonare, senza ottave e tremoli faticosissimi!".* Sembra quasi una réclame pubblicitaria: *"...facili da suonare, senza ottave e tremoli faticosi...".* Ma sarà poi vero?

Marco Gaggini e Matteo Fossi

Brahms: The symphonies for two pianos

The versions for two pianos four hands of Johannes Brahms's symphonies are now presented for the first time on disc. But we prefer not to think of the concept of a *complete recording* or *complete works* because we fear that with these terms one may run the risk of losing the sense of uniqueness of a work of art. In fact, from the very outset we had decided to work on this project not with an encyclopedic aim but thinking of musical experience as the main priority. Each of these symphonies represents a particular point on this path, with all its difficulties, doubts and possible solutions, in a slow dialectic process that evidently has no end. What we have here is certainly not a definitive synthesis, but only a snapshot taken when we thought the time was right.

In the three years that we have spent studying and researching these versions we have tried to respond to all the problems that they pose, collecting stories and prompts for reflection that we feel deserve some comment. So we propose to tell the story of the transcriptions made by Brahms and Robert Keller and examine the concept of *transcription* as a musical genre. In doing so our intention is not to talk about the past but about the present, and about the importance of allowing this written music to be heard again.

Three years ago, almost by chance, we came to know of the transcription of the Fourth Symphony. Our curiosity was aroused and we proceeded to study it and perform it in concert: the result was one of the most intense musical experiences we have ever had. Yet the written music left us with a thousand questions: not only about that particular symphony, which posed many problems, but also about transcription itself. The most important question, in our view, was this: how can such a masterpiece remain forgotten on some library shelf in the "transcriptions" section, among thousands of indistinguishable publications which are mostly of very little value?

The reason for the tremendous number of similar works is very simple: before microphones and record players appeared music

was nothing like as widely available as it is today, when millions of people go around with hours and hours of recordings in their pockets and in their earphones. Transcriptions used to be a fundamental vehicle for bringing great masterpieces to the home and to the most far-flung places. Hundreds of titles of arrangements for very varied and often unthinkable combinations circulated on the market, a sure source of revenue for enterprising and obliging publishers. But there were also transcriptions, of a very different importance, by well-known composers: Liszt used the piano to introduce the general public to Beethoven's symphonies, Schumann became acquainted with Berlioz's *Symphonie Fantastique* from a piano reduction, and Brahms always preceded the orchestral premieres of his symphonies by a private hearing of the piano version for the benefit of his most trusted colleagues. And so this instrument, which has been accustomed for far too long (despite itself) to dominating the stage alone, forgets its role of protagonist for a moment and places itself at the service of music in general. But is playing a transcription the same as listening to a recording of the original? In terms of artistic understanding, certainly not – which is why we are firmly convinced of its present value. Transcription has the enormous advantage of permitting direct experience of the work of art, going beyond a study carried out "on paper" or with the aid of a disc. It is no coincidence that the young Alfred Cortot often played Wagner for two pianos in order to become more familiar with his work and introduce it to Paris audiences; Glenn Gould performed quartets, symphonies and entire operas on the piano, by composers ranging from Bach to Schoenberg, at a time when recordings on disc had already entered every home; and many other famous examples could be offered. But the point is: in the training of a young pianist, how much time is devoted nowadays to getting to know these masterpieces and studying them, instead of becoming fossilised with endless repetition of programmes for participation in music competitions?

Transcription has yet another advantage: how much time does an

orchestra normally have available for rehearsing a symphony (especially with cost cuts and reductions)? An infinitely small period in comparison with the time required to write it. We certainly agree that these works cannot take the place of the originals, but in these three years they have given us a rare privilege: the possibility of rehearsing in total freedom, with fewer limitations of time, growing and maturing with these versions as one normally does with a sonata, a trio or a quartet.

The way in which they should be approached is not self-evident. There are two dangers, for the player and for the listener: the first is competing with the sound of the orchestra, a futile undertaking and one that is lost from the very outset, and the second is forgetting the original and imagining that one is dealing with a sonata for two pianos. We decided to leave it to the transcriptions to reveal their affinities and divergences with regard to the originals. And what is odd is that it is not always the orchestral score that comes to the aid of the transcription, but sometimes quite the opposite. Though the piano does not have the complete colour range of the strings and woodwinds, it nevertheless has the advantage of making the architecture of a movement more easily recognisable and somehow pointing to the essential.

We hope to share this discovery with the listener: when a piece of music is devoid of frills but is rich in meaning, it can go beyond the bounds that an instrument imposes. The form changes but the message remains intact.

THE SYMPHONIES FOR TWO PIANOS

The first musicians to play Brahms's symphonies were not orchestral players but two pianists: Brahms himself and Ignaz Brüll (a famous virtuoso and modest composer, who boasted Eduard Hanslick and Gustav Mahler among his friends). The chronological order of the two-piano versions does not correspond to that of the orchestral scores: the first to be written was the version of the Third Symphony, in 1883, and two years later it was the turn of the Fourth; Op. 68 and Op. 73 were not arranged in this form until 1890, by Robert Keller, of whom we shall speak later.

In fact, piano versions of the first two Symphonies already existed. Prior to the premiere of new works for orchestra Brahms used to perform them for a restricted circle of trusted and esteemed friends,

especially Clara Schumann and Theodor Billroth; those sessions were naturally performed on the piano. The First Symphony was played in a solo version and in a version for four hands in 1876; the Second, again for four hands, in 1877 (in both cases the place chosen was the showroom of the Ehrbar piano workshop in Vienna, and the second pianist was, once again, Ignaz Brüll). After this latter occasion Brahms realised that the four-hand format was too insubstantial to give the density of an orchestra, and in 1883 he opted for two pianos when he presented the Third Symphony privately in November (at Ehrbar's, once again, with Brüll). The first performance with orchestra was given on 2 December, in Vienna, under the baton of Hans Richter; the piano version was issued by Simrock, Brahms's usual publisher, in March/April of 1884, about a month before the original score.

There is more information about the first performance of the two-piano version of Op. 98. It was in October 1885 (at the usual place and with the usual colleague), and the audience consisted of the critics Hanslick, Kalbeck, Dompke and Pohl, the orchestra conductor Hans Richter, and Theodor Billroth, a surgeon and amateur musician. Brahms had finished his last symphony that very summer in the Styrian mountains. The audience consisted of only a handful of people, yet they were among the most famous, highly esteemed and influential figures in Viennese musical life (though they did not show particular perspicacity or farsightedness on this occasion). When the performance of the first movement ended there was a long, embarrassing silence, broken by Brahms's instruction to Brüll, "Let's go on", followed abruptly by an exclamation from Hanslick, who confessed that during the performance he had had "the impression of being cudgelled by two fearfully clever people". However, Hans von Bülow showed his faith in Brahms's work: the premiere took place on 25 October in Meiningen, after 15 days of rehearsing with the orchestra (!). On this occasion, too, the piano version was published first (May 1886), followed by the orchestral score (October 1886).

Brahms was involved with transcriptions throughout his musical career, with reactions varying between enthusiasm, approval and rejection. A transcription might be a gift for one of his dearest friends, such as Clara Schumann, Theodor Billroth or the Herzogenbergs, the only people capable of understanding the

intimate essence of his music. But it could also be a way of trying out a new work and making his music known in an age when there were no microphones or discs. Also – an aspect not to be underestimated – it was a source of considerable earnings, especially for a shrewd publisher such as Fritz Simrock, who used to publish transcriptions of all kinds, heedless of Brahms's opinion. There are quite a few threatening letters that Brahms sent to the publisher, deploring what he defined as a veritable mania for transcribing and arranging anything and everything.

The main author of these transcriptions was Robert Keller. Born in 1828, Keller was a pianist (he taught at the Berlin Conservatory), composer and editor. His name is inseparably linked to those of Simrock and Brahms: his main activity was, in fact, arranging and correcting proofs at the publishing firm in Berlin. If the first editions of Brahms's music, from 1871 to 1891, were very accurate and precise, it was really thanks to Keller's painstaking work. He saw his activity not merely as a way of earning a living, but as a veritable mission performed for a composer whom he adored. Brahms, in turn, reciprocated his esteem, but only with regard to his editorial work, and certainly not as an arranger. Making a transcription, especially of someone else's music, is not at all easy: exaggerated fidelity to the text and excessive respect do not always help. The original material must be treated with considerable freedom in order to adapt to the new medium of expression, and Keller was far too diligent to take such licenses.

In 1888 Brahms wrote to Simrock asking for information about the possible publication of two-piano versions of his first two Symphonies: he would have been only too pleased to do the work himself, as he had a special fondness for this format and had received requests for such versions on several occasions (probably from Clara); but he had to renounce the undertaking because of lack of time. The name he suggested to Simrock was that of Theodor Kirchner, who had already done transcriptions of his music on other occasions, and he advised energetically against entrusting the work to Keller. For reasons that are unclear Simrock did exactly the opposite, and it was not until two years later that he informed Brahms, who was thus sceptically compelled to accept. On browsing through the arrangements, however, he was happily surprised: the quality was distinctly superior to Keller's other work.

He wrote to Simrock: *"... I was not at all displeased by them; indeed, they have given me real joy. Not only are they written carefully and movingly, but they are also pleasing to listen to and skilfully written. My own fingers would have played differently – but there is nothing else to wish for or change in this good work."* In fact, Brahms became so fond of the transcriptions that he decided to give Keller various pieces of advice and suggestions before their definitive publication, as is shown by the last letter of their correspondence that we have seen. On this occasion Keller had produced his masterpiece, and, though the method adopted in the transcription follows different paths from those that Brahms had chosen, the work shows remarkable mastery of composing resources, understanding of the possibilities of the instrument and an excellent knowledge of Brahms's symphonies and the sounds they produce. These arrangements are not only Keller's best work, but also the last undertaking he carried out: by the end of 1890 he had begun to suffer serious health problems, and the decline was very fast. He died on 16 June 1891 at the age of 63.

In 1890 Brahms wrote to Clara Schumann: *"You may be interested to know that my first two symphonies are to be issued in an arrangement for two pianos. Unfortunately not done by my own hand (I enjoy writing for two pianos), but transcribed carefully and diligently by Rob. Keller and, as you and others may be happy to find, in a version that is easy to play, without octaves and troublesome tremolos!"* It sounds almost like an advertisement: *"... easy to play, without octaves and troublesome tremolos ..."* But is it true?

Marco Gaggini and Matteo Fossi

Translated by Karel Clapham

Grazie a/Thanks to:
Federica Ferrati, Luciano Marini, Pier Narciso Masi, Giuseppe Mazzocolin
Maria Bianca Panza, Silvia Venturi, Franco Zanetta

FÈLSINA
Verandouga

Registrato/recorded: Montevarchi (Arezzo), in studio, 11-14 Novembre 2008 / 21-24 luglio 2009
Tecnica del suono, registrazione e montaggio/sound engineer, recording, editing: Valter B. Neri
Pianoforti/pianos: Steinway & Sons D 274, collezione Bussotti & Fabbrini
Accordatore/piano Technician: Claudio Bussotti
Foto/photos: Alessandro Botticelli
Artwork: Punto e Virgola, Bologna (Italy)

www.twopianosproject.com

Universal Classics & Jazz
A division of Universal Music Italia s.r.l.
This product © e © 2010 Universal Music Italia s.r.l.

Executive Producer: Mirko Gratton
Production Assistant: Giuseppe Facchinetti

Made in the E.U.
www.universalmusic.it/classica



www.universalmusic.it/classica