

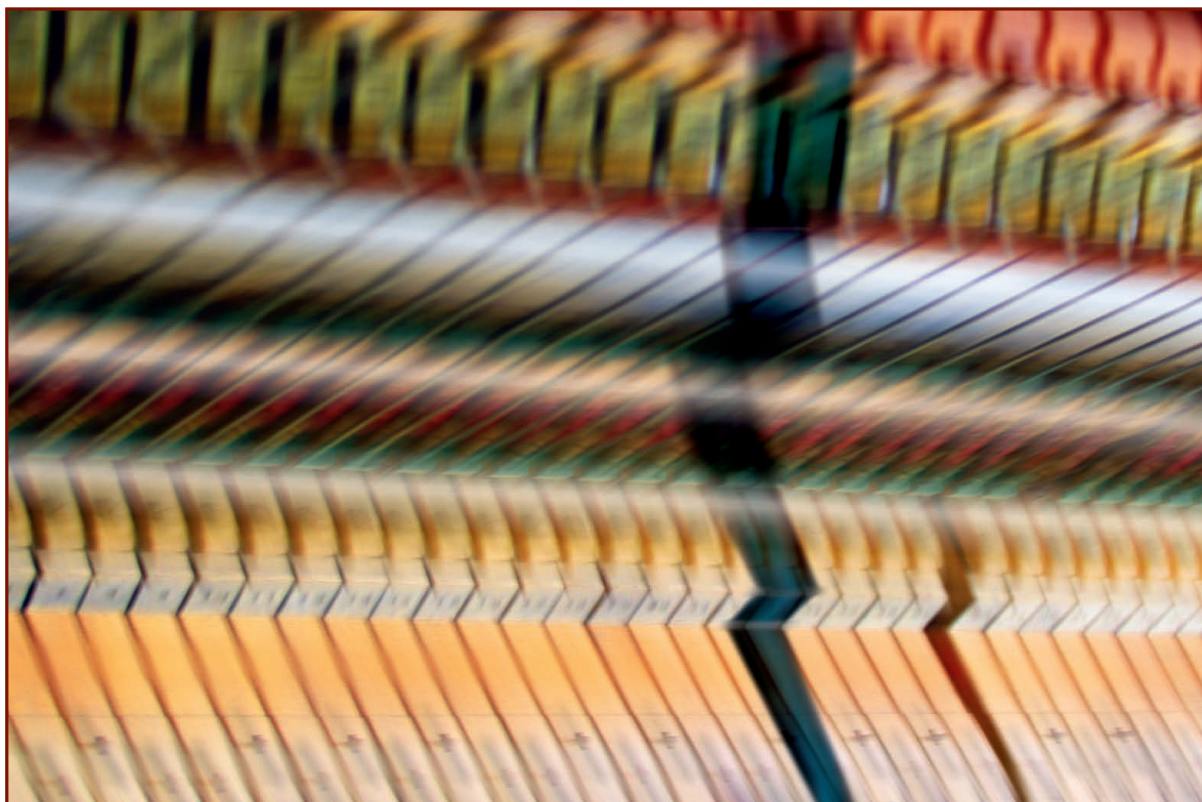
**Camillo
TOGNI**

Complete Piano Music • 5

Pezzo per pianoforte, Op. 4 • Fugato e allegro, Op. 7

Fantasia a quattro voci e pedale, Op. 8

Aldo Orvieto, Piano



WORLD PREMIERE RECORDINGS

Camillo Togni (1922–1993): Complete Piano Music • 5

This fifth and final volume of the recording of Camillo Togni's complete works for piano contains pieces dating from the years 1935–38, his very first works and some from his formative years, as well as the only two cadenzas he wrote for Mozart's piano concertos, those for *No. 24 in C minor*, K. 491 and *No. 25 in C major*, K. 503. The care with which Togni kept his papers in order has allowed us to know his earliest experiences in composition, for which a distinction should immediately be made between works with an opus number and those, written earlier, not listed in his catalogue.

Born on 18 October 1922, Togni, whose teachers later included such artists as Alfredo Casella, Giovanni Anfossi and Arturo Benedetti Michelangeli, began to play piano at around the age of six, studying privately with a family friend, Lisy Odorici, who had been a pupil of Arturo Benedetti Michelangeli's father, Giuseppe. In an interview with Daniela Cima in April 1993, Togni recalls that 'she was also the person that taught me to write what I was already feeling'.¹ From 1936 he studied composition with Franco Margola. In the same interview we read:

'Margola had a huge influence on my formation because he made me study Bach and Beethoven. [...] It was Margola himself who took me to Venice in '38 and introduced me to Alfredo Casella. [...] Two months later [Casella] invited me to Milan [...] it was decided that I should study privately in Rome during the Winter. Whereas in the Summer I would attend the Chigi courses, Margola's guidance nevertheless continued. I was of course conquered by Casella, within whose aura I stayed for about a year and a half.

The year 1938 was, however, decisive for another reason, as an incredible thing happened to me: I had the priceless opportunity to hear Arturo Benedetti Michelangeli (of whom I was later to become a pupil) playing Schoenberg's *Op. 11, 19, 25 and 33a*, in an evening organised by the Società dei Concerti di Brescia ...'

These recollections offer us clues about the context in which Togni wrote his works while still a student, and the first works appearing in his catalogue.

In the manuscript of the *Impromptu* we find the date 13

June 1935, in that of the *Preludio* 'corrected 28 July 1936, à la Liszt'. The *Studio in D flat major* is dated 31 August 1935, the *Ballata in F minor* 22 January 1936. In these works, all written before he began studying composition with Margola, we hear clear echoes of the composers that Togni presumably played when he was 13 or 14, when his piano teacher had suggested he should 'write what he was already feeling' – above all Chopin, and Liszt, whom he mentions in the note to the correction of the short *Preludio*, where the second of the three pages is cancelled.

The manuscripts of these pieces do not have an opus number, unlike those dating from 1936–37, which were presumably written when he had begun his studies with Franco Margola (started in an unknown month in 1936) – the presence of the opus numbers should not be undervalued, since it points to a new assumption of responsibility, also linked to a natural change and broadening of his points of reference. This can be immediately felt in his *Pezzo per pianoforte*, *Op. 4*, from the end of 1937, which belongs to quite another world compared to his previous works for piano. The transformation had taken place within the space of a year, because already in 1937 in the *Concerto for Strings*, *Op. 3*, one can recognise, according to Giancarlo Facchinetti, the influence of Berg, and a restless chromaticism.² Facchinetti also finds 'the mark of Casella' in the *Pezzo*, dated 1 November to 15 December 1937. In 1937 Togni had not yet met Casella, but he may well have encountered some of his work. He may, for example, have heard or read one of Casella's most ambitious and challenging piano works, the triptych *Sinfonia, arioso e toccata*, *Op. 59*, composed in 1936 for the Festival of Venice, during which it was played in September by Ornella Puliti Santoliquido. One does not necessarily have to share the opinion of Casella, who in his *Segreti della giara* states that with this triptych he had reached 'a decisive point', 'both in the compactness of the musical substance, the sentiment so adherent to its representation, and finally in its forms totally liberated from any constraint of the past and at last freely in the Italian manner'³, but, irrespective of any critical judgement on *Op. 59*, one can note that Casella's formal approach 'freely in the Italian manner' (with its vague 'neo-Baroque' references, which in reality seem to recall the tradition of the French *ouverture*) must

have caught the interest of the 16-year-old Togni, whose *Pezzo per pianoforte*, *Op. 4* seems to be partly inspired by the path undertaken in the *Sinfonia* that opens Casella's triptych, and to emulate the piano writing of the whole triptych.

In the *Pezzo per pianoforte* an opening section marked *Grave e massiccio*, which insists for some time on figures in a dotted rhythm (and includes at its centre a more relaxed *Esitando rubato*), is followed by an *Allegro vivo* (that opens with a *staccato energico*). In Casella's *Sinfonia*, after a *Largo maestoso* (marked *forte e marcattissimo* and with the dotted rhythms of the Baroque French *ouverture*) we find an *Allegro animato* (marked *sempre molto rude*). At the end of Togni's piece, as in Casella's, the opening is briefly recalled. Within a generally similar framework, Togni's path differs, with more frequent changes in tempo, till reaching the *Presto possibile*: towards the end, after episodes marked *fragoroso* and *strepitoso*, a more meditative and interiorised character ensues (*Lento cadenzato. Doloroso virile, senza speranza ma rassegnato, Tranquillo solitario*) before briefly returning to the opening *Grave e massiccio*. Overall, one is struck by the direct character of the expression, substantially extraneous to that of the probable reference to Casella, or in any case independent of it.

We can find confirmation of this independence some time later in a text by Casella in praise of the *Sonata per violoncello e pianoforte*, *Op. 9*, which in 1938–39 immediately follows the *Fantasia*, *Op. 8*. In a note written in December 1940, Casella spoke of a musical quality constantly 'of exceptional nobility' and added: 'but above all the strength of the sentiment that inspires this music seems interesting, even though for now this is expressed in a way that is somewhat gloomy and uniformly compact'.⁴ The affectionate praise does not prevent Casella from sensing a distance, and the definitions he uses, 'gloomy and uniformly compact' could also be partly applied to the piano pieces *Opp. 4, 7 and 8*, if one overlooks the negative undertone implicit in the word 'gloomy'. If we replace Casella's tendentious adjective 'gloomy' with 'serious', we gain an idea pertinent to the work of 16-year-old Togni, an artistic pursuit characterised by careful construction, seriousness and compactness.

This approach continues in the next two piano works, in a direction no longer referable to Casella, but to Bach. The *Fugato e allegro*, *Op. 7* and the *Fantasia a quattro voci*

e *pedale*, *Op. 8* are dated 1938. In both pieces we can perceive the intensity of his study of Bach with Margola, which Togni recalls as crucial to his development. But the *Fugato e allegro* almost seems a preface to the contrapuntal complexity of the following *Fantasia*, a preparatory experience, so to speak, that in particular shows a careful attention to construction, and a programmatically diatonic context, as is immediately evident in the conception of the themes.

Togni's predisposition to chromaticism, already apparent as an adolescent, is displayed in the *Fantasia a quattro voci e pedale* with a relentless harmonic frenzy. The title alludes to the pedal board of the organ, and the role of the 'pedal' on the piano involves a part that is prevalently in octaves in the lower register. The lengthy main theme provides the material for the concentrated sobriety of the conception of the piece, tending towards a dense complexity, where the succession of episodes gives rise to a sort of constant flux, marked by a meditative nobility devoid of any grand effects or clear contrasts. Polyphonic complexity, density, compactness and chromatic frenzy are typical features of Togni's style, already evident in the *Fantasia*. In a short autobiography of 1978, when speaking of Casella, Togni recalls that, albeit with esteem and affection, 'he did not hide a certain concern for the constant density and compactness of my polyphonic texture and for the pre-eminent attraction that the chromatic world held for me.'⁵ Two characteristics, moreover, from which it was impossible to distance myself.'

The *Cadenza* for the first movement of Mozart's *Piano Concerto*, K. 503 dating from 1949, still in manuscript form, was sent to Arturo Benedetti Michelangeli, at the request of the pianist, in 1959.⁶ In recording this concerto for Deutsche Grammophon in 1989, with the orchestra of the Norddeutscher Rundfunk conducted by Cord Garben, Benedetti Michelangeli played Togni's *Cadenza*, which he presumably used on other occasions as well. It comes as no surprise that the renowned pianist appreciated the limpid sobriety, the stylistic pertinence and the musical intelligence of this *Cadenza*.

Many years later, in 1990, Togni dedicated his *Cadenza* for the first movement of the *Concerto in C minor*, K. 491 to Benedetti Michelangeli. The catalogue compiled by Daniela Cima lists only one posthumous performance in 2003 by Paulo De Assis, who also proposed a possible

reconstruction of the *Concerto per pianoforte e orchestra* that Togni left unfinished.⁷ In this *Cadenza*, although keeping rigorously to Mozart's material, Togni moves away from customary practice, towards a surprising and sophisticated, interiorised perspective, which may have left the pianist to whom it was dedicated a little disconcerted. It is meaningful that the manuscript of this *Cadenza* also contains precise analytical indications and explicit references to the materials Togni based his work on, and to the procedures he used to elaborate them.

Paolo Petazzi
English version by Mike Webb

Camillo Togni (1922-1993): Integrale della musica per pianoforte • 5

A conclusione della registrazione completa delle opere pianistiche di Camillo Togni questo quinto volume ne presenta pezzi risalenti agli anni 1935–38, i primissimi lavori e alcune pagine di apprendistato, e inoltre le uniche due cadenze che scrisse per concerti di Mozart, quelle per i Concerti K 491 e 503. L'ordine con cui Togni conservava le proprie carte ci consente di conoscerne le prime esperienze compositive, tra le quali va subito sottolineata la distinzione tra i lavori recanti un numero d'opus e quelli, precedenti, che non fanno parte del suo catalogo.

Nato il 18 ottobre 1922, Togni, che ebbe in seguito tra i suoi insegnanti di pianoforte Alfredo Casella, Giovanni Anfossi e Arturo Benedetti Michelangeli, aveva iniziato a suonare intorno ai sei anni, studiando privatamente con una amica di famiglia, Lisy Odorici, che era stata allieva del padre di Arturo Benedetti Michelangeli, Giuseppe. Di lei Togni, in una intervista con Daniela Cima dell'aprile 1993, ricorda che “fu anche la persona che mi insegnò a scrivere ciò che già sentivo”.¹ Dal 1936 studiò composizione con Franco Margola. Nella citata intervista si legge:

“Margola ebbe una enorme importanza per la mia formazione perché mi fece studiare Bach e Beethoven. [...] Fu Margola stesso a portarmi a Venezia nel '38 e a farmi conoscere Alfredo Casella. [...] [Casella] mi invitò a Milano due mesi dopo [...] si decise che avrei studiato privatamente a Roma durante l'inverno. Mentre d'estate

¹ Camillo Togni, *Un paio di linee, dialogo con gli intervistatori*, La Quadra, Brescia 1994, p. 91

² Giancarlo Facchinetti, *Una storia di antitesi*, in Togni, *Un paio di linee*, cit. p. 9

³ Alfredo Casella, *I segreti della giara*, Sansoni, Firenze 1941, p. 285

⁴ In *Carteggi e scritti di Camillo Togni sul Novecento italiano*, Leo S. Olschki 2001, p. 2

⁵ *Ibidem*, pp. 247–248

⁶ Togni's letter of 27 April 1959 to Benedetti Michelangeli, which accompanies the sending of the cadenza, is reproduced in the volume cited in note 4, p. 111

⁷ Daniela Cima, *Camillo Togni. Le opere*, Edizioni Suvini Zerboni, Milano 2004

avrei frequentato i corsi della Chigiana. Permaneva comunque la guida di Margola. Fui naturalmente conquistato da Casella, nel cui alone rimasi circa un anno e mezzo.

Quell'anno 1938 fu determinante però anche per un altro motivo, mi capitò un'esperienza sconvolgente: ebbi la preziosa possibilità di ascoltare Arturo Benedetti Michelangeli (di cui in seguito divenni allievo) nell'esecuzione delle op. 11, 19, 25 e 33a di Schoenberg, in una serata organizzata dalla bresciana Società dei Concerti...”

Questi ricordi di Togni ci offrono indicazioni sul contesto in cui egli compose le sue pagine di apprendistato e i primi lavori pianistici inseriti nel suo catalogo.

Nel manoscritto dell'*Impromptu* si legge la data 13 giugno 1935, in quello del *Preludio* “corretto il 28 luglio 1936, alla Liszt”. Lo *Studio in Re bemolle maggiore* è datato 31 agosto 1935, la *Ballata in Fa minore* 22 gennaio 1936. In queste pagine tutte antecedenti all'inizio dello studio della composizione con Margola si riconoscono in modo diretto echi degli autori che presumibilmente Togni suonava a 13 o 14 anni, quando la sua insegnante di pianoforte gli aveva anche dato indicazioni per “scrivere ciò che già sentivo”: Chopin in primo luogo, e Liszt, che è menzionato nell'appunto sulla correzione del breve *Preludio*, dove la seconda delle 3 pagine è cancellata.

I manoscritti di questi pezzi non portano numero d'opus, a differenza dei lavori del 1936–37 che, presumibilmente, sono scritti dopo l'avvio degli studi con Franco Margola (iniziati non so in quale mese del 1936): la presenza del numero d'opus non è un dato marginale, perché significa una nuova assunzione di responsabilità, legata anche a un naturale mutamento e ampliamento dei punti di riferimento con cui confrontarsi. Lo si avverte immediatamente nell'op. 4, nel pezzo pianistico della fine del 1937, che appartiene a un altro mondo rispetto alle pagine per pianoforte precedenti. La trasformazione si era compiuta nel volgere di un anno, perché già nel 1937 nel Concerto per archi op. 3, secondo Giancarlo Facchinetti, si può riconoscere una ispirazione berghiana, e un inquieto cromatismo.² Lo stesso Facchinetti trova “di marca caselliana” il *Pezzo per pianoforte* op. 4, datato 1 novembre–15 dicembre 1937. Nel 1937 Togni non aveva ancora incontrato Casella (nel cui “alone” egli ricorda di essere rimasto per circa un anno e mezzo); ma può aver conosciuto qualche suo lavoro. Ad esempio potrebbe aver ascoltato o letto una delle più ambiziose e impegnative tra le opere pianistiche di Casella, il trittico *Sinfonia, arioso e toccata* op. 59, composto nel 1936 per il Festival di Venezia dove in settembre lo eseguì Ornella Puliti Santoliquido. Non è necessario condividere l'opinione di Casella, che nei *Segreti della giara* dichiara di aver realizzato con questo trittico “un punto decisivo”, “sia per la compattezza della sostanza musicale, sia per il sentimento così aderente alla sua rappresentazione, sia infine per le forme totalmente liberate da ogni soggezione al passato e finalmente italianamente libere”³; ma, indipendentemente dal giudizio critico sull'op. 59, si può notare che la ricerca formale “italianamente libera” di Casella (con i vaghi riferimenti “neobarocchi”, che in verità sembrano rimandare alla tradizione della *ouverture* francese) deve aver suscitato l'interesse del sedicenne Togni, che nel *Pezzo* op. 4 sembra in parte ispirarsi al percorso della *Sinfonia* con cui inizia il trittico caselliano, e tener conto della scrittura pianistica dell'intero trittico.

In Togni una sezione iniziale “Grave e massiccio”, che insiste a lungo su figure in ritmo puntato (e che al centro include un “Esitando rubato” dalla scrittura più leggera), è seguita da un “Allegro vivo” (che attacca “staccato energico”). Nella *Sinfonia* di Casella dopo un “Largo maestoso” (con l'indicazione “forte e marcattissimo” e i ritmi puntati della *ouverture* francese barocca) troviamo

un “Allegro animato” (e l'indicazione “sempre molto rude”). Alla fine del pezzo di Togni, come in Casella, viene brevemente rievocato l'inizio. All'interno di un disegno generale simile il percorso in Togni è diverso, con più frequenti cambiamenti di tempo, fino al “Presto possibile”: verso la fine, dopo momenti con l'indicazione “fragoroso” e “strepitoso”, approda a un carattere più raccolto e interiorizzato (“Lento cadenzato. Doloroso virile”, “senza speranza ma rassegnato”, “Tranquillo solitario”) prima del breve ritorno al “Grave e massiccio” iniziale. Nell'insieme colpisce il carattere diretto della ricerca espressiva, sostanzialmente estranea al probabile punto di riferimento caselliano, o comunque da questo indipendente.

Una conferma di questa indipendenza possiamo trovare qualche tempo dopo in un testo elogiativo di Casella sulla *Sonata per violoncello e pianoforte* op. 9, che nel 1938–39 segue immediatamente alla *Fantasia* pianistica op. 8. In una nota del dicembre 1940 Casella aveva parlato di una qualità musicale costantemente “di eccezionale nobiltà” e aveva osservato: “ma soprattutto mi pare interessante la forza del sentimento che anima questa musica, se anche per adesso quello si esprime per mezzo di una rappresentazione alquanto tetra ed uniformemente compatta”.⁴ L'affettuoso elogio non impedisce a Casella di avvertire una distanza, e le definizioni che usa, “tetra ed uniformemente compatta” possono apparire in parte pertinenti anche per i lavori pianistici op. 4, 7 e 8, se si prescinde dalla sfumatura negativa implicita in “tetra”. Se all'aggettivo casellianamente tendenzioso “tetra” sostituissimo “serioso” avremmo una indicazione pertinente sui caratteri del Togni sedicenne, su una ricerca posta sotto il segno dell'impegno costruttivo, di seriosità e compattezza.

Tale ricerca prosegue nei due lavori pianistici successivi in una direzione riferibile non più a Casella, ma a Bach. Il *Fugato e allegro* op. 7 e la *Fantasia a quattro voci e pedale* op. 8 portano la data 1938. In entrambi si avverte l'intensità dello studio di Bach con Margola, che Togni ricorda come essenziale per la sua formazione. Ma il *Fugato e allegro* sembra quasi una premessa alla complessità contrappuntistica della successiva *Fantasia*, una esperienza, per così dire, preparatoria, che rivela soprattutto un forte impegno costruttivo, e un impianto programmaticamente diatonico, come mostra subito la concezione stessa dei temi.

La vocazione al cromatismo già presente nel Togni adolescente si manifesta invece nella *Fantasia a quattro voci e pedale* con un incessante rovello armonico. Il titolo allude alla pedaliera dell'organo, e il ruolo del "pedale" sul pianoforte comporta una parte prevalentemente in ottave nel registro grave. L'esteso tema principale offre il materiale alla concentrata sobrietà della concezione del pezzo, teso a una densa complessità, dove il succedersi degli episodi dà vita a una sorta di flusso continuo, sotto il segno di una nobiltà meditativa non incline a grandi effetti né a netti contrasti. Complessità polifonica, densità, compattezza, rovello cromatico, sono gli aspetti della poetica di Togni già evidenti nella *Fantasia*. In una breve autobiografia del 1978 a proposito di Casella Togni ricorda che, pur con la stima e l'affetto, "non nascondeva tuttavia una certa preoccupazione per la costante densità e compattezza del mio tessuto polifonico e per la preminente attrazione su di me esercitata dal mondo cromatico."⁵ Due caratteristiche, d'altra parte, da cui mi riusciva impossibile allontanarmi".

La cadenza per il primo tempo del *Concerto in Do maggiore K 503* di Mozart risale al 1949, rimase manoscritta, fu inviata ad Arturo Benedetti Michelangeli, su richiesta del pianista, nel 1959.⁶ Registrando questo concerto per la Deutsche Grammophon nel 1989, con l'orchestra del Norddeutscher Rundfunk diretta da Cord Garben, Benedetti Michelangeli suonò la cadenza di Togni, che presumibilmente usò anche in altre occasioni. Non sorprende che l'insigne pianista apprezzasse la nitida sobrietà, la pertinenza stilistica e la intelligenza musicale di questa cadenza.

Molti anni dopo, nel 1990, Togni dedicò a Benedetti Michelangeli la cadenza per il primo tempo del *Concerto in Do minore K 491*. Dal catalogo di Daniela Cima risulta soltanto una esecuzione postuma del 2003 con lo stesso Paulo De Assis cui si deve una ipotesi di ricostruzione del Concerto per pianoforte e orchestra che Togni lasciò incompiuto.⁷ In questa cadenza Togni, pur attenendosi rigorosamente a materiali mozartiani, si allontana dalle consuetudini in una prospettiva sorprendente e sofisticata, interiorizzata, che può aver sconcertato il dedicatario. Forse non per caso il manoscritto di questa cadenza contiene precise indicazioni analitiche ed espliciti riferimenti ai materiali mozartiani su cui Togni si è basato, e ai procedimenti con cui li ha elaborati.

Paolo Petazzi

¹ Camillo Togni, *Un paio di linee, dialogo con gli intervistatori*, la Quadra, Brescia 1994, p. 91.

² Giancarlo Facchinetti, *Una storia di antitesi*, premessa a Togni, *Un paio di linee*, cit. p. 9.

³ Alfredo Casella, *I segreti della giara*, Sansoni, Firenze 1941, p. 285.

⁴ Citato in *Carteggi e scritti di Camillo Togni sul Novecento italiano*, Leo S. Olschki 2001, p. 2.

⁵ *Ibidem*, p. 247-248

⁶ La lettera del 27 aprile 1959 di Togni a Benedetti Michelangeli che accompagna l'invio della cadenza è pubblicata nel volume citato alla nota 4, p. 111.

⁷ Daniela Cima, *Camillo Togni. Le opere*, Edizioni Suvini Zerboni, Milano 2004.



Aldo Orvieto

Aldo Orvieto studied at the Venice Conservatory and owes much of his musical development to Aldo Ciccolini. Orvieto has recorded and performed for the main European radio broadcasters, including the BBC, Rai, Radio France and German radio. He has recorded more than 70 albums for ASV Records, Black Box Music, cpo, Mode Records, Winter & Winter, Kairos, Hommage, Naxos, Brilliant Classics, Dynamic, Stradivarius, Ricordi and Warner Music Italy, all of which have garnered much critical acclaim. He has performed as a soloist with many orchestras and performed with ensembles such as the Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai and Ensemble 2e2m, and appeared at prestigious venues including the Teatro La Fenice, the Arena di Verona and the Teatro Comunale di Bologna. Orvieto has taken part in many world premieres, including works by Camillo Togni, Salvatore Sciarrino, Claudio Ambrosini and Stefano Gervasoni, and has been praised by eminent contemporary composers such as Luigi Nono, Goffredo Petrassi, Mauricio Kagel and Sylvano Bussotti.

Aldo Orvieto, dopo gli studi al Conservatorio di Venezia incontra Aldo Ciccolini, al quale deve molto della sua formazione musicale. Ha eseguito per le principali radio europee tra cui BBC, Rai, Radio France, le principali radio tedesche e svizzere. Ha inciso più di 70 album per ASV Records, Black Box Music, cpo, Mode Records, Winter & Winter, Kairos, Hommage, Naxos, Brilliant Classics, Dynamic, Stradivarius, Ricordi e Warner Music Italy, grazie alle quali ha ottenuto ottime critiche. Ha suonato e registrato come solista con molte orchestre tra le quali la OSNR e l'Ensemble 2e2m, apparendo come ospite in prestigiose manifestazioni musicali alla Fenice di Venezia, all'Arena di Verona e al Comunale di Bologna. Aldo Orvieto ha presentato moltissime prime esecuzioni assolute con lavori di Camillo Togni, Salvatore Sciarrino, Claudio Ambrosini e Stefano Gervasoni, e ha ricevuto lusinghieri apprezzamenti da alcuni dei più importanti compositori contemporanei come Luigi Nono, Goffredo Petrassi, Mauricio Kagel e Sylvano Bussotti.

Camillo Togni loved the piano and fully understood the instrument's great potential for colour and virtuosity. This final volume in the series explores Togni's very first piano works, redolent of Chopin and Liszt, as well as pieces from his formative years of development. They include the *Pezzo per pianoforte* and the *Fantasia a quattro voci e pedale* where his use of chromaticism and contrapuntalism is vividly audible. His two cadenzas for the Mozart piano concertos reflect Togni's endless admiration for his erstwhile teacher, the great pianist Arturo Benedetti Michelangeli.



**Camillo
TOGNI**
(1922–1993)

Sugar
MUSIC
EDIZIONI SUVINI ZERBONI

COMPLETE PIANO MUSIC • 5

1	Pezzo per pianoforte, Op. 4 (1937)	11:10
	Fugato e allegro, Op. 7 (1938)	10:23
2	Fugato: Largo maestoso	3:37
3	Allegro: Allegro – Allegro moderato	6:46
4	Fantasia a quattro voci e pedale, Op. 8 (1938)	16:34
5	Impromptu (1935)	3:01
6	Preludio (1936)	1:34
7	Studio in D flat major (1935)	4:42
8	Ballata in F minor (1936)	6:27
9	Cadenza to Mozart's Piano Concerto No. 24 in C minor, K. 491: I. Allegro (1990)	1:58
10	Cadenza to Mozart's Piano Concerto No. 25 in C major, K. 503: I. Allegro maestoso (1949)	1:52

WORLD PREMIERE RECORDINGS (except 10)

Aldo Orvieto, Piano

**Playing Time
58:09**

Recorded: 29–31 January 2019 at Sala delle Capriate, Fondazione Giorgio Cini, Venice, Italy.

Producer: Aldo Orvieto • Engineer and editor: Matteo Costa • Booklet notes: Paolo Petazzi

Cover image: Paolo Zeccara • Publisher: Edizioni Suvini Zerboni – SugarMusic S.p.A., Milano

This recording has been realized in collaboration with the Institute of Music

of the Giorgio Cini Foundation, which holds the archives of the composer Camillo Togni.

Aldo Orvieto wishes to thank Giulio Bruno Togni and Paola Cantoni Marca Togni (in memoriam),

Gabriele Bonomo, Gianmario Borio, Angela Carone, Agnese Bonini, Andrea Dandolo,

Flavio Liberalon and Edizioni Suvini Zerboni.