



Bisel Classics

Giovanni  
**SGAMBATI**

Konzert für  
Piano und  
Orchester

Opus 15

**PIANO**

[www.bisel-classics.com](http://www.bisel-classics.com)

## **Preface**

---

Sgambati is remembered today chiefly for his contribution to the musical climate of late 19th century Italian life. While other important Italian composers devoted their energies to opera, Sgambati was one of the few who reserved a primary interest in instrumental music. The oeuvre of this composer is not extensive but is populated almost exclusively with the instrumental forms; symphonic, orchestral and chamber works abound as do a number of works for piano solo including nocturnes and other lyrical pieces. His curiosity for the large form is expressed in a number of works with the Piano Quintets no.1 and no.2, and the second symphony notable in this respect. One may surmise the interest in such large scale pieces follows a tradition of operatic convention and style and there is certainly an effort here, in the piano concerto, to embody the grandiose in a purely instrumental idiom. Sgambati was not immune to the power of the human voice, in fact, his instrumental music is often lyrical to the point of being vocal but his excursions into writing for the voice were limited to a small number of sacred works and occasional songs which are all but forgotten today.

The composer's background was based in performance with public appearances from the age of six and after a circuitous musical education by the age of twenty, he met and became a pupil of Liszt. This was the foundation of a lifelong friendship between the two composers and the influence of Liszt on Sgambati's music is worthy of further investigation. For this, even the most cursory glance into the fabric of the concerto will reveal a number of telltale signs. The

vocabulary and process of the composer is firmly rooted in the Romantic.

In what must be one of the longest first movements a soloist will ever encounter we find also one of the most verbose set of tempo directions. Not counting rubato changes of tempo but including the main changes of tempo during cadenzas we find an astonishing thirty-eight changes of tempo in the first movement alone, eight changes in the second movement and twenty five in the third movement making seventy-one changes of tempo in a performance lasting around 35 minutes. Almost all of these tempo changes are in the form of verbal commands and to reduce the risk of the tempi merging into one homogenous mass, the composer included metronome markings in parentheses for almost all of these; again - we must surmise - in order to ease the challenge of so many changes. The risk of performer fatigue is high in large scale works such as this. It will be noted that a verbal command of tempo is rarely given the same metronome marking twice and from this, we may deduce that the tempo is to be interpreted in the spirit of the letter only: the metronome markings should not be regarded as the literal letter of the law. It is therefore incumbent on the soloist to have a clear picture of the tempo map in mind and for the conductor to have a clear agreement with the soloist over the expressive possibilities of this music before rehearsals begin.

Other, more subtle clues are found in verbal directions like *leggermente*, a call for a light, detached style of playing in rapid passages which became characteristic in late 19th music. The influence of Liszt is matched by that of Chopin whose Polish Songs (opus 47) Sgambati arranged for piano solo around fifteen years after the concerto was written. The poetic largesse of the concerto is both the gift and the curse of this composition and it takes a special kind of handling

from the pianist and the conductor to bring this kind of artistic feat to fruition. In order to plumb the depths of the poetic substance contained within its three movements, perspicacity, stamina, and a formidable act of memorisation is required. Without this clear sightedness, energy and mental acuity the endeavour is bound to collapse. Suffocated under its own sheer weight.

The orchestration is clear and concise and provides an effective launchpad for the pianistic fireworks but in the introductory section in particular, the orchestra is called to the fore with several minutes of material that is intended to establish the orchestral body as a force in its own right. The technical challenge resides mainly with the pianist with orchestral writing that depends on the broader texture for its effect. In this edition we have preserved the setting for natural horns and trumpets employing crooks for the numerous changes of key and timbre. While this serves the ideal of authentic performance it is understood that the scope for historically informed performance is limited to a few orchestras with the resources of the ancient instruments at their disposal. As is customary therefore, we have included alternative modern transpositions for orchestras employing modern transposing instruments. A footnote to the Mainz edition of the second movement refers to the special option of using a three string bass, an instrument, more common at the time of composition and first publication: *'NB. Les seconds Contrebasses doivent avoir la quatrième corde (E) baissée d'un demi ton (mi Es) Les Contrebasses à trois cordes peuvent aussi accorder en mi<sup>b</sup> la corde grave sol (G).'* This has been omitted from the modern edition as surplus to modern requirements.

The original designation of this concerto by the composer was as opus 10 and dates from the period between 1878-80. We know that Sgambati gave a performance of the work

on his first visit to England in 1882 and this is the date normally attributed to the Schott first edition. That edition is exceptionally clear and error free signalling the hand of a master engraver at work. Confusion frequently arises out of the disparity between Sgambati's own opus numbers on his works and the eventual opus numbers they were assigned when published by Schott. This, his only piano concerto, was reassigned opus 15 by the publisher, with the Tre Notturmi for piano making way for it with a reassigned opus number of opus 20. Much of Sgambati's catalogue of works bears the evidence of this kind of reshuffling.

Stephen Begley, May, 2012.

## **Vorwort**

---

Sgambati ist heute vor allem für seinen Verdienst um das musikalische Klima im Italien des späten 19. Jahrhunderts bekannt. Während andere wichtige italienische Komponisten ihre besondere Aufmerksamkeit auf die Oper richteten, war Sgambati einer der wenigen, dessen vorrangiges Interesse der Instrumentalmusik galt. Das Werk dieses Komponisten ist nicht umfangreich, besteht aber fast ausschließlich aus instrumentalen Formen: Sinfonische, Orchester- und kammermusikalische Werke finden sich im Überfluss, so z.B. eine Reihe von Arbeiten für das Soloklavier, darunter Nocturnes und andere lyrische Stücke. Seine Neugier für die große Form zeigt sich in den Klavierquintetten Nr. 1 und Nr. 2 und in seiner besonders bemerkenswerten zweiten Sinfonie. Man kann vermuten, dass das Interesse an solchen groß angelegten Stücken in Form und Stil der vereinbarten Operntradition folgt, und auch hier im Klavierkonzert ist das Bestreben erkennbar, das Grandiose in einer rein instrumentalen Ausdrucksweise festzuhalten. Sgambati war nicht immun gegen die Macht der menschlichen Stimme, in der Tat ist seine Instrumentalmusik oft bis zu einem gesanglichen Punkt lyrisch, dennoch beschränken sich seine Ausflüge ins Reich der Stimme auf einige wenige geistliche Werke und vereinzelte Lieder, die heute jedoch alle vergessen sind.

Der Komponist begann im Alter von sechs Jahren öffentlich aufzutreten und traf nach einem verschlungenen musikalischen Ausbildungsweg im Alter von zwanzig Jahren auf Franz Liszt, dessen Schüler er wurde: Die Grundlage für eine lebenslange Freundschaft zwischen den beiden Komponisten war gelegt. Der Einfluss Liszts auf Sgambatis

Musik wäre einer weiteren Untersuchung würdig, schon der nur flüchtigste Blick auf das Gewebe des Konzerts lässt eine Reihe von verräterischen Anzeichen erkennen. Der Wortschatz wie auch die Arbeitsweise des Komponisten ist fest in der Romantik verwurzelt.

In einem der wahrscheinlich längsten ersten Sätze, die einem Solisten in seiner Laufbahn begegnen mögen, findet sich ebenso eine Reihe der wohl wortreichsten Tempoanweisungen in der Geschichte der Musik. Wenn wir Rubato-Tempoänderungen nicht mitzählen, die wichtigsten Änderungen des Tempos während der Kadenzten aber einbeziehen, kommen wir auf erstaunliche achtunddreißig Tempoänderungen allein im ersten Satz, acht Änderungen im zweiten Satz und fünfundzwanzig im dritten, zusammen einundsiebzig Tempoänderungen in einer Aufführung von rund 35 Minuten Dauer. Fast alle diese Tempowechsel sind sprachliche Anweisungen. Vermutlich um das Risiko zu verringern, dass die Tempi zu einer homogenen Masse verschmelzen und um die Herausforderung so vieler Änderungen zu erleichtern, fügte der Komponist Metronomangaben in Klammern hinzu. Das Risiko der Erschöpfung des Pianisten ist in solchen groß angelegten Arbeiten wie dieser hoch. Dazu ist anzumerken, dass einer sprachlichen Tempoanweisung selten die gleiche Metronom-Kennzeichnung zweimal folgt, woraus wir ableiten können, dass das Tempo und die Metronomangaben nicht wörtlich zu nehmen sind, sondern nur im Sinne des Gesetzes betrachtet werden sollen. Es ist daher Aufgabe des Solisten die Tempokarte klar vor Augen zu haben und des Dirigenten, eine klare Vereinbarung mit dem Solisten über die expressiven Möglichkeiten dieser Musik zu treffen, bevor die Proben beginnen.

Andere, subtilere Hinweise finden sich in verbalen Anweisungen wie *leggermente*, einer Aufforderung nach

einer leichten, losgelösten Spielweise in schnellen Passagen, die für die Musik des späten 19. Jahrhunderts typisch ist. Der Einfluss von Liszt ist dem Chopins gleichzustellen, dessen polnische Lieder (op. 47) Sgambati für das Soloklavier bearbeitete, rund fünfzehn Jahre nach Komposition des Konzertes. Die poetische Großzügigkeit des Konzerts ist sowohl Segen wie Fluch dieser Komposition und es bedarf einer besonderen Art der Behandlung von Pianist und Dirigent, diese Art der künstlerischen Leistung zum Erfolg zu führen. Zur Auslotung der Tiefen der poetischen Substanz innerhalb dieser drei Sätze ist Scharfsinn, Ausdauer und eine gewaltige Memorierleistung erforderlich. Ohne diese Klarsichtigkeit, Energie und mentale Schärfe ist das Unternehmen zum Scheitern verurteilt und droht unterseinem eigenen Gewicht zu ersticken.

Die Orchestrierung ist klar und präzise und bietet ein wirkungsvolles Sprungbrett für ein pianistisches Feuerwerk. Insbesondere im einleitenden Abschnitt tritt jedoch das Orchester mit mehreren Minuten Material in den Vordergrund und etabliert so den orchestralen Körper als eine eigenständige Kraft. Die technische Herausforderung liegt vor allem beim Pianisten mit einem Orchestersatz, der für seine Wirkung von einer breiteren Textur abhängig ist. In dieser Ausgabe haben wir die Fassung für Naturhörner und Bogentrompeten in Bezug auf die zahlreichen Änderungen in Klangfarbe und Tonart beibehalten. Während dies dem Ideal der authentischen Aufführungspraxis entgegenkommt, ist davon auszugehen, dass der Anwendungsbereich für historisch informierte Aufführungen sich auf wenige Orchester mit zur Verfügung stehenden alten Instrumenten beschränkt. Wie daher üblich haben wir alternativ moderne Transpositionen für Orchester mit modernen transponierenden Instrumenten beigefügt. Eine Fußnote zum zweiten Satz der Mainzer Ausgabe bezieht sich auf die besondere Möglichkeit der Verwendung eines 3-saitigen



Basses, eines Instrumentes, das zum Zeitpunkt der Komposition und der ersten Veröffentlichung gebräuchlicher war: *'NB. Les seconds Contrebasses doivent avoir la quatrième corde (E) baissée d'un demi ton (mi Es) Les Contrebasses à trois cordes peuvent aussi accorder en mi la corde grave sol (G).'* Darauf wurde in der modernen Edition verzichtet.

Dieses Konzert stammt aus der Zeit zwischen 1878-80 und wurde von Sgambati als Opus 10 gekennzeichnet. Wir wissen, dass Sgambati das Werk anlässlich seines ersten Besuches in England im Jahr 1882 aufführte, das Datum, das normalerweise der Erstausgabe von Schott zugeschrieben ist. Diese Edition ist außergewöhnlich klar und fehlerfrei und lässt die Hand eines Meistergraveurs bei der Arbeit erkennen. Verwirrung entsteht häufig aus der Diskrepanz von Sgambatis eigenen Opuszahlen und den letztendlichen Opuszahlen, die den Werken bei der Veröffentlichung von Schott zugewiesen wurden. Dieses, sein einziges Klavierkonzert, erhielt vom Verleger die Opusnummer 15, mit den Tre Notturmi für Klavier, die den Weg bereiteten für eine neu zugewiesene Opusnummer 20. Im Großteil von Sgambatis Werkkatalog finden sich Belege für diese Art der Neuordnung.

Übersetzung: Dr. Simone Kremkau.

**Piano**

**Konzert für Piano und Orchester**

Opus 15

Giovanni Sgambati (1841-1914)  
Herausgegeben von Stephen Begley

**Moderato maestoso**  $\text{♩} = 50$  **11** **Animato un poco**  $\text{♩} = 72$  **20** **Animato appassionato**  $\text{♩} = 92$  **34**

**2** **14** **3** **23** **6** **4** **Un poco più mosso**  $\text{♩} = 112$  **10**

*affrettando un poco*

*un poco agitato* *affrettando un poco* **I<sup>o</sup> Tempo (Maestoso)**  $\text{♩} = 54$

120 **6** **10** **6** Fl. 1.2 Cor. 1.2

**145** *sostenuto* *sostenuto* *affrettando molto*

*fff*

8<sup>va</sup> *sostenuto*

5

**Maestoso** **6** Cor. 1.2 *sostenuto* Cadenza *fff*

6

*sostenuto*

6

158 **I<sup>o</sup> Tempo (Maestoso)** **5** *sostenuto* *f*

5