



Brahms | Sextets
String Sextets op.18 & op.36

BRAHMS: SEXTETS OP.18 & OP.36

di Sergio Prodigio

Nel contenuto e coeso contesto della produzione cameristica di Johannes Brahms (1833-1897) i due Sestetti per 2 violini, 2 viole e 2 violoncelli (op.18 e op.36) costituiscono e rappresentano un dittico compositivo che esprime, chiarifica e consolida il legame con una tradizione classica, ben assimilata nelle forme e nei costrutti, ma arricchita da un estensivo ed espressivo lessico tematico, da una originale e, per certi versi, innovativa concezione della variazione di sviluppo e da funzionali o sistematici sostrati armonici.

Composti fra il 1858 e il 1865, investono e configurano uno spazio sonoro del tutto inusuale (l'unico significativo precedente può ravvisarsi nel Sestetto op.140 di Luis Spohr, che risale al 1850), che prescinde dalla tetradimensionale monocromia del quartetto d'archi e che consente, forse in un'ottica spaziale di inconscia derivazione pianistica, l'aggregazione e l'alternanza di svariate e dialettiche combinazioni strumentali. Inoltre, la conseguente dilatazione della forma sembra esplicarsi o, meglio, concretarsi nella graduale acquisizione del sinfonismo, frutto di un costante lavoro preparatorio (dalle due Serenate op.11 e op.16 e dal Concerto in re minore per pianoforte e orchestra op.15 alle Variazioni su un tema di Haydn op.56a), ma maturato anche e soprattutto attraverso il variegato e parallelo percorso cameristico. Una sorta di lenta genesi, pertanto, ma nell'accezione di opere concepite da un genio creativo inesaurito, in grado di plasmare idee e concetti che nel solco della tradizione fossero tali nell'"inventio" e nel "tractus" (intesi come ideazione e sviluppo) da esprimere e rappresentare l'assoluto in musica: in un contesto estetico che vede l'incontrastato dominio della materia sulla forma o, quantomeno, la necessità di anteporre una derivazione o



Translated by Kim Williams

In the contents and cohesive context of the chamber works of Johannes Brahms (1833-1897), the two Sextets for two violins, two violas and two cellos (op.18 and op.36) form a compositional diptych that expresses, clarifies and consolidates the link with a classical tradition that is well assimilated in forms and constructs, but enriched by an extensive and expressive thematic lexicon, by an original, and in certain senses, innovative conception of the variation of development, and by functional and systematic harmonic substrates.

Composed between 1858 and 1865, these two works configure a sound space that is wholly unusual (the only significant precedent might be found in the Sextet op.140 by Luis Spohr, which dates to 1850), which departs from the four-dimensional monochrome of the string quartet and makes possible, perhaps in a spatial optics of an unconscious pianistic derivation, the aggregation and alternation of various and dialectic combinations of instruments. Further, the consequent dilatation of form appears to occur, or better, to become concrete, in the gradual acquisition of symphonism, the fruit of unceasing preparatory work (from to the Serenades op.11 and op.16, and from the Concerto in E minor for piano and orchestra op.15, to the Variations of a theme by Haydn op.56a), but also and above all matured thanks to the variegated and parallel process of chamber composition. This is, therefore, a kind of slow genesis, but in the accession of works conceived by an undepleted creative genius, capable of moulding ideas and concepts that, in the furrows of tradition, are such in inventio and in tractus (understood as ideation and development) as to express the absolute in music: in an aesthetic context that sees the

giustificazione letteraria al linguaggio (da Berlioz a Liszt, da Wagner ai compositori delle scuole nazionali), la musica pura, estranea alla rappresentazione del mondo sensibile, trova forse nel solo Brahms l'unico compositore in grado di concretare un formalismo antiromantico, alieno dal raffigurare ed esternare sentimenti ed emozioni, asemantico e inespressivo, coniugandolo tuttavia con la suprema bellezza delle formulazioni motiviche e con le architettoniche e strutturali già citate variazioni di sviluppo. Eppure, di là dalle remore hanslickiane, le sue enunciazioni tematiche e il relativo trattamento armonico e strumentale suscitano sovente all'ascolto molteplici suggestioni, pur di natura diversa, fortemente evocative delle idealità romantiche, in virtù di passionali fraseologie, di trascinati passaggi e di struggenti elaborazioni melodiche.

Proprio il Sestetto n. 1 in si bemolle maggiore op.18 (composto fra il 1858 e il 1860 ed eseguito ad Hannover il 20 ottobre del 1860) può degnamente delinearsi, profilarsi o concepirsi come la primigenia ampia partitura di "respiro" sinfonico (seppur aliena dal gioco timbrico, ma innegabilmente proiettata in tale spaziale rappresentazione), che esplicita e consegue tale estetica compositiva.

Il primo movimento, Allegro ma non troppo, non si discosta dallo schematismo bitematico e tripartito, ma la logica espositiva, pur tributaria del lignaggio beethoveniano, rivela tratti di autonoma

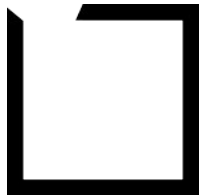
ideazione compositiva, ravvisabile sia nelle particolari simmetrie motiviche sia nella elaborazione degli episodi di transizione. Già il primo tema, affidato al primo violoncello e poi ripreso dal primo violino e dalla prima viola, si enuncia con estrema fluidità e doviziosa cantabilità, ma le sue dieci misure travalicano le abituali

uncontested dominance of matter over form, or at the very least, the need to place a literary derivation or justification before language (from Berlioz to Liszt, from Wagner to the composers of the national schools), pure music, extraneous to the representation of the sensible world, perhaps finds in Brahms the sole composer capable of realising an anti-Romantic formalism, alien to the representation and expression of sentiments and emotions, non-semantic and inexpressive, but nevertheless conjoined to the supreme beauty of motivic formulations and with the architectonic and structural variations of development already mentioned. Yet, surpassing the hesitations of Hanslick, his thematic statements and related harmonic and instrumental treatment often arouse in the listener multiple sensations and suggestions, though of a different nature, strongly evocative of Romantic ideals, in virtue of passionate phraseologies, lingering passages and tormented melodic elaborations.

Precisely the Sextet no.1 in B-flat major op.18 (composed between 1858 and 1860, and first performed in Hanover on 20 October 1860) is worthy of being considered the primigenous score of broad symphonic 'breath' (alien to timbral play, but undeniably projected into a representative space) that achieves such a compositional aesthetic.

The first movement, Allegro ma non troppo, does not deviate from the bipartite and tripartite schemas, but the expository logic, though tributary to the lineage of Beethoven, shows lines of independent compositional ideation, discernible in both the particular motivic symmetries as well as the elaboration of the episodes of transition.

Already the first theme, entrusted to the first cello and then reprised by the first violin and first viola, is stated with extreme fluidity and due melodiousness, but its ten measures go beyond the usual



suddivisioni segmentali ed evidenziano nella parte terminale il particolare e brahmsiano rapporto con il polo armonico del sesto grado abbassato. La susseguente esemplificazione, come le altre dispensate nel prosieguo, si avvale di una trascrizione a tre pentagrammi che consente una migliore comprensibilità e leggibilità della partitura: il primo pentagramma racchiude le parti dei due violini (in sovrapposizione polifonica: il I nella parte superiore e il II nella parte inferiore), il secondo le parti delle due viole e il terzo le parti dei violoncelli (sempre nella medesima struttura polifonica dei violini).

Un puro lirismo sembra palesarsi – ma con maggior evidenza – anche nel secondo tema, regolarmente espresso nel tono della dominante e affidato ugualmente o per analoga simmetria al primo violoncello (poi replicato dal primo violino, raddoppiato all'ottava inferiore dalla prima viola): vi si perviene, tuttavia, solo dopo una complessa sequenza delle citate transizioni, sovente contrassegnate, attraverso non discontinue fasi modulative, da tematismi accessori.

segmental subdivisions and highlight, in the final part, the particular Brahmsian relationship to the harmonic centre of the flattened sixth degree. The following example, like the others that appear in what follows, avails itself of a transcription in three sets of staves, permitting a greater comprehension and legibility of the score: the first two staves contain the parts of the two violins (in polyphonic superposition: the first in the upper part, and the second in the lower part); the second two, the parts of the two violas; the third two, the parts of the two cellos (always with the same polyphonic structure as that of the violins).

A pure lyricism seems to appear – but with greater evidence – in the second theme as well, regularly expressed in the tone of the dominant and entrusted likewise, or by analogy, to the first cello (then replicated by the first violin, doubled an octave lower by the first viola): this is arrived to, however, only after a complex sequence of the transitional episodes already mentioned, often marked, by means of non-discontinuous modulating phases, by accessory themes.



La linea tematica, di natura accordale ma intensamente lirica, sembra quasi voler recuperare una omogenea e replicante suddivisione, ma il suo prolungamento sfocia o si dilata in un autonomo e ritmico segmento motivico, enunciato dal primo violino e riesposto immantinente dalla seconda viola: vi si ravvisa una funzione puramente caudale, di là dalla ipotetica formulazione di un terzo possibile tema, che assolve il compito di formalizzare la fine dell'esposizione. Il breve sviluppo può così avvalersi di una pluralità di elementi e accentuarne, anche in virtù dei processi modulativi, il consolidato lirismo. Similmente la ripresa: l'estro brahmsiano si palesa con difformi disposizioni dei tematismi espositivi, impreziositi da parallele strutture in controtempo; il tutto poi si fonde e si amalgama mirabilmente, infine alla incalzante coda.

Nel secondo movimento, Andante ma moderato, il tema, oggetto di sei susseguenti variazioni, viene enunciato dalla prima viola (e subitaneamente ripreso dal primo violino all'ottava superiore) alla stregua di una severa e altera marcia, che forse non cela il carattere

The thematic line, of a chordal nature but intensely lyrical, seems almost to want to recover a homogeneous and replicating subdivision, but its prolongation flows in an independent and rhythmic motif segment, expressed by the first violin and reprised immediately by the second viola: it is possible to discern a purely coda function, aside from the hypothetical formulation of a third possible theme that serves the purpose of formalising the end of the exposition. The brief development can thus avail itself of a plurality of elements, and accentuate, also in virtue of modulating processes, the consolidated lyricism. Similarly the reprise: Brahms's inspiration shows itself in uneven arrangements of expositional themes, enriched by parallel structures in syncopation; the whole then fuses and amalgamates wonderfully, up to the final, pressing coda.

In the second movement, Andante ma moderato, the theme, object of six successive variations, is expressed by the first viola (and immediately reprised by the first violin) in the higher octave in the tempo of a severe, angry march, which perhaps does not conceal the

o la sembianza di un 'volkslied', del tutto originale nella stessa 'inventio'. Così si presenta la sua prima segmentazione, espressa nel tono di re minore, naturalmente conclusa nel polo della dominante e ben decorata dai mutevoli supporti ritmici e armonici degli altri strumenti:

character or likeness of a volkslied, completely original in the same inventio. Thus is presented its first segmentation, expressed in the key of D minor, naturally concluded in the dominant key and nicely decorated by the mutating rhythmic and harmonic supports of the other instruments.



Maggiormente pregnante, seppur con la medesima disposizione schematica, si rivela la seconda segmentazione, poiché intrisa di brevi transizioni modulative ai toni relativi.

The second segmentation, although it contains the same schematic disposition, reveals itself to be more suggestive, since it is permeated with brief modulating transitions at the relative tones.



Le prime quattro variazioni tracciano percorsi prevalentemente ritmici, secondo gli abituali principi di un genere, prediletto dai classici e reificati da Brahms: si perde gradualmente la componente tematica, che muta veste e modo nella quinta (in re maggiore), per poi rinnovarsi compiutamente nella sesta, in virtù dell'incisiva cantabilità del primo violoncello.

Lo spigliato e prorompente Scherzo (Allegro molto) in fa maggiore non tradisce un'ascendenza marcatamente beethoveniana per la disposizione tripartita, ma l'iniziale "stretto" della episodicità intermedia denota la geniale intuizione di una diversa concezione compositiva, sempre nello spirito dell'elaborazione variata. Il tutto si concreta, poi, nella contenuta liricità del Trio (Animato), similmente suddiviso nelle tre fasi segmentali: tuttavia, in luogo di una prevedibile e inane ripresa dello Scherzo, una repentina e scorrevole coda (Più animato), assolve e integra la terza sezione del Trio.

L'ampio Rondò finale (Poco allegretto e grazioso) si giova dell'iniziale contrapposizione fra due raggruppamenti trini, l'uno scuro e ombroso (seconda viola e violoncelli) e l'altro terso e rilucente (violini e prima viola), seppur la leggiadra e larvatamente popolarasca linea melodica venga affidata inizialmente al primo violoncello e, di seguito, al primo violino. Brevi e frequenti episodi si alternano con la costante riproposizione del tema, secondo gli stili di una progressiva intensificazione ritmica ed espressiva, che sfocia nel conclusivo e festoso tratto caudale (Animato, poco a poco più).

Il Sestetto n. 2 in sol maggiore op.36 (composto fra l'estate del 1864 e l'inverno del 1865 ed eseguito a Vienna il 3 febbraio del 1867), di là dai suoi contenuti prettamente musicali, sarebbe legato all'unica vicenda sentimentale rintracciabile nella vita del compositore tedesco, ossia al breve rapporto che intrattenne con Agathe von Siebold, durante il breve soggiorno a Göttingen nell'estate del 1858.

The first four variations trace lines that are prevalently rhythmic, according to the usual principles of a genre privileged by the classicists and reified by Brahms: gradually lost is the thematic component, which changes its guise and mode in the fifth (D major) to then completely renovate itself in the sixth, in virtue of the incisive melodiousness of the first cello.

The agile and exuberant Scherzo (Allegro molto) in F major does not betray an ascendancy that is markedly Beethovenian in its three-part arrangement, but the initial stretto of the intermediate episodic denotes the ingenious intuition of a different compositional concept, still in the spirit of varied elaboration. The whole is then concretised in the contained lyricism of the Trio, similarly subdivided into three segmental phases. However, in place of a predictable and inane reprisal of the Scherzo, a sudden and fluid coda (Più animato) resolves and integrates the third section of the Trio.

The ample final Rondò (Poco allegretto e grazioso) benefits from the initial counterpoint between the two groups of three, one dark and shadowy (second viola and cellos) and the other limpid and luminous (violins and first viola), even though the graceful and obscurely folk melodic line is initially entrusted to the first cello and then, later, to the first violin. Brief and frequent episodes alternate with the constant reformulation of the theme, according to the style of a progressive intensification of rhythm and expression, which flows into the conclusive, festive final part (Animato, poco a poco più).

The Sextet no. 2 in G major op.36 (composed between the summer of 1864 and the winter of 1865 and first performed in Vienna on 3 February 1867), apart from its purely musical content, appears to be related to the only sentimental affair known in the life of the German composer, that is, the fleeting relationship with Agathe von Siebold,

Se ne troverebbe traccia, secondo vari riscontri biografici, nel susseguente breve inciso accessorio, affidato al primo violino, che s'intenderebbe nella parte finale dell'esposizione:



La notazione anglosassone consente simili abbinamenti (si pensi all'uso sistematico del nome Bach), pur se nello specifico dovrebbe omettersi la lettera "T", priva di simili corrispondenze, tuttavia già il primo tema del movimento iniziale (*Allegro non troppo*) mostra i segni d'una possibile o recondita motivazione sentimentale: un accentuato slancio passionale ne significa e caratterizza, infatti, i tratti motivici, affidati al primo violino, ma la dicotomia armonica fra il tono d'impianto e il polo del sesto grado abbassato, abilmente interconnessi in virtù dell'ostinato tremolo della prima viola (una sorta di pedale intermedio), rivelerebbe o narrerebbe forse solo l'intima evocazione di un ricordo.

during the brief stay in Göttingen in the summer of 1858. According to various biographers, a trace of this is found in the brief accessory motif, entrusted to the first violin, discernable in the final part of the exposition.

The Anglo-Saxon musical notation permits such combinations (think of the systematic use of Bach's name), in spite of the forced omission of the letter "T" which has no corresponding note name. Moreover, the first theme of the first movement (*Allegro non troppo*) already shows signs of a possible or recondite sentimental motivation: an accentuated passionate rush marks the lines of the motif, entrusted to the first violin, but the harmonic dichotomy between the principal key and the centre of the flattened sixth degree, skilfully interconnected in virtue of the tremolo ostinato of the first viola (a kind of intermediate pedal), seems to hint at the intimate evocation of a memory.





Difficile a dirsi o a ipotizzarsi: per Brahms l'espressione musicale è sempre pura, scevra da qualsivoglia riferimento letterario o dalla descrizione di eventi; prevalgono generalmente razionalità e simmetria nelle disposizioni formali, pur se le componenti armoniche, sovente foriere di improvvisi trasbordi in lontane regioni, accentuano il sostrato ultra-romantico dei tematismi prescelti. Così si arricchisce la stessa reiterazione del tema, affidato al primo violoncello, in un mutato e coinvolgente 'ambitus', nel quale svetta l'ostinata dialogicità dei violini. Tuttavia il flusso non s'arresta, anzi prevale nella lunga susseguente transizione, suddivisa in due distinte sezioni, poiché si munisce sia di elementi mutuati sia dell'inserimento di condivisi e mutevoli ribattuti scalari, prima che si pervenga – sempre con estrema naturalezza – all'enunciazione del secondo tema, affidato al primo violoncello e repentinamente ripreso dal primo violino.

It is difficult to say with certainty: for Brahms musical expression is always pure, devoid of any literary reference or description of events; generally prevalent are the rationale and symmetry of the formal arrangement, even though the harmonic components, which are often harbingers of improvised transfers to distant regions, accentuate the ultra-Romantic substrate of the chosen themes. Thus the reiterations of the theme, entrusted to the first cello, come to be enriched in a mutated and enchanting ambitus, in which the determined dialogicality of the violins soars. However, the flow is not arrested; indeed, it prevails during the long transition that follows, subdivided into two distinct sections, since it is supported by both borrowed elements and by the insertion of shared, changeable rebounds of scale, before arriving – always with extreme naturalness – to the presentation of the second theme, entrusted to the first cello and immediately reprised by the first violin.



Il tono della dominante si evidenzia senza cedimenti ad altre suggestioni tonali, ben supportato dall'ostinato moto intervallare della prima viola, che sembra voler assolvere la medesima funzione riservata al primo tema, ma lo slancio e la foga si mutano in serena e pacata liricità: delimitata e transeunte, tuttavia, poiché la brusca risoluzione sul "minore" conduce il primo violino verso la sua regione più acuta, al fine di accennare quell'inciso ipoteticamente allusivo sul quale si edifica una complessa coda, bipartita e suddivisa in un articolato segmento di transizione, privo di moti ostinati ma dovizioso di ricorrenti imitazioni incidentali, e in una sorta di appendice, contrassegnata dalla riemersione sia dell'ostinato della viola sia della testa del primo tema.

L'ostinato medesimo costituisce l'elemento caratterizzante da cui s'origina un non amplissimo ma multiforme sviluppo: il Nostro vi dispiega tutta la sua sapienza contrappuntistica, mercé imitazioni e inversioni del tematismo primigenio; nella parte terminale un abile cromatismo discendente, affidato al primo violino, conduce ad una ripresa che non tende a reiterare 'sic et simpliciter' la fase espositiva. In realtà, mutano le disposizioni strumentali e i rapporti modulativi, seppur il già menzionato inciso trovi sempre il modo di esprimersi nella sua dimensione notazionale allusiva; quel che, di contro, si amplifica è la coda: vi si evidenzia una inusitata e ingegnosa riesposizione del primo tema, che interpreta enarmonicamente l'interna componente modulante (dal polo del sesto grado abbassato a quello della dominante del tono minore relativo).

Inusuale lo Scherzo (Allegro non troppo) come secondo movimento, ancor più inusitato il ritmo binario, che non ne snatura la sostanza, ma tende a modificarne la funzione: in effetti, sia la tonalità prescelta (sol minore) sia una sottesa liricità, connessa ad un andamento melodico prevalentemente per gradi congiunti, sembrano conferirgli la sembianza di un "intermezzo" tripartito. Dopo la fase espositiva, contraddistinta anche da un accessorio elemento tematico che, nel

The dominant tone is emphasised without yielding to other tonal suggestions, well supported by the interspersed ostinato motion of the first viola, which seems to want to serve the purpose assigned to the first theme, but the thrust and heat give way to a serene, tranquil lyricism: this is, however, delimited and transient, since the brusque resolution to the 'minor' leads the first violin towards the higher register, in order to bring in that supposedly allusive motif on which the entire coda is built, its two parts subdivided in a distinct transitional segment, devoid of determined motion but with the necessary recurrent incidental imitations, and in a sort of appendix, marked by the re-appearance of both the viola ostinato and the beginning of the first theme. The ostinato itself constitutes the distinguishing trait which gives birth to a development that, while not overly broad, is varied: Brahms displays all of his contrapuntal mastery, thanks to imitations and inversions of the primigenous themes; in the final part a skilful descending chromaticism, entrusted to the first violin, leads to a reprise without tending to reiterate the expositive theme sic et simpliciter. In actual fact, what change are the instrumental arrangements and the modulating relationships, although the motif already mentioned always finds a way to express itself in its allusive notational dimension; in contrast, what is amplified is the coda: highlighted there is an unusual and ingenious re-exposition of the first theme, which enharmonically interprets the internal modulating component (from the centre of the flattened sixth degree to that of the dominant of the relative minor key).

The Scherzo (Allegro non troppo) is unusual as a second movement, and still more unusual is the binary rhythm which, rather than denaturing the substance, tends to modify its function: in effect, both the chosen key (G minor) and an underlying lyricism, linked to a melodic course that proceeds prevalently by conjoined degrees, seem to confer on it the semblance of a three-part 'intermezzo'. After the expositive phase, marked also by an accessory thematic element

modo minore della dominante, si snoda attraverso fraseologie fugate, la parte centrale assume, in pratica, la veste di uno sviluppo avulso ed è caratterizzata da episodicità sussidiarie con altre e più frequenti sequenze fugate; la ripresa ripropone il medesimo schema espositivo, ma il fugato è ricondotto alla tonalità d'impianto. Di tutt'altra natura il Trio (Presto giocoso), che recupera tutti gli elementi tipizzanti dello Scherzo, dal modo maggiore alla ritmicità ternaria e incalzante, dalla componente motivica brillante e briosa, sovente sincopata, all'intensità dinamica e timbrica. La tripartizione appare meno evidenziata, se non nella più attenuata disposizione strumentale della breve segmentazione centrale: similmente si mostra, dopo la conseguente ma più complessa ripresa, l'effimera coda, che smorza gradualmente gli impeti dinamici e riconduce alla logica reiterazione dello Scherzo, privato dell'usuale ritornello ma corredato da un efficace prolungamento caudale (Animato).

Consegue naturalmente il tempo lento, ossia un Adagio di estrema complessità formale, pur se strutturalmente può configurarsi come un tema con variazioni. L'esame dello stesso ordito tematico si presta, tuttavia, a particolari chiose e a specifiche considerazioni: una prima frase nel tono di mi minore, formulata dal primo violino su un sostrato poliritmico di cromatismi discendenti, affidati al secondo violino e alla prima viola; di seguito una seconda frase nel tono della dominante minore, sempre affidata al primo violino ma raddoppiata alla terza inferiore dal secondo violino per due misure e poi semplicemente contrappuntata anche con cromatismi discendenti, mentre la prima viola si giostra intorno ad un variegato pedale di dominante; infine una possibile ripresa della prima frase, variata melodicamente e armonicamente, che assembla tutti gli elementi esposti e prefissati, coinvolgendo (ma solo con note lunghe) anche la seconda viola e acquisendo 'in cauda' il modo maggiore della tonica. Tutto ciò può evincersi dalla susseguente esemplificazione.

which, in the minor mode of the dominant, winds its way through fugal phraseologies, the central part assumes, practically speaking, the guise of a new, divorced development and is characterised by subsidiary episodivities with other and more frequent fugal sequences; the reprise proposes anew the same expositive theme, but the fugue is taken back to the principal key. The Trio (Presto giocoso) is of an entirely different nature, recuperating all the elements that typify the Scherzo, from the major mode to the ternary, pressing rhythm, from the brilliant, spirited motivic component, often syncopated, to the dynamic, timbral intensity. The tripartite division appears less in evidence, except in the more attenuated instrumental arrangement of the brief central segmentation: likewise is shown, after the successive but more complex reprise, the ephemeral coda, which gradually diminishes the dynamic impetuses and leads back to the logical reiteration of the Scherzo, deprived of the usual refrain but accompanied by an efficacious prolongation of the coda (Animato).

This is naturally followed by a slow tempo, that is an Adagio of extreme formal complexity, even though structurally one that may be configured as a theme with variations. However, an examination of the thematic fabric lends itself to particular considerations: a first phrase in the key of E minor, formulated by the first violin on a polyrhythmic substrate of descending chromaticisms, entrusted to the second violin and the first viola; this is followed by a second phrase in the key of the dominant minor, again entrusted to the first violin but doubled in the lower third by the second violin for two measures and then simply contrapuntal, also with descending chromaticisms, while the first viola dances around a variegated pedal of the dominant; finally there is a possible reprise of the first phrase, varied melodically and harmonically, that assembles all the expositive, predetermined elements, also involving (but only with long notes) the second viola and acquiring in cauda the major mode of the tonic. All of this can be seen in the following example.



Già la prima variazione fa intendere e comprendere la precipua tecnica o concezione dello sviluppo che solo Brahms percepisce e applica nel 'mare magnum' della variazione: il tema si marginalizza e si contrae nei frammenti di accompagnamento affidati al primo violoncello (coadiuvato dalla seconda viola e sostenuto ritmicamente dal secondo violoncello), mentre il primo violino (raddoppiato all'ottava bassa dalla prima viola) tende a tematizzare per aumentare quel cromatismo espresso inizialmente dal secondo violino. L'elemento cromatico si radicalizza nella seconda variazione, che coinvolge e fonde la compatta timbricità dei sei strumenti, mentre la terza si avvale di un energetico e incisivo fugato (Più animato):

The first variation already allows us to comprehend the primary technique or conception that Brahms alone applies in the 'mare magnum' of the variation: the theme is marginalized and contracts in the fragments of accompaniment entrusted to the first cello (assisted by the second viola and rhythmically sustained by the second cello), while the first violin (doubled at the lower octave by the first viola) tends to thematise by augmentation the chromaticism initially expressed by the second violin. The chromatic element is radicalised in the second variation, which brings in and melds the compact timbrality of the six instruments, while the third avails itself of an energetic, incisive fugue (Più animato):

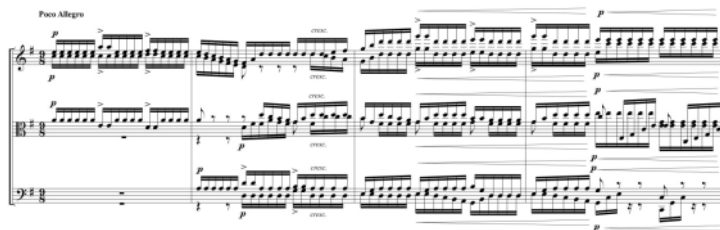






Si rilevano due componenti, l'una ritmica con salto di ottava e l'altra discorsiva in terzine, ma tale segmento tosto si replica su altre regioni a guisa di progressione cromatica ascendente, che non lesina taluni urti dissonanti, seppur sfuggenti. Anche la quarta variazione mostra simili intendimenti, ma con maggiore complessità a livello strutturale: il contesto tematico sembrerebbe ancora più distante, se nella parte terminale non ne venisse in certo qual senso recuperato l'inciso inizialmente dal primo violoncello e, di seguito, per aggravamento dal primo violino. Infine, la stasi e la quiete della quinta e ultima variazione, che pur si fonda su incessanti moti di semicrome: nuovamente l'Adagio, quindi, ma nel modo maggiore e del tema restano labili rammenti, intuibili talvolta per diminuzione, specie nella conclusiva coda, dove svettano nel registro acuto del primo violino.

L'ultimo movimento (Poco Allegro) è solidamente strutturato e concepito nella classica forma-sonata, tuttavia straordinari si rilevano l'impiego di un'inusitata scelta metrica (in 9/8) e un breve e turbinoso segmento introduttivo in semicrome per lo più ribattute:



Dipoi, una conseguente scalarità discendente, l'affermazione di un'ostinata ritmicità trocaica e l'enunciazione di un primo tema, affidato al primo violino, pur incisivo ma tonalmente oscillante fra

Two components are revealed, one rhythmic with an octave leap, and the other discursive in thirds, but that decisive segment is replicated in other regions in the guise of an ascending chromatic progression, leading to some dissonant, though fleeting, clashes. The fourth variation also shows similar understanding, but with greater complexity on a structural level: the thematic context would appear even more distant if in the final part the motif were not in a certain sense initially recuperated by the first cello, and then more seriously by the first violin. Finally, the stasis and calm of the fifth and last variation, even though this is based on incessant motions of semiquavers: again the Adagio, therefore, but in the major mode; of the theme there remain faint recollections, sometimes intuited by diminution, especially in the concluding coda, where they soar in the upper registers of the first violin.

The final movement (Poco Allegro) is solidly structured and conceived in the classic sonata form, the use of an unusual choice of tempo (in 9/8) and a brief, whirling introductory segment in mostly repeated semiquavers show themselves to be extraordinary:

This is followed by consequent scalar descents, the affirmation of a determined trochaic rhythm and the enunciation of a first theme, entrusted to the first violin, decisive yet oscillating in tone between

tonica e dominante. Conseguono l'usuale ripetizione e la conseguente transizione, che può giovare dell'iniziale segmentazione in funzione modulativa e che sfocia, senza che s'interrompa il moto delle sestine di semicrome (preda del primo violino), nel secondo tema, formulato dal primo violoncello e completato dal secondo violino. L'esposizione si conclude 'ex abrupto', priva di ulteriori episodicità o di una organica e caratterizzante coda. Lo sviluppo è, tuttavia e conseguentemente, di notevole spessore, equamente suddiviso fra ogni possibile evoluzione e mutamento dello stralcio introduttivo e l'accorta elaborazione del primo tema, mentre la ripresa non osserva e conserva la simmetria espositiva. Vien meno, infatti, la transizione verso il secondo tema, che si collega direttamente al primo nel tono d'impianto, proprio in virtù della già menzionata dicotomia tonale del tema medesimo, ma l'equilibrio strutturale si attua e si compensa grazie ad un più complesso episodio terminale e caudale (Animato), che amplifica, incrementa ed espande l'estro dell'iniziale segmentazione.

I quattro movimenti del Sestetto op.36, nella loro particolarità e originalità, parzialmente descritte e rappresentate, testimoniano e comprovano lo spirito e i fondamenti innovativi del linguaggio brahmsiano: Brahms il progressivo, appunto, come ebbe a definirlo Arnold Schönberg, immerso sì nel classicismo, dalle opere giovanili fino ai lavori della tarda maturità, ma sempre proiettato verso la fertile terra della rigenerazione dell'Arte somma.



tonic and dominant. Then comes the usual repetition and consequent transition, which takes advantage of the initial segmentation of a modulating function, and which flows, without interrupting the movement of the sixths of semiquavers (caught by the first violin), in the second theme, formulated by the first cello and completed by the second violin. The exposition concludes ex abrupto, devoid of any ulterior episodic or an organic, characterizing coda. Nevertheless, the development is, of remarkable depth, equally subdivided between every possible evolution and alteration of the introductory excerpt and the astute elaboration of the first theme, while the reprise fails to observe and maintain the symmetry of the exposition. In fact, there is a lack of transition to the second theme, which is directly connected to the first primo in the principal key, precisely in virtue of the already mentioned tonal dichotomy of the theme itself, but the structural balance comes in and compensates this thanks to a complex coda (Animato) that heightens the impulse of the initial segmentation.

The four movements of the Sextet no. 2 op.36, in their particularity and originality, partially described here, testify to the spirit and innovative foundations of the Brahmsian language: Brahms the progressive, as Arnold Schönberg in fact defined him, immersed in classicism from the works of his youth up to the works of his late maturity, but always projected towards the fertile terrain of the regeneration of the Somma Arte.



sestetto *Stradivari*

**SESTETTO STRADIVARI
DELL'ACCADEMIA NAZIONALE
DI SANTA CECILIA**

www.sestettostradivari.com



ACCADEMIA NAZIONALE
DI SANTA CECILIA
Fondazione



Il Sestetto Stradivari si è costituito nel Dicembre 2001 in occasione dei concerti organizzati nell'ambito della Mostra Internazionale "L'arte del violino" tenutasi a Castel Sant'Angelo in Roma. In quest'occasione i membri suonarono strumenti Stradivari: da qui il nome.

L'affiatamento, la coesione e la passione profusa per l'impegno hanno fatto sì che quello che doveva essere un evento occasionale si sia trasformato in un progetto di più ampio respiro che ora vede il Sestetto impegnato in concerti per importanti istituzioni concertistiche nazionali ed internazionali.

Negli ultimi anni il Sestetto è stato invitato da associazioni eminenti italiane, come:

Stradivari Sextet has been founded on december 2001 on the occasion of planned concerts, during the International Exhibition "L'arte del Violino" held in Castel Sant'Angelo in Rome. In this first occasion the Sextet had the honour and the fortune to play on Stradivari instruments and they decided to took the name "Sestetto Stradivari". Harmony, cohesion and passion profused for this first event became an inspiration for a bigger and wide-ranging project. Stradivari Sextet is now committed in several concerts for the most important national and international musical institutions. In the last years the Sextet has been invited by Italian eminent associations, such as:

Alessandro Scarlatti a Napoli
Accademia Nazionale di Santa Cecilia
Festival Paganiniano di Carro
Amici della Musica, Montegranaro
Amici della Musica, Firenze
Amici della Musica, Udine
Opera del Duomo, Firenze
Concerti d'Altamarca
Suoni delle Dolomiti Festival
Accademia Musicale Chigiana
Teatro Petruzzelli, Bari
Teatro Mercadante, Altamura
Teatrino di Palazzo Reale, Napoli
Festival MiTo (Milano e Casale Monferrato)
Ameria Festival (Amelia)
Maggio della Musica Festival di Napoli
Festival internazionale di Ravello

sestetto stradivari
on vimeo:



Il Sestetto ha partecipato a varie edizioni della “Notte Bianca” e della “Notte dei Musei” a Roma suonando a Palazzo Braschi e a Palazzo Barberini, ottenendo grande successo di critica e di pubblico.

The Sextet took part to several edition of White Night and Museum Night in Rome performing in Palazzo Braschi and Palazzo Barberini, having a great critical success and finding a huge enthusiasm in the audience.

Molto intensa l'attività all'estero:

Very intense the abroad activity too:

2014 Latin America Tour

Argentina (Teatro El Circulo in Rosario, Teatro Coliseum in Buenos Aires)

Brazil (Amazonas Theater in Manaus, Arts Palace in Belo Horizonte)

2014 China Tour

Chongqing (Chongqing Guotai Arts Centre)

Shanghai (Oriental Art Center, City Theatre)

Jinjiang (Jinjiang Culture Centre)

Yangzhou (Yangzhou Concert Hall)

Beijing (Sunrise Concert Hall, Mong Man Wai Hall at Tsinghua University, Beijing Concert Hall)

2017 Spain Tour

Valencia (Palau de la Musica)

Castellón (Auditori de la Vall d'Uixò)

Alicante (Palau Altea)

Il Sestetto Stradivari è regolarmente invitato a tenere masterclass di musica da camera ed è Artista in residenza presso Villa Pennisi in Musica ad Acireale, progetto che interseca varie forme d'arte come l'acustica, l'ingegneria del suono, la comunicazione sui social media e la musica - vpmusica.com

Stradivari Sextet is regularly invited teaching in chamber music masterclasses and is Residence Artist in Villa Pennisi in Musica ad Acireale, project that mix together different form of arts such as architecture, acoustic engineering, social media communication and music - vpmusica.com



TTOZOI
www.ttozoi.com



Author: TTOZOI

Code: TT_Z03

Year: 2010 | Dimensions: 50x50cm | Technique: Natural mold and pigments on canvas

TTOZOI

Dopo l'esordio al Castel dell'Ovo di Napoli nel Marzo 2010, si è aperto e ormai strutturato un cammino denso di produzione e significato per il duo TTozoi – Italia, U.S.A, Germania, Giappone, Francia. Un percorso professionale che segue il corso della loro stessa arte; che si dipana in un istante; la stessa istantaneità e repentinità del gesto che getta materia sulla tela. Le mufte di TTozoi, ormai un archetipo dell'arte contemporanea, sono un processo creativo dell'uomo cui si affianca un processo creativo autonomo della Natura che scivola dalle mani e dalla volontà umana, non più gestibile da essa. Il salvataggio che l'artista opera in questo caso, è un salvataggio dall'estetica "in purezza". La creazione artistica diviene così un percorso di vita e di morte: non vi è estetica senza vita, non vi è estetica senza morte. Una perfetta sincronia di tempi, gestualità, Natura, emozione, e sentimento. Un alternarsi di fisicità e razionalità, intelletto e corporeità, incessante e sistemico tra uomo e Natura in un nuovo rapporto esistenziale che determina l'estetica e produce Bellezza.

TTOZOI

After their debut at the Castel dell'Ovo in Naples in March 2010, a rich and by now well-organized trajectory of works and significance has opened up for the TTozoi duo - Italy, U.S.A, Germany, Japan, France A professional trajectory that follows the course of their art, which unfolds in an instant; the very instantaneity and suddenness of the gesture by means of which matter is thrown on a canvas. TTozoi's moulds, now an archetype of contemporary art, are Man-made creative processes aided by the autonomous creative process of Nature which slips from the fingers and escapes the will of Man, who can no longer control it. The salvage effected by the artist in this case is an aesthetic one: by the "purity" of the aesthetic. . The creation of beauty thus becomes an itinerary of life and death: there is no aesthetics without life, no aesthetics without death. A perfect synchrony of times, gestures, Nature, emotion, and sentiment. . The artistic creation of beauty thus becomes an itinerary of life and death: there is no aesthetics without life, no aesthetics without death. A perfect synchrony of times, gestures, Nature, emotion, and sentiment. An interesting and systemic alternation between Man and Nature in a new existential relationship which determines the aesthetics and produces Beauty.

NovAntiqua is a record label born in 2010 and composed by a diverse group of musicians. Musica NovAntiqua's artists get together in complete freedom under the sole common denominator of being asymmetrical, decentralized and peripheral with respect to the mainstream and, by nature, they tend to cultural meandering.

NovAntiqua is a small planet with a centerless orbit that is irregular and constantly inconstant. It is a musical world with many centers of gravity and no satellite.

Our mission started a long time ago as musicians, along came a passion about technology, electronic music and reproduction.

Our vision that all those interests are part of the same world started a long time ago, actually when we first read this sentence from Glenn Gould:

instead, what is really important is to have the process accepted in all its complexity, to convince the skeptics that the recording is on art in itself

At the base of it all is the relationship between artists, music, score and technology. This last comes into full blown part of the creative process. This is the result of discussions, debates, readings and the philosophy between musicians and sound directors. To ensure that the sound itself, the balance, the timbre and interactions are part of the execution and interactions between the musicians.

We choose Super HD because it is the only technology whose quality and musical features allows you to work and reflect the true musical ideas.

from Technology to the Art and back...

INSTRUMENTARIUM

David Romano plays a violin made by Lorenzo Ventapane, Napoli 1830
Marlène Prodigio plays a violin made by Augustin Chappuy, Paris 1777
Raffaele Mallozzi plays a viola made by Cesare Toppetti, Todi 2006
David Bursack plays a viola made by Francesco Bissolotti, Cremona 1975
Diego Romano plays a cello made by Erminio Montefiori, Genova 1860
Sara Gentile plays a cello made by Arturo Fracassi, Cesena 1958

Main Stero Microphones DPA 4003
Reverb/Ambience Microphones: DPA 4017 & 4006
Pyramix recorder by Merging Technologies
Studer 810 reel tape recorder
Horus/Hapi Preamplifier by Merging
Gyraf Audio Analog Strip NOS Valve
Nadac DAC for monitoring by Merging
Boulder Amplifier
PSI Mastering System
Spectral Audio
Ascendo loudspeakers
Rosso Fiorentino loudspeakers
VIVA Audio for mastering

Sound director & musical producer: Igor Fiorini
Sound engineer: Daniele Zazza
VDM Records musical consultant: Luigi Taglioni
Assistant engineer: Flavio Coen
Recording assistant: Lorenzo Recchia, Danilo Nosdeo
Special thanks: Francesco Agostinelli, Luigi Agostinelli

Recorded 17th-19th January 2017 c/o Studio 3 | Auditorium Parco della Musica in Rome
Photos by Flavio Ianniello

sestetto *Stradivari*