

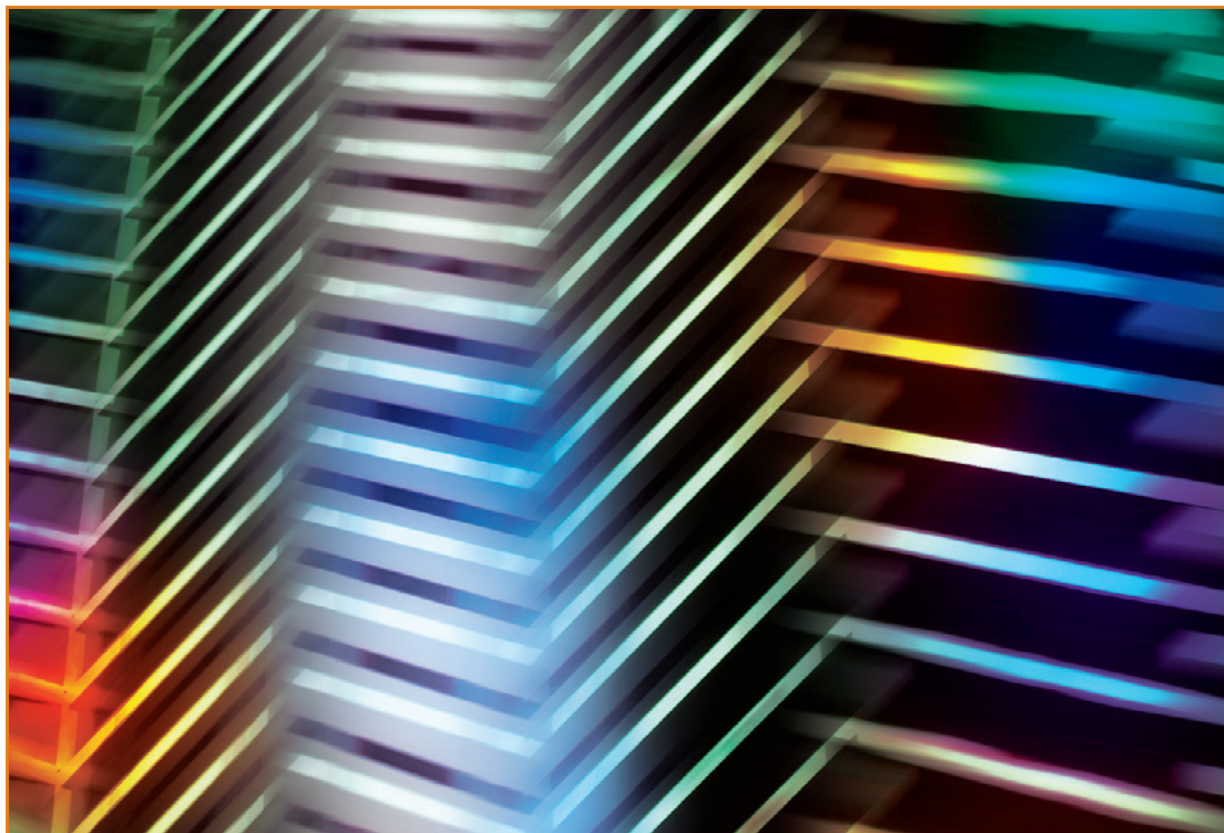
Camillo
TOGNI

Complete Piano Music • 3

**Serenatas Nos. 3, 6 and 7 • Sonatina, Op. 26
Omaggio a Bach • Tre Fantasie Scherzose**

Aldo Orvieto, Piano

Fausto Bongelli, Piano II



**Camillo
TOGNI**
(1922-1993)

Complete Piano Music • 3

1	Serenata No. 3, Op. 13 (1941)	4:09
	Andantino mosso – Più mosso – Amabile – Più mosso – Un poco allegro – Poco più mosso – Poco meno allegro – Ancora meno allegro – Presto non troppo	
2	Serenata No. 6, Op. 19a (1943)	6:05
	Moderatamente mosso – Più svelto – Presto – Allegretto placido	
3	Serenata No. 7, Op. 20 (1943/44)	10:55
	Sonatina, Op. 26 (1945)	14:43
4	I. Sostenuto e marcato – Subito più vivo – Sostenuto e marcato (come l'inizio) – Vivo – Vivace – Sostenuto – Vivo – Vivace	7:06
5	II. Intermezzo I (Non troppo mosso – Dolcemente calmo – Subito più mosso)	4:03
6	III. Intermezzo II (Allegretto moderato)	3:34
	Omaggio a Bach, Op. 32 (1950/1) for two pianos	10:49
7	I. Grave	3:42
8	II. Canone (Allegro energico – Meno allegro – Tempo I° – Presto – Tempo I° – Meno allegro – Tempo I°)	2:23
9	III. Tema (Larghetto) e sei Variazioni (Stesso tempo – Un poco più mosso – Misterioso – Un poco scherzando – Lampeggiando – Maestoso)	4:44
10	Allegretto gioviale (1926) for piano four hands (Transcription of the first movement of Alban Berg's <i>Lyric Suite</i>)	2:55
	Tre fantasie scherzose (parafrasi di musica leggera) (1967)	11:35
11	I.	4:08
12	II.	4:55
13	III.	2:32

Aldo Orvieto, Piano (tracks [1](#)-[13](#))

Fausto Bongelli, Piano II (tracks [7](#)-[10](#))

**Camillo Togni (1922-1993):
Complete Piano Music • 3**

The works on this album can be grouped into three chronological periods that mirror three distinct phases in the stylistic development of Camillo Togni (Gussago, nr Brescia, 1922 – Brescia, 1993).

1) 1941–45: the period of the *Third, Sixth and Seventh Serenatas*, works which although marking something of a return to diatonicism compared to the intensely chromatic idiom he had adopted in 1939–40, nonetheless reveal a gradual move back towards chromaticism and, ultimately, on to serialism; this is also the period of the *Sonatina, Op. 26*, which seems to attest to the completion of a process of stylistic re-thinking.

2) 1949–51: the period in which Togni fully adopted the twelve-tone technique, as seen in his piano four-hands reduction of the first movement of Alban Berg's *Lyric Suite* and in *Omaggio a Bach, Op. 32* for two pianos.

3) The 1960s: the period of the *Tre fantasie scherzose*, which are clearly atypical of the composer's overall output, despite being works of great skill and refinement. Revealing a new side to Togni, they provide us with a fascinating insight into matters that had been close to his heart ever since his student days, when he had written a thesis entitled *The aesthetic theory of B. Croce and the problem of musical performance* (University of Pavia, 1948): performance, transcription, paraphrase, reduction and historical musical material as a source of inspiration (as also seen in the *Omaggio a Bach*).

During the first of these three periods, the young Togni was studying under Alfredo Casella, with whom he worked continuously until 1942, and thereafter increasingly intermittently, as the war in Italy intensified. Togni remained close to Casella until the latter's death in 1947 (he had been referred to him in 1938 by his first composition teacher Franco Margola). On his teacher's advice, he was focusing more on diatonic writing, but his enthusiasm for chromaticism soon resurfaced, having originally been sparked by a 1938 performance by Arturo Benedetti Michelangeli of Schoenberg's *Opp. 11, 19, 25* and *33a* at the Società dei Concerti in Brescia. The young Togni recognised Schoenberg as his spiritual guide and from that moment on read everything he could about the composer and his music, with the help of friends and his brother Giulio Bruno.

During the 1940s, therefore, in his *Opp. 14b* to *30*, his style becomes dominated by chromaticism, before this was superseded by serialism: the chromatic aggregates are configured according to an ever more precise intervallic organisation, and definitively

subsume internal tonal structures, which gradually become pseudo-tonal. This approach established itself with growing confidence in his *Op. 31 (Morts sans sépulture di J.P. Sartre)* and *Op. 32 (Omaggio a Bach)*, which were both performed at Darmstadt, where Togni was a regular visitor between 1951 and 1957.

The *Third Serenata, Op. 13*, which dates from the beginning of this period, was written between 16th and 29th October 1941 and dedicated to another of Casella's students, pianist Lya de Barberiis, who gave the first performance of many of Togni's works during their sessions. The dedication is proof of the deep solidarity Togni felt with his teacher and his classmates.

Two aspects are of particular interest here: firstly, the process of variation in rhythm and articulation employed in the different sections and secondly, at the end, the clear emphasis on subjecting a three-note sequence to varying processes of inversion and augmentation, characterised by the use of seconds and sevenths, absorbed within a polytonal texture. Togni's compression of both duration and materials, and his anti-Romantic rhythmic structure, reveal a drive towards clarification which only approaches the textural expansiveness found in the *First Serenata* towards the end, in the section marked *Sempre ... più ... allargato*.

This process continues in the *Sixth and Seventh Serenatas*, which employ aggregates that are ever closer to being series, and which are transposed along the twelve semitones and divided into groups of three, four or six notes. These act as motifs, woven into the kind of rigorously through-composed music with which Togni had become familiar through his earlier studies of Bach, Beethoven and Brahms.

In *Serenata No. 6, Op. 19a* (written between 8th September and 8th December 1943), we find a programmatic repetition of the octave on C, almost mockingly, with the result that it loses tonal value and becomes a provocative signature, rhythmically articulated, deployed across the full range of the keyboard during the opening presentation of the aggregate and reiterated at the start of each section. The aggregate, with its marked emphasis on bichords in fourths and fifths, unwinds continuously like a series that has to present all twelve notes. This is then systematically transposed, by shifting the pivot to different octaves. The final *Allegretto placido, serenamente*, concludes by presenting the second half of the series and then the first.

The method described above is even more evident in the

Seventh Serenata, Op. 20 (written between 10th December 1943 and 11th February 1944), but the refined and purified atmosphere of this latest work brings us closer still to that of the *First Serenata*. The presence of a series is clearer here, although groups of three or four notes are drawn from it to form chords that are superimposed and juxtaposed in polytonal style. Within the *Scorrevole ben ritmato* section a new derived series appears (explained by notes in the composer's own hand), and imitative processes between the first and second semi-series can be identified. The coda, *Lento e desolato*, ends with a G minor/ major chord that originates from the harmonic superimposition of the entire series, effected in the preceding bars.

The *Sonatina, Op. 26* (written in Gussago between the spring and October of 1945) is dedicated to pianist Carla Mazzola ¹ "in devoted and fond friendship, 1946". The rich textures of chords and counterpoint, reminiscent to a certain extent of Scriabin, reveal a composer exploring his options as he seeks out his own path. If not without some difficulty, Togni here abandons Brahmsian motivic development in favour of a Neo-classical approach, in a context of extended tonality. All the Classical conventions are in place: a sonata-form first movement complete with first and second subjects, an extended development and varied recapitulation – far removed from the free nocturne form employed in the *Serenatas*. This is a first attempt at reviving a Classical pattern, a process he was to fully accomplish, following in Schoenberg's footsteps, in the *Sonata for flute and piano* (1953).

The first movement features the accentuated motivic development of groups of four semiquavers; the first *Intermezzo* also makes marked use of four-note cells contrapuntally treated, in which the notes are structured on diatonic intervals linked to the semitone or its inversion. Octaves are emphatically highlighted as are tonal aspects in general (the piece ends on a C major chord). The rhythmic pace of the second *Intermezzo* recalls a Prokofiev-like scherzo. As well as the four-note groups that run like a continuous undercurrent throughout the work, however, there are also groups of six notes, gradually transposed, where the intervals 1, 2 and 3 ² prevail, with imitation used, again, to treat them as motifs subject to variation.

As previously mentioned, Togni and Alfredo Casella remained close. Their correspondence tells of research into "forbidden" works, piano readings and transcriptions made out of a desire to grasp a particular work, private collections generously put at the young man's disposal... Togni's transcription of *Verklärte Nacht* dates from summer 1941, as he was becoming ever more deeply absorbed by pushing chromaticism and

variation to their limits. That same year, in Siena, he met Roman Vlad (another of Casella's students) – an encounter that was to prove hugely influential, because Vlad was in the unusual position of both knowing the works of Schoenberg and Webern and being able to translate their texts, having learned German from his Viennese mother. Together, Togni and Vlad played the two-piano transcriptions that Schoenberg himself had made of his music, with a view to private performances.

These and later experiences enable us to place the work that Togni did on the first movement of the *Lyrical Suite* by Alban Berg (a composer who was to leave a powerful mark on Togni's stage compositions) in its context as a further exploration of twelve-tone technique (this is in 1949). The term "reduction" and a comparison with the original suggest a detailed, anatomical study, as literal a translation as possible, unelaborated, and carried out in order to get to the heart of a twelve-tone masterpiece.

Work on the *Omaggio a Bach, Op. 32* for two pianos, also from the second period covered here, commenced in 1950, the bicentenary of J.S. Bach's death. The third movement was completed during 1951 and dedicated to the memories of three figures who had died within months of each other: the composer's father, Arnold Schoenberg and André Gide.

The intense interest in Bach's music at this time is evident from the large number of compositions written in his honour and the many articles written and discussions held about the importance of polyphony in dodecaphonic music. A few years earlier, Togni had transcribed five Bach chorales for piano to create his *Prima partita corale*. On this occasion he used a theme from *The Art of Fugue*, namely the third subject of the final, unfinished fugue: the four notes B flat, A natural, C natural and B natural (which spell BACH in German musical nomenclature), which cover the minor third between A natural and C natural, followed by two conclusive notes, C sharp and D natural, which extend the interval to a perfect fourth. By adding to these the other six notes obtainable by transposition to the augmented fourth, the composer creates the series that appears at the start of the opening movement and underpins the composition as a whole, rigorously generating the entire formal structure. The *Omaggio* tells the story of this motif which, having been set out overtly at the start, is submerged in the musical texture during the second movement before re-emerging at the end of the work.

Togni once wrote a piece about the great excitement he experienced on discovering the huge potential of this material ³:

"... I remember what an impact it made on me when I realised that in Bach's final theme ... he both posited and resolved problems which would be part of musical debate at least 150

years later ... ; it is astounding, to say the least, to recognise that Bach had already set down the conditions and sensed the most systematic solution way back in the mid-eighteenth century!

"If the six-note Bachian theme is repeated with a transposition to the augmented fourth, you create a twelve-note series; moreover, each of the two groups of six notes can be substituted with the inversion of its intervals, without altering the panchromatic saturation.

"By this time, I had been researching serial music for over a decade, but I still remember the pure thrill of understanding how forward-thinking Bach had been here and in so many other ways.

"It was with this sense of awe that I wrote the first movement of my *Omaggio*. It is a fantasia, both serious and "commemorative" in character, which quotes and develops Bach's material in several contrapuntal episodes."

Though the *Omaggio* is not a fully serialist work, it does exhibit a coherent deployment of rhythmic and dynamic components, including the use of the retrograde. The second movement is a canon by inversion between the two pianos, in which the Bachian subject again appears in the theme, to be followed by a transposition to the diminished fifth. The third movement is a theme and variations. The countersubject that emerges on the second piano is formed of four five-note phrases; it is based on complementary segments of the series and plays an important role in the six variations. In the sixth and final variation, above broad broken chords, the original six-note Bachian theme re-appears, in its original rhythm, in the central-high register on the first piano and with a conclusive *fortissimo* on the second.

Dating from the third period featured here, the *Tre fantasie scherzose* (Three playful fantasias) were written in 1967 and dedicated to Togni's friend Angelo Passinetti (a few years later, in 1975, the composer dedicated *Rondine garrula*, the first of his *Five Pieces for Flute and Guitar*, to Passinetti's young daughter Sara). Expertly composed and technically very challenging, the three pieces hark back to nineteenth-century paraphrases based on well-known tunes and offer occasional nods to Liszt, Scriabin and Rachmaninov. The composer clearly delights in playing with his melodies, classics of their genre, taking pleasure in disguising them in arpeggios that reveal them one moment and conceal them the next, especially in *No. 3*, in which we can hear a tendency he went on to develop in his later writing, that

of using his borrowings as raw material rather than as themes in the more traditional manner. ⁴

This recording paints a portrait of a musician whose multifaceted nature makes him impossible to pigeonhole. Togni the pure serialist might have preferred, for reasons of modesty, to draw a veil over certain parts of his career, in particular the period between the *First Serenata, Op. 10* (1940) and the *Variations for piano and orchestra, Op. 27* (1945/46). He had spent those five years searching for new ways to escape from the chromatic tunnel into which he felt he had been driven and to avoid a path that would have led to what he himself called "existential suicide". Alfredo Casella, who truly understood him, offered him advice as he explored different possibilities, but this in no way prevented Togni from finding his own direction. It was serialism that ultimately provided the light at the end of his tunnel, and although that meant following a lonely path in Italy at the time (his only fellow traveller being Luigi Dallapiccola), a genuine sense of vocation sustained him along the way.

Daniela Cima

*English version by Liam Mac Gabhann,
edited Naxos*

¹ Carla Mazzola di Zoppola Panciera, who died on 11th March 2014, was a co-founder of the Gioventù Musicale Association, and its president from 1975 to 1980.

² Intervals 1, 2 and 3 refer to 1 semitone, 2 semitones and 3 semitones – this was how Togni preferred to indicate them.

³ cf. manuscript entitled *Introductory notes to be read before the concert in Taormina*, 7th August 1975.

⁴ First Fantasy: *La musica è finita*. Music by U. Bindi, lyrics by F. Calofano and N. Salerno. Second Fantasy: *Smile* (1936). The music, composed by Charlie Chaplin, was used as the main theme for the 1938 film *Modern Times*, written and directed by Chaplin himself. The lyrics were written almost twenty years later, in 1954, by John Turner and Geoffrey Parsons who gave the song its title. *Smile* was sung for the first time by Nat King Cole in the same year. Third Fantasy: *Concerto d'autunno* (1957). Music by C. Bargonì, lyrics by Danpa (D. Panzauti).

Camillo Togni (1922-1993): Integrale della musica per pianoforte • 3

Le opere qui proposte si possono dividere in tre gruppi cronologici che si riferiscono a precisi momenti dell'evoluzione stilistica di Camillo Togni (Gussago, Brescia, 1922 – Brescia, 1993):

- il periodo 1941/45 delle *Serenate 3, 6, 7*, opere che, pur rivelando un recupero del diatonismo rispetto all'esasperato cromatismo del 1939/40, pervicacemente vi fanno ritorno, sebbene dominandolo attraverso il lento consolidarsi di una prospettiva dodecafonica; della *Sonatina op.26*, lavoro che pare compiere un tormentato ripensamento stilistico;

- il periodo 1949/51 dell'acquisizione dodecafonica, riscontrabile nella riduzione per pianoforte a quattro mani del I movimento della *Lyrische Suite* di Alban Berg e in *Omaggio a Bach op. 32* per due pianoforti;

- gli anni Sessanta delle *Tre fantasie scherzose*, chiaramente un fuori programma – sebbene di grande maestria e raffinatezza – nel panorama compositivo del nostro autore. Svelandoci un Togni inedito, bene possono consentirci di accostare tematiche a lui molto care sin dalla tesi di laurea "L'estetica di Croce e il problema dell'interpretazione musicale" (Università di Pavia, 1948): interpretazione, trascrizione, parafrasi, riduzione, ispirazione a un dato musicale lontano (come accade in *Omaggio a Bach*).

Durante la composizione delle opere del primo periodo il giovane Togni era seguito da Alfredo Casella, con cui studiò continuamente fino al 1942, poi sempre più da lontano, a causa dell'intensificarsi della guerra. Al Maestro, cui restò legato da affetto e stima fino al 1947, anno della morte, era stato affidato nel 1938 da Franco Margola, col quale Togni aveva studiato nei primi anni. Apparentemente un paradosso fu che, proprio durante lo schiarimento diatonico consigliatogli da Casella, in lui prepotentemente riemergesse la vocazione cromatica, rinvirgita anche da un altro avvenimento del 1938: l'ascolto delle opere 11, 19, 25 e 33a di Schoenberg eseguite da Arturo Benedetti Michelangeli in una serata organizzata dalla bresciana Società dei Concierti. Il giovane Togni riconobbe che Schoenberg era la sua guida ideale e, da quel momento, ne approfondì la conoscenza attraverso la lettura di ciò che era allora reperibile, grazie all'aiuto del fratello Giulio Bruno e di amici.

È dunque nelle opere dalla 14b alla 30, scritte negli anni Quaranta, che il cromatismo riemerge di prepotenza, per essere poi superato dalla costante adozione della serie: i totali cromatici

si configurano secondo una ricerca intervallare sempre più precisa e inglobano definitivamente le strutture interne tonali, che divengono via via pseudotonali.

Questo itinerario pare sostanzialmente sempre maggiore sicurezza nell'Op. 31 (*Morts sans sépulture* di J.P. Sartre) e nell'Op. 32 (*Omaggio a Bach*), lavori eseguiti a Darmstadt, ove Togni presenziò costantemente dal 1951 al 1957.

La *Serenata 3 op. 13*, scritta all'inizio di questo percorso, tra il 16 e il 29 ottobre 1941, è dedicata a Lya de Barberiis, la nota pianista allieva di Casella, prima esecutrice di molte opere di Togni nella classe del Maestro. La dedica rivela il sodalizio profondo con un gruppo di compagni e con il docente.

Appaiono interessanti sia il processo di variazione dell'aspetto ritmico e articolatorio attuato nelle diverse sezioni sia, alla fine, una aperta insistenza sul trattamento di un segmento di tre suoni diversamente trasposti e sottoposti a procedimenti di inversione ed aumentazione, caratterizzati da insistita presenza di intervalli di seconda e di settima, inglobati in una tessitura politonale. La condensazione della durata e dei materiali e la squadratura ritmica antiromantica rivelano uno sforzo di chiarificazione che solo alla fine, nel *Sempre ... più ... allargato*, si riavvicina alle dilatazioni di tessitura della I *Serenata*.

Tale processo prosegue nelle *Serenate 6 e 7*, con la predisposizione costante di totali cromatici che si avvicinano sempre più al concetto di serie e vengono trasposti sui dodici gradi e divisi in tronconi di tre, quattro o sei suoni, configurati come motivi sui quali attivare un rigoroso *Durchkomponieren* al quale Togni era avvezzo grazie allo studio giovanile di Bach, Beethoven, Brahms.

Nella *Serenata 6 op 19a*, scritta tra l'8 settembre e l'8 dicembre 1943, osserviamo un programmatico recupero dell'ottava sulla nota Do, quasi un motteggio che perde valore tonale e diviene sigla provocatoria scandita ritmicamente e dislocata sulle diverse ottave della tastiera in apertura di totale cromatico, e ribadita all'inizio di ogni sezione. Il totale cromatico, con insistenza marcata su bicordi di 4a e 5a, si snoda di continuo proprio come una serie che deve far comparire tutti i dodici suoni. In seguito essa viene sistematicamente trasposta spostando il perno su altre ottave. *L'Allegretto placido* finale, *serenamente*, termina con la proposizione della seconda metà della serie e della prima, in successione.

Nella *Serenata 7 op. 20*, scritta tra il 10 dicembre 1943 e l'11

febbraio 1944, ancor più si svela il metodo ora esposto ma il clima, decantato e purificato, ci avvicina ancor più a quello della I *Serenata*. Qui la presenza della serie è più evidente, anche se da essa si ricavano parziali di tre o quattro note che formano accordi sovrapposti e accostati in modo politonale. All'interno dello *Scorrevole ben ritmato* compare una nuova serie derivata (chiarita da appunti a matita del compositore) e si individuano procedimenti imitativi tra la prima e la seconda emiserie. La coda, *Lento e desolato*, termina con un accordo di sol minore/maggiore che scaturisce dalla sovrapposizione armonica dell'intera serie, attuata nelle battute precedenti.

La *Sonatina op. 26*, scritta a Gussago tra la primavera e l'ottobre 1945, reca la dedica *A Carla Mazzola ⁽¹⁾ con devota ed affettuosa amicizia, 1946*.

Molto denso sotto il profilo accordale e contrappuntistico e non lontano da una ispirazione skriabiniana, il brano ci lascia percepire un compositore che, cercando la propria strada, tenta altre possibilità: l'elaborazione motivica smette i panni brahmiani per indossare, non senza sofferenza, quelli neoclassici, nell'alveo di una tonalità allargata. È una sonata con tutti i crismi della forma classica, essendo il I movimento in forma-sonata, con primo e secondo tema, ampio sviluppo e ripresa variata, lontana dalla forma di libero Notturmo delle *Serenate*. Primo tentativo di recupero di uno schema classico, quale sarà pienamente realizzato, sulla via di Schoenberg, nella *Sonata per flauto e pianoforte* del 1953.

Nel corso del I movimento si percepisce una accentuata elaborazione motivica su gruppi di quattro sedicesimi; anche il I *Intermezzo* insiste su nuclei di quattro note – strutturate su intervalli diatonici che si allacciano al semitono o al suo rivolto – trattati contrappuntisticamente. Le ottave sono esaltate enfaticamente, così come gli aspetti tonali in genere (termina con un accordo di do maggiore). L'andamento ritmico del II *Intermezzo* rimanda ad uno scherzo vicino a Prokofiev. Tuttavia, oltre alle quattro note che percorrono sotterranee tutta la composizione, vi si riscontra una predisposizione di nuclei di sei suoni progressivamente trasposti, che privilegiano gli intervalli 1, 2 e 3 ⁽²⁾ con andamenti imitativi che li caratterizzano, ancora una volta, come motivi sottoposti a variazione.

Con Alfredo Casella – già ne abbiamo fatto cenno – rimaneva un intenso rapporto umano che, attraverso l'epistolario, racconta della ricerca clandestina di opere proibite, di letture al pianoforte, di trascrizioni pianistiche realizzate nell'ansia di impossessarsi di una scrittura, di biblioteche private generosamente messe a disposizione. La trascrizione di *Verklärte Nacht* è dell'estate 1941, Togni sempre più coinvolto in un cromatismo e in un

variazionismo portati alle estreme conseguenze. Fondamentale era stato l'incontro, avvenuto a Siena in quell'anno, con Roman Vlad (anch'egli allievo di Casella), che godeva dello straordinario privilegio di essere uno dei pochi a conoscere le opere di Schoenberg e Webern e a poterne tradurre i testi, grazie alla madre viennese. Eseguiivano assieme le trascrizioni, per due pianoforti, dei lavori che lo stesso Schoenberg aveva stilato per le esecuzioni private.

Queste e successive esperienze ci consentono di inquadrare il lavoro svolto sul I movimento della *Lyrische Suite* di Berg, autore che darà una forte impronta al teatro musicale di Togni, come un ulteriore approfondimento della tecnica dodecafonica (siamo nel 1949). L'indicazione di "riduzione" e il raffronto con l'originale ci induce a pensare a uno studio anatomico e a una traduzione letterale, senza rielaborazioni, nell'ottica della comprensione di un capolavoro dodecafonico.

La composizione di *Omaggio a Bach op. 32* per due pianoforti venne avviata nel 1950, ricorrenza del bicentenario della morte di Johann Sebastian Bach. Il terzo tempo fu ultimato nel corso del 1951 per ricordare tre persone scomparse nel giro di pochi mesi: il padre, Arnold Schoenberg e André Gide.

Il grande interesse per Bach era attestato dalle molte composizioni scritte in suo onore e dai molti articoli e dibattiti sorti intorno alla importanza della polifonia nella musica dodecafonica. Togni, che pochi anni prima aveva trascritto per pianoforte i cinque corali della *Prima partita corale*, in questa occasione utilizzò un tema dell'*Arte della fuga*, il terzo soggetto dell'ultima fuga incompiuta: i quattro suoni Si bemolle (B), La bequadro (A), Do bequadro (C), Si bequadro (H), che saturano tutto lo spazio contenuto nella terza minore la bequadro/do bequadro, seguiti dai due suoni conclusivi do diesis e re bequadro, che ampliano lo spazio all'intervallo di una quarta giusta. Aggiungendo a questi sei suoni gli altri sei ottenibili con la trasposizione alla quarta eccedente, il compositore ottenne la serie dodecafonica che compare all'inizio del primo movimento e sta alla base di tutto il pezzo, generando con assoluto rigore l'intera costruzione formale. L'omaggio si configura come la storia di questo motivo che, chiaramente esposto all'inizio, viene sommerso nel secondo tempo per ricomparire alla fine del lavoro.

Bene l'autore esprime in un suo scritto la grande emozione procuratagli dalla scoperta delle potenzialità di questo materiale ⁽³⁾:

"[...] Ricordo quanto mi avesse impressionato il constatare come nell'ultimo tema di Bach [...] si potessero rintracciare la posizione e la soluzione di problemi destinati a presentarsi

alla coscienza musicale almeno centocinquanta anni più tardi [...]: è per lo meno strabiliante dover riconoscere come Bach ne avesse già poste le condizioni e intuita la più sistematica soluzione a metà del diciottesimo secolo!

Se il tema bachiano di sei suoni viene ripetuto con trasposizione al quarto eccedente, si ottiene già una serie di dodici suoni; inoltre, ciascuna delle due successioni di sei suoni, può essere sostituita con la inversione dei suoi intervalli, restando intatte le condizioni di saturazione dello spazio pancromatico.

Ricordo come in quegli anni, a me che mi trovavo già da quasi un decennio implicato nella problematica della musica seriale, il prender coscienza di queste e tante altre folgorazioni anticipatrici bachiane comportasse una incontenibile partecipazione emotiva.

Entro tale suggestione scrissi il primo tempo del mio Omaggio. Si tratta di una fantasia, di carattere grave e "commemorativo", che cita ed elabora l'elemento bachiano in più riprese contrappuntistiche. [...].

Pur escludendo la serializzazione integrale, si manifesta un coerente procedere delle componenti ritmiche e dinamiche, con procedimenti di retrogradazione.

Il secondo tempo è un canone per moto contrario tra i due pianoforti, il cui tema enuncia ancora l'originale bachiano seguito dalla trasposizione alla quinta diminuita. Il terzo è un tema con variazioni. Emerge al secondo pianoforte un controsoggetto articolato in quattro frasi di cinque note ciascuna, destinato ad acquisire grande importanza nelle sei variazioni e basato sui segmenti complementari della serie.

Nella sesta ed ultima variazione, su larghi accordi arpeggiati riemerge, con il suo ritmo originario, il tema bachiano di sei suoni, in registro medio-acuto al primo pianoforte e in fortissimo conclusivo al secondo.

Le Tre fantasie scherzose, scritte nel 1967, riportano la dedica ad Angelo Passinetti, amico di Camillo Togni. Sono tre pezzi molto ben composti e tecnicamente abbastanza ardui nella scrittura pianistica, che ripropone i caratteri della parafrasi ottocentesca su temi noti. Occhieggiano Listz, Skrjabin e Rachmaninov. Il compositore si diverte con alcune canzoni, classiche nel loro genere, gustando il loro camuffarsi in arpeggi che le esaltano e insieme le nascondono, come accade soprattutto nella terza Fantasia, che rivela l'inclinazione che Togni svilupperà negli anni seguenti a palesare il dato di riferimento più come materiale che come tema in senso

tradizionale ⁽⁴⁾ Alla piccola figlia dell'amico, Sara, il compositore dedicherà affettuosamente nel 1975 il primo dei Cinque pezzi per flauto e chitarra, Rondine garrula.

Questa registrazione rivela un musicista molto complesso da decifrare nelle sue molteplici sfaccettature.

Il dodecafonico puro preferiva celare, per pudore e riservatezza, alcuni momenti del proprio cammino, in particolare quello che si dipanava dalla Prima Serenata op. 10 (1940) alle Variazioni per pianoforte ed orchestra op. 21 (1945/46). Un quinquennio in cui aveva cercato strade nuove per uscire alla luce da quel tunnel cromatico in cui si sentiva sospinto e per salvarsi da un cammino che pareva, secondo le sue stesse parole, portarlo al suicidio esistenziale. Un percorso sofferto, in cui seguire i consigli di Alfredo Casella che lo aveva compreso nel profondo, non gli aveva impedito di essere se stesso fino in fondo, riemergendo da quel tunnel proprio attraverso la chiarificazione dodecafonica, inspiegabile in Italia in quegli anni di solitudine (il solo Luigi Dallapiccola faceva eccezione), e che solo una reale vocazione aveva potuto nutrire.

Daniela Cima

⁽¹⁾ Carla Pancera di Zoppola in Mazzola, scomparsa l'11 marzo del 2014, era una pianista che aveva collaborato alla nascita dell'Associazione Gioventù Musicale, da lei presieduta fra il 1975 e il 1980.

⁽²⁾ Gli intervalli 1, 2, 3 indicano 1 semitono, 2 semitoni, 3 semitoni, e così preferiva indicarli Camillo Togni.

⁽³⁾ cfr. il manoscritto *Note introduttive da leggersi prima del concerto di Taormina*, 7 agosto 1975.

⁽⁴⁾ Prima Fantasia: *La musica è finita* (1967). Musica di U. Bindi, testo di F. Califano e N. Salerno. Seconda Fantasia: *Smile* (1936). La musica, composta da C. Chaplin, costituiva il *Leitmotiv* del film *Tempi moderni*, recitato e diretto dallo stesso Chaplin. Il testo venne scritto quasi vent'anni dopo, nel 1954, da J. Turner e G. Parsons, che diedero il titolo alla canzone. *Smile* fu cantata per la prima volta da Nat King Cole nello stesso anno. Terza Fantasia: *Concerto d'autunno* (1957). Musica di C. Bargoni, testo di Danpa (D. Panzauti).



Photo: Gian Paolo Allegri

Aldo Orvieto

Aldo Orvieto studied at the Venice Conservatory. He owes much of his musical development to Aldo Ciccolini and has recorded productions and concerts for the main European radio broadcasters, among them the BBC, RAI, Radio France, the main German Radio broadcasters, Belgian Radio, RTSI and DRS (Switzerland), and Swedish Radio. He has made more than 50 recordings of music by composers of the classical era and the twentieth century for leading record labels and has played as soloist with many major orchestras and chamber ensembles. He has collaborated closely in concerts and on recordings with the violinists Luigi Alberto Bianchi, Felix Ayo, Dora Bratchkova and Rodolfo Bonucci, with the cellists Arturo Bonucci and Luigi Piovano, with the pianists John Tilbury and Marco Rapetti and with the singers Sara Mingardo, Monica Bacelli, Gemma Bertagnolli, and Luisa Castellani. In 1979 he was one of the founders of the Ex Novo Ensemble. He has taken part in many world premières (in particular of works by Maderna, Togni, Clementi, Sciarrino, Ambrosini, Gervasoni, Nieder, and De Pablo) and received the praise of some of the greatest composers of our time (Nono, Petrassi, Kagel, Bussotti). He has been a constant presence at the most important modern and contemporary music festivals, including the Biennale di Venezia, Milano Musica, Münchener Philharmoniker, Berliner Festspiele, Akademie der Künste (Berlin), Mozarteum Salzburg, Gulbenkian (Lisbon), Concerts Ville de Genève, Festival d'Avignon, Ars Musica Bruxelles, Festival de Strasbourg, Warsaw Autumn, Zagreb Biennale, Gaudeamus Foundation (Amsterdam), Tish Center for the Arts (New York) and the Huddersfield Contemporary Music Festival.

Aldo Orvieto ha studiato presso il Conservatorio di Venezia e deve ad Aldo Ciccolini gran parte della sua crescita artistica. Ha registrato produzioni e concerti per le principali emittenti radiofoniche europee, tra cui la BBC, RAI, Radio France, le maggiori emittenti tedesche, la Radio del Belgio, della Svizzera (RTSI, DRS) e la Radio Svedese. Ha inciso oltre cinquanta compact disc dedicati a compositori sia di epoca classica che del XX secolo per importanti etichette discografiche internazionali e ha suonato come solista con molte importanti orchestre e gruppi da camera. Aldo Orvieto ha frequentemente collaborato, per concerti e registrazioni, con i violinisti Luigi Alberto Bianchi, Felix Ayo, Dora Bratchkova e Rodolfo Bonucci, con i violoncellisti Arturo Bonucci e Luigi Piovano, con i pianisti John Tilbury e Marco Rapetti e con cantanti come Sara Mingardo, Monica Bacelli, Gemma Bertagnolli e Luisa Castellani. Nel 1979 è stato co-fondatore della Ex Novo Ensemble, e ha preso parte a numerose prime mondiali (in particolare di opere di Bruno Maderna, Camillo Togni, Aldo Clementi, Salvatore Sciarrino, Claudio Ambrosini, Stefano Gervasoni, Fabio Nieder e Luis de Pablo) ricevendo attestati di stima di alcuni dei più grandi compositori del nostro tempo, come Luigi Nono, Goffredo Petrassi, Mauricio Kagel e Sylvano Bussotti. Grazie alla sua raffinata musicalità Aldo Orvieto è diventato una presenza costante nei più importanti festival di musica moderna e contemporanea tra cui: Münchener Philharmoniker, Berliner Festspiele, Akademie der Künste (Berlin), Mozarteum Salzburg, Gulbenkian (Lisboa), Concerts Ville de Genève, Festival d'Avignon, Ars Musica Bruxelles, Festival di Strasbourg, Warsaw Autumn, Zagreb Biennale, Gaudeamus Foundation (Amsterdam), Tish Center for the Arts (New York), Huddersfield Contemporary Music Festival, Biennale di Venezia, Milano Musica.

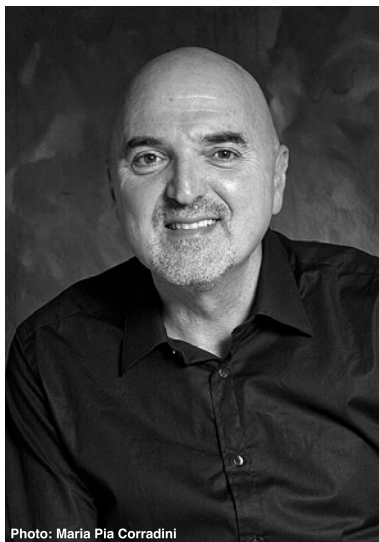


Photo: Maria Pia Corradini

Fausto Bongelli

The Italian pianist Fausto Bongelli has performed at major festivals in Germany, Austria, Spain, France Hungary and Croatia and has given more than 200 world and Italian premières of works by composers including Earle Brown, Luis de Pablo, James Dillon, Julio Estrada, Morton Feldman, Lou Harrison, Conlon Nancarrow, Frederic Rzewski and Salvatore Sciarrino. He has made several recordings for New Albion, Col legno, RCA, Wergo, Ricordi-Stradivarius and RAI-Trade.

Il pianista Fausto Bongelli ha suonato per importanti Festival in Germania, Austria, Spagna, Francia, Ungheria e Croazia e ha eseguito più di 200 prime esecuzioni assolute ed italiane di Earle Brown, Luis de Pablo, James Dillon, Julio Estrada, Morton Feldman, Lou Harrison, Conlon Nancarrow, Frederic Rzewski e Salvatore Sciarrino. Ha registrato diversi cd per New Albion, Col legno, RCA, Wergo, Ricordi-Stradivarius e RAI-Trade.

Also available



8.572074



8.572990



8.572991



8.572642

A pupil of the legendary pianist Arturo Benedetti Michelangeli and composition student of Alfredo Casella, Camillo Togni became one of Italy's most progressive and multi-faceted composers in the latter half of the 20th century. While the *Serenate* represent an anti-romantic move away from chromaticism towards serialism, the *Tre fantasie scherzose*, with their glimpses of Liszt, Scriabin and Rachmaninov, recall the nineteenth-century custom of paraphrases based on well-known themes. Using a theme from *The Art of Fugue*, the *Omaggio a Bach* was described by the composer as a "fantasia, both serious and 'commemorative' in character, which cites and develops Bach's material in several contrapuntal episodes."



**Camillo
TOGNI**
(1922-1993)



COMPLETE PIANO MUSIC • 3

1	Serenata No. 3, Op. 13 (1941)*	4:09
2	Serenata No. 6, Op. 19a (1943)*	6:05
3	Serenata No. 7, Op. 20 (1943/44)*	10:55
4-6	Sonatina, Op. 26 (1945)*	14:43
7-9	Omaggio a Bach, Op. 32 (1950/1) for two pianos	10:49
10	Allegretto gioviale (1926) for piano four hands* (Transcription of the first movement of Alban Berg's <i>Lyric Suite</i>)	2:55
11-13	Tre fantasie scherzose (parafrasi di musica leggera) (1967)*	11:35
* WORLD PREMIÈRE RECORDINGS		Playing Time
		61:11

Aldo Orvieto, Piano I (tracks **1-13**)

Fausto Bongelli, Piano II (tracks **7-10**)

Tracks **1-6**: Recorded at the Sala degli Arazzi, Fondazione Giorgio Cini, Venice, Italy, 24th-25th June 2015

Tracks **7-13**: Recorded at the Fazioli Concert Hall, Sacile, Pordenone, Italy, 30th July 2014

Producer: Aldo Orvieto • Engineer and Editing: Matteo Costa • Pianos: Fazioli F278

Booklet notes: Daniela Cima • Cover: Paolo Zeccara • This recording has been realized in collaboration with the Institute of Music of the Giorgio Cini Foundation, Venice, which holds the archive of the composer Camillo Togni.

Aldo Orvieto wishes to thank Giulio Bruno Togni (in memoriam), Paola Cantoni Marca Togni, Gabriele Bonomo, Gianmario Borio, Daniela Virginia Cima, Flavio Liberalon and Edizioni Suvini Zerboni.

Publisher: Edizioni Suvini Zerboni – SugarMusic S.p.A.