

GIOVANNI SGAMBATI
Piano Concerto in G minor
Sinfonia festiva

Massimiliano Damerini, Piano
Orchestra Sinfonica di Roma
Francesco La Vecchia

Giovanni SGAMBATI

(1841–1914)

- | | | |
|----------|--|--------------|
| 1 | Sinfonia festiva ('Ouverture de fête') (1878/79)* | 8:57 |
| | Piano Concerto in G minor, Op. 15 (1879/80) | 41:15 |
| 2 | I. Moderato maestoso | 23:42 |
| 3 | II. Romanza: Andante sostenuto | 6:15 |
| 4 | III. Allegretto animato | 11:18 |

***WORLD PREMIERE RECORDING**

Massimiliano Damerini, Piano 2-4
Orchestra Sinfonica di Roma
Francesco La Vecchia

Giovanni Sgambati (1841–1914)
Sinfonia festiva ('Ouverture de fête')
Piano Concerto in G minor, Op. 15

Between 1879 and 1880, as he approached his 40th birthday, Giovanni Sgambati completed his *Piano Concerto in G minor*, a work on which he had been working for about two years. It was a significant moment for Italian instrumental music: it was, in fact, the first Romantic piano concerto by a composer from the country that had given the world both the instrument, invented by Cristofori almost two centuries earlier, and the genre itself. Having abandoned instrumental music in favour of *bel canto*, 19th-century Italian composers had left it to their German colleagues to develop non-operatic forms of music.

In Europe, the piano concerto continued the tradition of the Vivaldian solo concerto; but, with an instrument more flexible than any other as its protagonist, the genre underwent a rapid evolution. Enriched by sonata form, the most significant formal type of the Classical-Romantic era, it almost immediately achieved perfection in Mozart's concertos, before moving on to become the musical expression of the heroic struggle of the individual (soloist) against the world (orchestra). Beethoven's concertos were the point of no return: the plethora of virtuoso works that pianist-composers toured around Europe stemmed from Beethoven's virtuosity, while his rigour of construction inspired those who, like Brahms, made it a question of form rather than virtuosity, so that the concerto became almost a symphony with piano. Roughly contemporary to Sgambati's *Piano Concerto* are Rubinstein's very long, very difficult and much imitated *Fifth* (1874), Dvořák's *Concerto in G minor*, completed in 1876, Brahms' *Second* (begun in 1878 and completed in 1881) and Tchaikovsky's *Second* (1879–80). While each interprets the form in its own way, they share the same idiom, all pushing the genre and instrumental forces available to their limits, testifying to the fact that in the latter half of the 19th century everyone in the European musical world was speaking the same language.

The history of the concerto has been covered many times elsewhere, but is worth recapping here given the difficulty of understanding Sgambati's *Op. 15* without some awareness of where the genre stood by 1880. At this point in time, the concerto was a conscious synthesis of the formal rigour of Beethoven; the grandiloquence (and scale) of Brahms; the arabesques of the Biedermeier-style work and of Schumann; the colossal clash of sonorities, the thematic transformations and the timbral effects of Liszt. And there is particular emphasis on the word 'conscious', because Sgambati's *Piano Concerto*, as well as being a work of his maturity, is also a major landmark in the history of his country's music.

At this point, it is worth summarising the life story of this composer, the standard-bearer for non-operatic music in a nation that had only achieved unification when he was a young man, looking beyond Italian borders to see what was happening in other European countries and fixing his gaze in particular on Germany – another soon-to-be-unified nation. Sgambati had been born in Rome in 1841 to an Italian father and an English mother (Mary Anne Gott, daughter of a famous English sculptor who lived in the city). Although his parents had anticipated a career in law for their son, they recognised his precocious gift for the piano, which was so exceptional that at the

age of twelve he was named an 'honorary member' of the Accademia di Santa Cecilia. In 1861 he met Liszt, who was visiting Rome, in what proved to be a life-changing encounter. Sgambati so impressed the great composer that before long he had become his favourite student, not to mention a tireless promoter of the music of all the great European composers. In the years that followed, Sgambati worked long hours – performing, teaching and organising concerts – and became a key figure in Rome's musical life, introducing Italian audiences to, among others, Bach, Beethoven, Schumann, Liszt and Wagner. In 1866, although the young man had no experience on the podium, Liszt insisted that he conduct the *Dante Symphony* – the room in which the performance took place was soon christened the Sala Dante. Sgambati also conducted the Rome premieres of such major works as Beethoven's '*Eroica*' *Symphony* in that same venue. His commitment to German music grew over the years, so much so that Liszt, in a letter to Franz Brendel, described him as '*ganz neudeutsch*' (i.e. in sympathy with its progressive currents). The friendship with Liszt grew ever closer and in 1869 the two composers travelled to Germany together.

Back home in Rome, it was around this time that, together with violinist Ettore Pinelli, Sgambati began running free music lessons in a building on the Via Ripetta; these classes marked the beginnings of what would eventually become the Rome Conservatory. In 1874, Sgambati, Pinelli and the celebrated actress Adelaide Ristori founded the Nuovo Teatro Rossini and Rome's first permanent orchestra, the Società orchestrale romana. That same year, Sgambati wrote his first orchestral work, the overture to Pietro Cossa's *Cola di Rienzo*, for the Società. Then came another significant encounter, this time with Wagner. Having heard Sgambati's two piano quintets and some of his songs at the Palazzo Caffarelli while visiting Rome, Wagner introduced his Italian colleague to the head of the Schott publishing house, which was to become the main publisher of Sgambati's music. Indeed it was Schott that issued the *Piano Concerto*, as his opus 15 rather than 10, as originally intended by the composer, who only ever assigned opus numbers to about 30 of his works (this was not the only occasion on which Schott applied a different numbering system to Sgambati's output).

In 1881, Sgambati founded the Società romana del Quintetto, which from 1893 was designated the 'Court Quintet' to Her Majesty Queen Margherita. His privileged position at the court of Margherita of Savoy, who was a great music lover, and German on her mother's side (Sgambati dedicated his *First Symphony* to her, among other works), enabled him to strengthen his bond with Rome's German community. The concerts organised by the Quintet Society continued until 1908. His developing links with Germanic culture, however, went hand in hand with deteriorating relations with Rome's music establishment, especially the Accademia di Santa Cecilia. Throughout his life, he remained very attached to his native city, even when Wagner told him it was not the right place for a composer like him; and thanks to Sgambati, Rome was at the heart of Italy's instrumental music renaissance. His three symphonies (if we take the *Sinfonia-epitalamio* ['Nuptial Symphony', available on Naxos 8.572686] written for the wedding of the Duke of Aosta in 1887 to be the third) and his *Piano Concerto* are enough to have secured him a prominent place in Italian musical history.

After Sgambati's death in 1914, his home in the Piazza di Spagna stayed in the family until the 1980s, when it was sold to a fashion house. Thankfully the Italian State purchased its contents, although these are now scattered

between the Casanatense Library, the library of the Santa Cecilia Conservatory and the National Museum of Musical Instruments, which now houses a reconstruction of the composer's salon-studio, to which for decades he had welcomed such renowned figures as Liszt, Wagner and D'Annunzio. Many of Sgambati's papers are yet to be catalogued and studied, and many of his works remain unpublished; the available information is often conflicting and there still seems to be much confusion even among scholars as to what has been published and what has not.

There is still a lack of information, for example, about the *Sinfonia festiva*, also entitled *Ouverture de Fête*, Op. 36, whose manuscript is preserved in the Casanatense Library, together with a transcription for piano four hands, which was probably realised by the composer himself and has already been recorded. It was composed in 1878 or 1879, presumably for the Società orchestrale romana, making it contemporaneous with the *Piano Concerto* and proof of Sgambati's growing dedication to orchestral music. It was in fact between 1874 and 1888 that he wrote the bulk of his orchestral works. A short period of time, but one crucial to the future of Italian instrumental music. Having emerged in the early years of Romanticism with Weber and Mendelssohn (again, that reference to German music), the genre of overture as concert work in its own right had been supplanted in the mid-19th century by the tone poem, but seemed to regain favour with composers in the 1880s. The famous overtures by Brahms and Tchaikovsky, written for specific occasions, very slightly postdate Sgambati's *Ouverture*, whose title suggests that it too was intended for a particular occasion, although as yet we have no details as to what that might have been. It is a short but mature work, confidently written, clearly inspired by the dance-like character of Beethoven's *Seventh Symphony*. Three main themes, the first lean and lively, the second more lyrical, the third impudent and leaping – linked by the relationship of a third (the first is in E major, the other two in G major), much loved by Beethoven and, later, Schubert – are organised according to the principle of sonata form, with a development section in which the initial motif pops up time and again, wandering between tonalities, sometimes giving the impression of formal freedom, sometimes of obeying rondo form.

The *Piano Concerto* displays an even more assured compositional hand. It constitutes not only a new beginning for Italian piano music but also a synthesis of the possibilities offered by the genre. An extremely difficult work to play, it is not immediately accessible on a first hearing, given the density of its material, but reveals more about Sgambati's inventiveness and technical mastery every time you listen to it.

It is in the first movement in particular that the composer demonstrates everything he had learned from his encounters with European music; while, conventionally enough, he uses sonata form to construct the work, he interprets its principles with freedom and, rather than introducing two contrasting thematic blocs, continuously transforms his thematic material, as Liszt had done in his symphonic poems. This is evident right from the start, in the extended introduction for orchestra alone. It takes Sgambati more than four minutes to bring in the soloist, who is finally announced by a fanfare fit for a king. Even then, we do not get to the heart of the matter. A cadenza in E flat major, with orchestral interpolations, overtly recalls the opening of Beethoven's *Fifth Piano Concerto*, even sharing its key signature; where Beethoven ends, Sgambati begins (although this was to be his only piano concerto); in terms of its tonal relationships, meanwhile, it recalls Brahms's *First Piano Concerto* in being based,

as we discover eventually, on the interval of a sixth, which resolves to the dominant; at last the games can begin.

Six minutes in, the piano finally sets out what would traditionally be called the ‘first subject’, straightforwardly enough in the tonic G minor, but ending in G major. The interplay of harmonies makes it hard to say for sure what key the *Concerto* is in: is it G minor or perhaps G minor/major? The two keys have equal weight throughout the work, and it may only be in order to respect convention that Sgambati labels it ‘in G minor’. The proportions are so magnified that the transitional passages, although recognisable when analysed in terms of standard harmonic relationships, become episodes in their own right. The traditional second subject coincides with a change of tempo (*Animato*) and here the piano plays an accompanimental role. The development section begins quietly, almost in the manner of a chorale, and revealing Sgambati’s mastery of counterpoint; then another cadenza bursts forth, the first of a further two that the composer inserts into the movement, thick with trills and double notes, reminiscent of Beethoven’s *Fourth Piano Concerto*. The recapitulation seems to reverse the thematic blocs, obeying a technique used by Classical composers; but analysis of the tonal relationships shows that it is in fact a false recapitulation, a device also dear to Classical composers. Particularly notable is the second, *grande cadenza*, before the coda, a section of colossal length and technical difficulty; here Sgambati summarises all the material heard in the movement; now the seemingly disproportionate dimensions of the introduction also make sense: what the orchestra does at the beginning the piano does in this cadenza – this is no simple nod to tradition or excuse for virtuosic display, but an integral part of a compositional conception of the piano as an orchestra condensed into ten fingers.

The second-movement *Romanza* provides some respite, a brief interlude in the manner of the second movement of the Schumann *Concerto*. It allows the pianist to draw breath before tackling the exertions of the rondo-sonata finale, which is in G major and redolent of Brahms’ love of popular music and the way in which Tchaikovsky ennobles Russian folk music. There are many echoes of Slavic music, in its use of accents, and in the rhythmic shifts and the syncopation of its second theme. The 19th century was, after all, the century of musical nationalism, of nationalism in music, even if, paradoxically, this almost always expressed in that above-mentioned musical *koiné* or shared language, which makes it difficult to attribute a nationality to a composer; and Sgambati, in this third and final movement, shows us that he knows that this too is musical Europe.

The *Piano Concerto* did not go unnoticed. The composer was not the only pianist to take on the solo part (and Toscanini was among the conductors to lead performances of the work): Liszt used it in the classes he gave in Weimar to which the finest pianists of all nationalities were attracted. It was performed more than once, for example, by Emil von Sauer, Emma Mettler and Alfred Reisenauer (who alternated between playing the solo part or the reduction of the orchestral score) between 1884 and 1885. Another of his pupils, José Vianna da Motta, played it in Vienna under the direction of Ferruccio Busoni, further proof that in Lisztian circles, and this was no small thing, Sgambati’s work was held in high esteem.

Tommaso Manera

English translation: Susannah Howe



Massimiliano Damerini (1951–2023)

Massimiliano Damerini was a renowned Italian pianist and composer. His piano repertoire was vast – ranging from the 18th century to contemporary works – and composers such as Salvatore Sciarrino, Andrea Ferrante, Roberto Carnevale and Vittorio Fellegara dedicated pieces to him. Damerini completed his musical studies in his native Genoa with Alfredo They and Martha Del Vecchio, graduating in piano and composition. Regarded as one of the leading interpreters of his generation, he played in some of the most important theatres and concert halls in the world, including the Konzerthaus in Vienna, the Barbican in London, La Scala in Milan, Teatro Colón in Buenos Aires, Salle Gaveau in Paris, Victoria Hall in Geneva, the Tonhalle in Zurich and the Auditorio Nacional in Madrid. As soloist, he collaborated with orchestras including the London Philharmonic Orchestra, the BBC Symphony Orchestra, the Bavarian Radio Symphony Orchestra, the orchestras of WDR, NDR and SWF in Germany, the Accademia di Santa Cecilia in Rome and the Orquesta Nacional de España, among many others. Damerini also took part in many international festivals and in 1992 he was awarded Italy's prestigious Franco Abbiati Prize for concert artist of the year.

Orchestra Sinfonica di Roma

Francesco La Vecchia

The Rome Symphony Orchestra was established in 2002 by the Rome Foundation (Fondazione Roma Arte – Musei), a rare example in Europe of an orchestra that was completely privately funded. Under its artistic and musical director Francesco La Vecchia who, in turn, set up the Fondazione Arts Academy, the orchestra performed regularly in Rome at the Teatro Argentina, Teatro Sistina and Auditorium Conciliazione. It received critical and public recognition at distinguished venues in Asia, the Americas and Europe, with notable success in 2007 at the Berlin Philharmonie. The orchestra also undertook a wide-ranging and well received series of recordings, principally for Naxos, of important compositions by Italian composers of the 19th and 20th centuries, including Busoni, Catalani, Franco Ferrara, Ghedini, Gian Francesco Malipiero, Mancinelli, Martucci, Mercadante, Petrassi, Sgambati and Wolf-Ferrari. Many of these are world premiere recordings. The orchestra was dissolved in 2014 not long after giving the first modern performance of Giovanni Sgambati's *Symphony No. 2*.



Francesco La Vecchia



Orchestra Sinfonica di Roma

Giovanni Sgambati (1841–1914)

Sinfonia festiva ('Overture de fête')

Concerto per pianoforte e orchestra in sol minore op. 15

Alla soglia dei quarant'anni, tra il 1879 e il 1880, Giovanni Sgambati completava il Concerto in Sol minore per pianoforte e orchestra, al quale aveva lavorato per circa due anni. È un momento significativo per la musica strumentale italiana: si tratta infatti del primo concerto romantico scritto da un compositore del Paese che aveva dato al mondo sia lo strumento, inventato dal Cristofori quasi due secoli prima, che il genere musicale. Abbandonata la musica strumentale in favore del bel canto, i compositori italiani, nell'Ottocento, lasciarono ai compositori tedeschi lo sviluppo delle forme strumentali.

In Europa il concerto per pianoforte raccolse l'eredità del concerto solistico di tipo vivaldiano; ma, trovando come protagonista uno strumento duttile come nessun altro, il genere subì una rapida evoluzione; in questo percorso fu fertilizzato dalla forma sonata, massima espressione formale dell'epoca classico-romantica, trovando quasi subito la sua perfezione nel concerto mozartiano, per divenire subito dopo l'espressione in musica dell'eroica lotta dell'individuo-solista con il mondo-orchestra. Il concerto beethoveniano costituisce il punto di non ritorno: dal virtuosismo di Beethoven ha origine la pleora di concerti virtuosistici che i pianisti-compositori portano in giro per l'Europa; e dal rigore costruttivo di Beethoven partono quelli che, come Brahms, ne fanno, più che una questione di virtuosismo, una questione di forma; e allora il concerto diventa quasi una sinfonia con pianoforte. Pressappoco contemporanei al Concerto di Sgambati sono il Quinto di Anton Rubinstein (1874), lunghissimo, difficilissimo e imitatissimo, il Concerto di *Dvořák* in Sol minore, terminato nel 1876, il Secondo di Brahms (iniziato nel 1878 e terminato nel 1881) e il Secondo di Čajkovskij (1879-1880). Ognuno di essi interpreta a suo modo la forma; ma il linguaggio è lo stesso, teso all'esplorazione estrema delle possibilità offerte dal genere e dall'organico, a testimonianza del fatto che nell'Europa musicale nella seconda metà dell'Ottocento tutti parlano la stessa lingua.

Ci si perdoni la pedissequa ricapitolazione – l'ennesima, forse – delle sorti toccate al genere; ma è difficile capire il Concerto di Sgambati senza tenere presente a quale stadio di evoluzione era la forma nel 1880. In esso troviamo il rigore formale di Beethoven, la magniloquenza (e lunghezza) di Brahms, gli arabeschi del *biedermeier* e di Schumann, il colossale scontro di sonorità, le trasformazioni tematiche e i giochi timbrici di Liszt: tutto è consapevolmente sintetizzato; e ci piace sottolineare la parola 'consapevolmente', perché il Concerto di Sgambati, oltre che opera matura, è anche una grande operazione culturale nel panorama musicale italiano; e a questo punto giova ricordare qualche cosa della biografia di Sgambati, alfiere della musica strumentale di un Paese giovane, che aveva conquistato l'unità nazionale durante gli anni del suo apprendistato di musicista che mette la testa fuori dai confini per vedere cosa si fa altrove, e poi guarda alla Germania – altra nazione in formazione – come polo d'attrazione privilegiato. Sgambati era nato nel 1841 da padre italiano e madre inglese (Mary Anne Gott, figlia di un celebre scultore inglese che viveva nella capitale). I genitori, pur auspicando per il figlio la carriera forense, si arresero al precocissimo talento musicale dimostrato da questi come pianista, così straordinario che a dodici anni fu insignito del titolo di "esercente professore onorario pianista" dall'Accademia di Santa Cecilia. La svolta nella sua vita avvenne nel 1861, quando Liszt, in una delle sue visite romane, conobbe il ventenne Sgambati rimanendone così colpito da prenderlo

sotto la sua ala protettiva. Il giovane talento divenne l'allievo prediletto di Liszt, e un instancabile divulgatore della musica dei grandi compositori europei. Nel corso degli anni Sgambati fu protagonista di una febbrile attività come pianista, didatta e organizzatore di concerti, e divenne il punto di riferimento della vita musicale romana, facendo conoscere al pubblico italiano, tra gli altri, Bach, Beethoven, Schumann, Liszt, Wagner. Nel 1866 Liszt insistette perché Sgambati, nonostante non avesse esperienza come direttore d'orchestra, dirigesse la *Dante-Symphony*; da allora la sala romana nella quale si svolse il concerto prese il nome di sala Dante. Nella stessa sala Sgambati diresse, tra le altre cose, la prima romana dell'*Eroica* di Beethoven. L'impegno a favore della musica tedesca crebbe con gli anni, tanto che Liszt, in una lettera a Franz Brendel, definì il compositore romano 'ganz neudeutsch' ('quasi un nuovo Tedesco'). I legami con Liszt si fecero sempre più stretti, tanto che nel 1869 Sgambati lo accompagnò in viaggio in Germania; nello stesso periodo, insieme al violinista Ettore Pinelli, istituì dei corsi pubblici e gratuiti di strumento nelle soffitte di un palazzo in via Ripetta; tali corsi costituiscono il primo nucleo di quello che sarebbe diventato il Conservatorio di Roma. Nel 1874 inaugurò con Pinelli e la famosa attrice Adelaide Ristori il Nuovo Teatro Rossini e fondò la prima orchestra stabile di Roma, la Società orchestrale romana. La prima composizione orchestrale, l'ouverture per il *Cola di Rienzo* di Pietro Cossa, fu scritta nello stesso anno proprio per questa orchestra. Sono anni cruciali, questi: nel 1876 conobbe Wagner, che si trovava a Roma; questi, dopo aver ascoltato a Palazzo Caffarelli i due quintetti e alcune liriche di Sgambati, si diede da fare per trovare un editore al collega romano, e lo presentò al responsabile della casa editrice Schott, che divenne il principale editore delle opere di Sgambati. Fu proprio Schott a pubblicare il Concerto, con il numero d'opus 15 anziché 10, come scritto inizialmente dal compositore, che nella sua vita assegnò un numero solamente a una trentina di composizioni. Schott seguì una numerazione differente anche per altri lavori di Sgambati.

Nel 1881 Sgambati fondò la Società romana del Quintetto, che dal 1893 diventò Quintetto della Corte di Sua Maestà la Regina. Il rapporto privilegiato stabilito con la regina Margherita di Savoia, tedesca da parte di madre e grande amante della musica (a lei, tra l'altro, Sgambati dedicò la Prima Sinfonia), rinforzarono il legame con la comunità tedesca di Roma. I concerti organizzati dalla Società del Quintetto andarono avanti fino al 1908. Il legame crescente con la cultura tedesca andava però di pari passo con il deterioramento dei suoi rapporti con l'ambiente accademico romano, in particolare con l'Accademia di Santa Cecilia. Per tutta la vita Sgambati rimase legatissimo alla sua città natale, nonostante Wagner gli avesse detto che Roma non era il posto giusto per un musicista come lui; e di Roma fece il luogo principale della rinascita strumentale italiana. Le sue tre sinfonie (considerando come tale anche l'*Epitalamio sinfonico* [Naxos 8.572686] scritto per le nozze del Duca d'Aosta nel 1887) e il Concerto per pianoforte bastano ad assicurargli un posto di primo piano nella storia della musica italiana.

Alla morte del compositore, nel 1914, gli eredi custodirono la casa dove aveva vissuto, in Piazza di Spagna, fino a quando, negli anni Ottanta, essa fu venduta a una casa di moda e sgomberata. Fortunatamente lo Stato italiano acquistò tutto quello che conteneva, anche se il materiale è disperso tra la Biblioteca Casanatense, la biblioteca del Conservatorio di Santa Cecilia e il Museo degli Strumenti Musicali di Roma, dove è stato ricostruito il salotto-studio del compositore che per decenni fu il luogo di ritrovo di artisti e musicisti del calibro di Liszt, Wagner e D'Annunzio. Molti sono i documenti ancora da catalogare e studiare, e molte composizioni attendono ancora la pubblicazione; le informazioni disponibili sono spesso contrastanti e sembra esserci ancora molta confusione

anche tra gli studiosi riguardo a cosa sia stato pubblicato e cosa no.

Mancano ancora informazioni, ad esempio, sulla *Sinfonia festiva*, intitolata anche *Ouverture de Fête* op.36, il cui manoscritto è conservato nella Biblioteca Casanatense, insieme a una trascrizione per pianoforte a quattro mani, probabilmente dello stesso compositore, già incisa. Fu composta nel 1878 o 1879, presumibilmente per la Società Orchestrale Romana; dunque la stesura è contemporanea a quella del Concerto, e mostra l'impegno crescente di Sgambati nella produzione sinfonica. È infatti tra il 1874 e il 1888 che si concentra il grosso delle opere sinfoniche del compositore. Pochi anni, ma cruciali per le sorti della musica strumentale italiana. Il genere dell'*Ouverture* come pezzo da concerto a sé stante, comparso nel Primo Romanticismo con Weber e Mendelssohn (si noti ancora una volta il richiamo alla cultura tedesca) era stato soppiantato alla metà del secolo dal poema sinfonico; negli anni Ottanta sembrò invece ritrovare il favore dei compositori. Di poco posteriori alla composizione di Sgambati sono infatti le celeberrime *ouvertures* di Brahms e di Čajkovskij, scritte per occasioni specifiche; e il titolo della composizione di Sgambati sembra suggerire che sia stata scritta anch'essa per un'occasione specifica, anche se allo stato attuale delle conoscenze non sappiamo quale. Si tratta di un lavoro breve ma già maturo, di sicura scrittura, che guarda al Beethoven danzante della Settima sinfonia come faro. Tre temi principali, il primo snello e vivace, il secondo più lirico, il terzo impertinente e saltellante, legati da una relazione di terza (Mi maggiore per il primo e Sol maggiore per gli altri), molto amata dal compositore e poi da Schubert, sono organizzati secondo il principio della forma sonata, con uno sviluppo in cui il motivo iniziale fa capolino in continuazione girovagando tra le tonalità, tanto da dare l'impressione a volte che la composizione segua una forma libera, a volte invece che sia organizzata secondo la forma del rondò.

Ancora più felice è la scrittura del Concerto, che – oltre a costituire veramente un punto di ripartenza per la musica pianistica italiana – è anche una sintesi delle possibilità offerte dal genere; difficilissimo da suonare, ostico a un primo ascolto, data la densità del materiale, rivela a ogni nuovo ascolto la fantasia e il magistero tecnico raggiunto da Sgambati. In particolare è il primo movimento il luogo in cui il compositore mostra tutto quello che ha imparato dal confronto con la musica europea; è costruito in forma sonata, come doveva essere, ma i principi della forma sono interpretati liberamente, e l'idea di opposizione di due blocchi tematici è abbandonata in favore della continua trasformazione del materiale tematico, alla maniera dei poemi sinfonici di Liszt. Lo si capisce già dall'introduzione, lunghissima, affidata interamente all'orchestra. Servono più di quattro minuti a Sgambati per far entrare finalmente il solista, annunciato da una fanfara, come si addice a un re, e neppure si entra nel vivo della situazione; una cadenza in Mi bemolle maggiore, inframezzata dall'orchestra, richiama scopertamente l'inizio del Quinto concerto beethoveniano, anche nella tonalità; dove Beethoven finisce, Sgambati comincia (anche se questo rimarrà il suo unico concerto); e nei rapporti tonali richiama il Primo Concerto di Brahms: l'introduzione, si scopre solo alla fine, è tutta sul sesto grado, che risolve sulla dominante; finalmente possono cominciare i giochi. Sono passati sei minuti e il pianoforte espone quello che tradizionalmente veniva definito 'primo tema', regolarmente alla tonica Sol minore, ma che finisce in sol maggiore. Nel gioco delle armonie è anche difficile assegnare una tonalità principale al Concerto: Sol minore o piuttosto Sol minore/maggiore? Nel corso della composizione le due tonalità hanno un peso uguale, ed è forse solo per rispettare le convenzioni che Sgambati lo chiama Concerto in Sol minore. Le proporzioni sono talmente ingigantite che gli episodi di transizione, pur riconoscibili a un'analisi che tenga presente i rapporti

armonici tradizionali, diventano episodi a sé stanti. Il tradizionale secondo blocco tematico coincide con il cambio di tempo (Animato), nel quale il pianoforte si limita ad accompagnare; lo sviluppo comincia sommessamente, quasi alla maniera di un corale; qui Sgambati dimostra anche la sua conoscenza del contrappunto; poi irrompe una cadenza, la prima delle due che il compositore inserisce nel movimento, densa di trilli e note doppie, reminescente del Quarto beethoveniano. La ripresa sembra invertire i blocchi tematici, secondo una tecnica già utilizzata dai compositori classici; ma l'analisi dei rapporti tonali svela come in realtà si tratti di una falsa ripresa, tecnica anch'essa cara ai compositori classici. Degna di nota è la seconda grande cadenza prima della Coda, di mostruosa lunghezza e difficoltà; in essa Sgambati riassume tutto il materiale utilizzato nel movimento; e allora diventa chiaro anche l'apparentemente sproporzionata lunghezza dell'introduzione: quello che fa l'orchestra all'inizio il pianoforte lo fa nella cadenza, che non è un semplice tributo alla tradizione o pretesto di sfoggio virtuosistico, ma parte integrante di un'idea compositiva che considera il pianoforte come un'orchestra condensata in dieci dita. La romanza che costituisce il secondo movimento è un momento di pausa, un breve intermezzo alla maniera del secondo movimento del Concerto di Schumann, in cui il pianista tira il fiato prima di affrontare le fatiche del Terzo movimento, in Sol maggiore, in forma di rondò-sonata, che ricorda molto da vicino il Brahms che guarda alla musica popolare e il Čajkovskij che nobilita la musica popolare russa. Tanti gli echi della musica slava, nel gioco degli accenti, nelle sfasature ritmiche e nelle sincopi del secondo motivo del movimento. L'Ottocento, non va dimenticato, è anche il secolo del nazionalismo in musica, benché paradossalmente inserito quasi sempre in quella *koiné* musicale a cui abbiamo già accennato, che rende difficile attribuire una nazionalità a un compositore; e Sgambati, nel terzo movimento, ci mostra che sa che anche questa è l'Europa musicale.

Il Concerto non passò inosservato. Non fu solo il compositore stesso a suonarlo (e tra i vari direttori che lo diressero figura anche Arturo Toscanini): Liszt lo utilizzava nelle sue lezioni di Weimar, dove si riunivano i migliori pianisti di tutte le nazioni; sappiamo, ad esempio, che esso fu eseguito in più occasioni da Emil von Sauer, Emma Mettler e Alfred Reisenauer (che suonavano sia la parte del solista che la riduzione per il secondo pianoforte della parte orchestrale, alternandosi) tra il 1884 e il 1885; Josè Vianna da Motta, altro allievo di Liszt, lo suonò a Vienna sotto la direzione di Ferruccio Busoni, a testimonianza che, nel circolo lisztiano, e non è cosa da poco, la composizione era tenuta in grande considerazione.

Tommaso Manera

Giovanni Sgambati led the revival of Italian orchestral music during the late 19th century. He was a favourite student of Liszt, admired by Wagner, and a pivotal figure in the emancipation of his country's music from the dominance of *bel canto* opera. The *Piano Concerto in G minor* is a stirring and inventive work signalling a new beginning for Italian piano music on the international stage. It offers a synthesis of the possibilities of the genre, evoking Liszt, Brahms and Tchaikovsky, as Sgambati constantly transforms his thematic material to heroic effect. *Sinfonia festiva* is a short, confidently written work inspired by the dance-like character of Beethoven's *Seventh Symphony*.

Giovanni
SGAMBATI
(1841–1914)

Playing Time
50:24

- | | | |
|----------|--|--------------|
| 1 | Sinfonia festiva ('Ouverture de fête') (1878/79)* | 8:57 |
| | Piano Concerto in G minor, Op. 15 (1879/80) | 41:15 |
| 2 | I. Moderato maestoso | 23:42 |
| 3 | II. Romanza: Andante sostenuto | 6:15 |
| 4 | III. Allegretto animato | 11:18 |

***WORLD PREMIERE RECORDING**

Massimiliano Damerini, Piano **2–4**
Orchestra Sinfonica di Roma
Francesco La Vecchia

Recorded: 26–27 February 2012 **1**, 14–15 April 2013 (live) **2–4** at Auditorium Conciliazione, Rome, Italy
Engineer and editor: Piero Schiavoni **1** • Engineer: Giuseppe Silvi **2–4** • Music assistant: Desirée Scuccuglia
Editing and re-mastering: Charlie Hembrow **2–4** • Booklet notes: Tommaso Manera • Release coordinator: Peter Bromley
Publishers: Boccaccini & Spada Editori, ed. Pietro Spada **1**; Schott Music **2–4** • Special thanks: Andrea Fasano,
Tommaso Manera and Marta Marullo • Cover: Stained-glass windows of the Galleria del Corso, Milan, Italy (Photo: Elisabetta Zeccara)
© & © 2023 Naxos Rights (Europe) Ltd • www.naxos.com