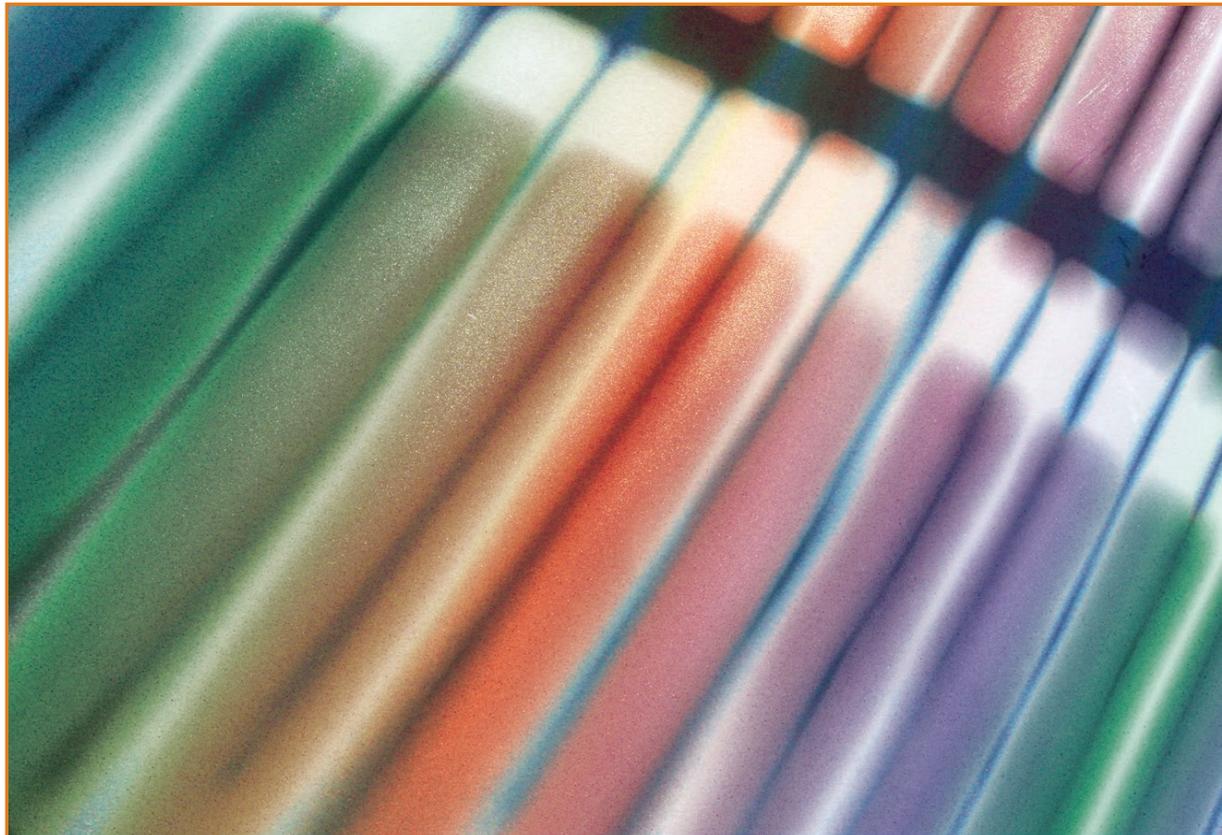


Camillo
TOGNI

Complete Piano Music • 2

**Quarto, Quinto e Sesto Capriccio
Sei Preludi • Prima Partita Corale • Serenata No. 1**

Aldo Orvieto, Piano



**Camillo
TOGNI**
(1922-1993)

Complete Piano Music • 2

1 Quarto Capriccio (Ottave) (1969) I. Presto rubato – II. Flessibile – III. Brillante/Lento – IV. Marcato	2:59
2 Quinto Capriccio (Omaggio a Bellini) (1987) Introduzione (Grave) – I. Comodo – II. Subito più mosso – III. Deciso – IV. Agitato – V. Moderato – VI. Lento – VII. Andante – VIII. Poco agitato – IX. Fortemente ritmato – X. Esitando – XI. Più andando – XII. Stringendo – Coda (Solenne)	4:36
3 Sesto Capriccio (Aforisma sul nome di Sylvano Bussotti) (1991) (crotchet = 60)	1:08
Sei Preludi, Op. 21 (1944)	8:20
4 I. Calmo	1:00
5 II. Allegro moderato	0:59
6 III. Lento desolato	3:07
7 IV. Vivace	0:40
8 V. Mosso e marcato	1:22
9 VI. Con impeto	1:12
Prima Partita Corale, Op. 29 (1949) (Transcription for piano of five organ chorales by J.S. Bach)	11:28
10 I. Herr Christ, der ein'ge Gottes Sohn: Moderato (after BWV 601)	3:19
11 II. Meine Seele erhebt den Herren: Largo (after BWV 648)	3:03
12 III. Vater unser im Himmelreich: Vivo e marcato (after BWV 683)	1:20
13 IV. In dulci jubilo: Dolcemente mosso (after BWV 608)	1:38
14 V. Liebster Jesu, wir sind hier: Andante sostenuto (after BWV 706)	2:08
15 Serenata No. 1, Op. 10 (1940) Largamente – Calmo (ancora più lungo) – Larghissimo – Mosso – Allargato e affaticato – Agitato (poco più mosso) – Larghissimo (come l'inizio) – Calmo – Larghissimo e tranquillo	26:50

Aldo Orvieto, Piano

**Camillo Togni (1922-1993):
Complete Piano Music • 2**

Togni's *First Serenade for Piano, Op. 10*, composed in 1940, marks a decisive turning point in the eighteen-year-old composer's artistic development. It was the beginning of an intense exploration of the works of Schoenberg, where the composer sought answers to increasingly pressing issues: "In the *First Serenade for piano, Op. 10* (1940) I felt the need to withdraw into a most intimate solitude; everything I had enthusiastically embraced up to that point was examined in the most objective manner. The tormented subjectivism that I thought would uncover the truth hidden in the most painful recesses led me instead to a language that was completely twelve-tone; I believe this gradually broadened my sentimental horizon and clarified my expression."¹

Togni's first encounter with Schoenberg's music had been in February 1938, in Brescia, thanks to the nineteen-year-old Arturo Benedetti Michelangeli "who had the task of illustrating the pieces at the piano. My first hearing of Schoenberg's *Op. 11, Op. 15, Op. 33a* and *Suite, Op. 25* made a huge impression on me; I was fifteen and it was more 'terror' than attraction at that time. Casella guided me with his inborn generosity; his esteem and fondness were invaluable. He expressed concern about my dense, compact polyphonic textures and my powerful attraction to chromaticism, yet I could not dismiss these features as I saw them as part of my historical identity and my own personality. In spring 1940, when I wrote the *First Serenade for piano*, two facts became clear: a fundamental loss of interest in neoclassicism and deeply intensified inward expressiveness. Casella put it nicely: 'a swing towards Vienna.'²

Mastery of the twelve-tone system came gradually. It was an intimate assimilation rather than a process of acceptance. "The entire piece is in highly chromatic language and based on motifs: the opening figure is varied continuously, giving rise to all the subsequent material. Over the years this was to become the twelve-tone series though here it was still conceived in a thematic sense."³

Togni scholar Daniela Cima comments on this work: "The piece is an extended Nocturne: short, richly dynamic episodes which remain fundamentally coherent. The rapturous opening *Largamente* continues through episodes marked *mosso* and *agitato* with some passages of recitative. The approach to form is subjective, references and echoes flow one over the other in a bright rich range of colours. The music toys uneasily with the *Adagio* of Beethoven's *Sonata, Op. 106*: a lunar opening leads

to a funereal episode and, in a more rarefied section it goes on to become dreamy and phantasmagorical. This strategy is governed both by relentlessly dense counterpoint that only rarely manages to produce effective contrasts in register, and the tension in the broad intervals that are unhinged from their tonal centre. At the end of the piece, in the movement marked *Larghissimo e tranquillo*, the initial motif rings out in crystal clear accented notes in the upper register, the external intervals are permuted, while in the right hand a residue of intervals from the same motif cascades in triplets. Finally, a rising line from the bass sounds a twelve-note row which was becoming more and more his world."⁴

The *Six Preludes, Op. 21*, which Togni often played in recitals, are mentioned in a letter to Casella (3 April 1944) where he updates his teacher on his most recent compositions: "...in January I wrote my *Seventh Serenade for piano*, I finished a *Missa Brevis* for just three voices and I concluded a first series of *Six Preludes* for piano with which I am quite satisfied".⁵ These preludes illustrate Togni's artistic progress up until 1944, revealing a brilliantly accomplished use of the newly adopted twelve-tone system and a solid command of piano technique that has surprisingly nineteenth century echoes, recalling Chopin in particular.

In a letter to Benedetti Michelangeli (20 December 1948), with whom he studied regularly between 1945 and 1948, Togni refers to "a piano transcription of four Bach organ chorales that make up a Partita or Suite which I think is of considerable pianistic effect".⁶ Soon there were five transcriptions and the work was entitled *Prima Partita Corale, Op. 29*. It was first performed the following year by the composer. This work shows how Togni had assimilated the techniques employed by Busoni in his Bach transcriptions; in the same letter he mentions that he had played the Busoni transcription of Bach's *C Major Toccata* for his diploma in Parma (June 1946). His approach has several features in common with Busoni's: he exploits the full range of the piano, emphasises some modulating passages and frequently doubles octaves in bass and soprano parts. However, he also takes his distance, in particular when he aims at illustrating the balance of voices in the counterpoint, the cantabile quality of the themes and the formal structure. A statement on his *Secondo Partita Corale* sent to S.I.A.E. in Rome (20 July 1993) though dealing with this later composition written in 1993, gives us some interpretative pointers that

also apply to the *Prima Partita Corale*: in particular “the varied *ritornelli*; the reshaping of motifs, often restyling the original intervals; the protracted *fermate* with a consequent rhythmic shift in the *ritornello* sections thus changing the number of bars in the piece...”⁷ Togni’s intention was to distance himself from a pedantic approach to Bach transcription while asserting the originality of “a process that has nothing to do with the practical issues of adapting a work to a different instrument, it is instead a frank homage in the form of a free re-elaboration”.⁸

The first chorale, *Herr Christ, der ein’ge Gottes Sohn* (BWV 601), is a work of uncertain attribution. Here, Togni amplifies the work’s original development by frequently doubling octaves, adding internal voices to the counterpoint and using marked variations in dynamics.

The Chorale *Meine Seele erhebt den Herren* (BWV 648) is one of the so-called *Schübler Chorales*, written for a two manual organ with pedalboard. These were in turn transcriptions from the cantatas (a unique case in Bach’s output), in this case a transcription of a duet for contralto and tenor, the fifth movement of *Cantata X*. This duality and the highly mystical theme, inspire Togni to explore the piano’s extremes, at times lingering in the bass, at others rising to “astral heights” (as indicated in the score). Togni later transcribed the same chorale for orchestra, the second movement of *Due preludi corali per orchestra* (1990).

The last three transcriptions are taken from the *Chorale Preludes BWV 608, 683 and 706*. The marking *Vivo e marcato* in *Vater unser im Himmelreich* highlights the triumphant virtuoso instrumental writing. In contrast, *In dulci jubilo* (on a chorale actually by Johann Michael Bach) is intimate in character, marked *dolcemente mosso*, and runs straight into the fifth and final transcription *Liebster Jesu, wir sind hier*. We can see from the composer’s indication that it was conceived as “almost a coda of IV”. This final piece is constructed in a gradual crescendo preparing for the end of the cycle.

The *Fourth Capriccio* (*Octaves*) was written in 1969 at the request of pianist Antonio Ballista for his recital *Cinquanta autori*. It is a capriccio in the eighteenth century sense: a virtuoso piece both as a composition and in the technical demands it makes on the performer. The composer himself speaks extensively of this work: “thus my *Fourth Capriccio*, subtitled *octaves*, was born: I systematically rehabilitated an interval which is so peculiarly tonal that I had refrained from using it for about twenty years. This *diabolus* in our century’s atonal music, to which an instrument such as the piano is drawn by its very nature, could now be admitted again, as long as

the devils were there in abundance, all present and fighting with each other – the devil should devour his own tail. In other words, continuous dense darting octaves which cancel each other out by their very presence.”⁹ In an introductory note to this work Togni points out that “the *Fourth Capriccio for piano* shares fundamental material with the opera *Blaubart*, featuring two ‘circular’ forms of the series which govern note duration and intensity, caesurae, pre-entries, pedalling, the length of the four sections, quaver groups in the four sections and continuous movement across different octaves. The interval is treated systematically.”¹⁰

Togni describes the occasion for which the *Fifth Capriccio* (*Homage to Bellini*) was composed: “I wrote the *Fifth Capriccio for Piano* thanks to an invitation from Giuseppina La Face Bianconi – secretary of the *International Musicology Society* of Bologna University. Sylvano Bussotti, Salvatore Sciarrino, Battistelli and I were asked to compose a modern collection of piano compositions based on a piece by Bellini (the second act finale from *I Puritani*, the duet *Suoni la tromba e intrepido io pugnerà da forte*) which had been used for a *Hexameron* a century earlier by Liszt, Thalber [sic], Pixis, Herz, Czerny and Chopin. With these four new pieces the collection would make up a *Decameron*. The modern group of pieces would ‘destabilise’ the earlier collection, or at least enrich a concert on 29 August 1997 for over a thousand musicologists attending the 14th International Congress of Musicology in Bologna (on *Transmission and reception of forms of musical culture* 30th August - 4th September 1987).”¹¹

Togni uses the rhythm and first three notes of Bellini’s duet (E flat, A flat, B flat) to create complex relations which organise pitch, rhythm and dynamics. The piece has two symmetrical parts: an introduction followed by two episodes (each in three sections), and two episodes (again three sections each) followed by a Coda. The atmosphere is dramatic: the years after 1985 were tragic, for Togni had been deeply affected by his mother’s death. Structurally and emotionally the *Fifth Capriccio* is linked to *Der Doppelgänger* (a work from the same period for four guitars, clearly linked to Schubert’s homonymous *Lied*), as Togni himself explains: “The *Fifth Capriccio* was written during a tragic period and this work [i.e. *Der Doppelgänger*] is none other than a version of the same piece for four guitars.”¹²

The *Sixth Capriccio* (*Aphorism on the name of Sylvano Bussotti*) is Togni’s last work for solo piano and was written in just three days (12th–14th September 1991). A celebratory piece, “The *Sixth Capriccio*” as the composer writes in his introductory note “is a short piece for piano written in September

1991, a homage to Sylvano Bussotti for his 60th birthday. It is based on two notes, A and B flat, derived from Bussotti’s first name and surname: Sylvano Bussotti.”¹³

Carlo Ciceri
Fellow of the Vittore Branca Centre 2013

Research at the Camillo Togni Archive (ACT) for the compilation of these notes was carried out with the collaboration of the Music Institute of the Giorgio Cini Foundation.

English version by Liam Mac Grabhann

¹ Daniela Cima, *Camillo Togni: le opere*, Suvini Zerboni, Milan 2004, p. 25.

² *Carteggi e scritti di Camillo Togni sul Novecento italiano*, Leo S. Olschki Editore, Florence 2001, pp. 247-248.

³ Cima, Op. cit., p. 26.

⁴ Cima, Op. cit., p. 27-28.

⁵ *Carteggi e scritti di Camillo Togni sul Novecento italiano*, Op. cit., p. 14.

⁶ *Ibid.*, pp 27-29.

⁷ Archivio Camillo Togni, Fondazione Giorgio Cini, Venice, Folder 12a.

⁸ *Ibid.*

⁹ Cima, Op. cit., pp. 218-219.

¹⁰ Archivio Camillo Togni, Op. cit., Folder 31.

¹¹ *Ibid.*, Folder 44.

¹² *Un paio di linee*, laQuadra, Brescia 1994, p. 76.

¹³ Archivio Camillo Togni, Op. cit., Folder 31.



The young Camillo Togni



Photo: Luca Loro di Motta

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, Switzerland (RTSI, DRS) 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.

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.

Camillo Togni (1922-1993): Integrale della musica per pianoforte • 2

La *Prima Serenata per pianoforte op.10*, composta nel 1940, rappresenta per il diciottenne Togni il punto di svolta decisivo verso la maturità artistica, momento chiave in cui ha inizio un dialogo profondo con un'eredità storica, quella schoenbergiana, percepita come soluzione a domande sempre più urgenti: «[...] Con la *Prima Serenata per pianoforte op.10* (1940) avvertii il bisogno di ritirarmi nella più intima e chiusa solitudine, sottoponendo ad una critica affatto interiore tutto ciò che in precedenza entusiasticamente accoglievo. Il tormentoso soggettivismo, per cui intendevo raggiungere quella sincerità assoluta che si cela là dove più duole scavare, mi portò all'adozione di un linguaggio integralmente dodecafonico; operando in me – credo – un graduale ampliamento dell'orizzonte sentimentale e una chiarificazione della espressione»¹.

Il primo contatto con l'opera di Schönberg era avvenuta nel febbraio 1938 a Brescia grazie ad un diciannovenne Arturo Benedetti Michelangeli «incaricato di illustrarla al pianoforte. [...] La prima audizione dei pezzi dell'*op. 11*, dell'*op. 15* e dell'*op. 33A* e della *Suite op. 25* di Schoenberg provocò in me, allora quindicenne, una fortissima impressione più "terrore" tuttavia, per il momento, che attrazione. [...] Casella mi guidò con la generosità che gli era propria e di grande aiuto mi furono la sua stima e il suo 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. Due caratteristiche, d'altra parte, da cui mi riusciva impossibile allontanarmi, proprio in esse riconoscendosi la mia identità storica non che la mia fisionomia personale. Nella primavera del 1940 scrissi la mia *Prima Serenata per pianoforte* che attesta due fatti: il fondamentale svuotamento di interesse per ogni attrattiva proveniente dal Neoclassicismo e un approfondimento esasperato dell'interiorità espressiva. Casella fece il punto: "una virata verso Vienna"².

Il cammino verso la maestria della dodecafonìa procedette per gradi, segno non di accettazione quanto di assimilazione intima di tale tecnica compositiva: «Tutto il brano è organizzato in un linguaggio fortemente cromatico e su base motivica, ossia un motivo iniziale, continuamente variato, dà origine a tutte le figure musicali successive. Era qualcosa che, con gli anni, sarebbe divenuta la serie, naturalmente ancora concepita in senso tematico»³.

Daniela Cima, appassionata studiosa di Togni, ha dedicato all'opera un significativo commento che merita di essere riportato per intero: «La forma è quella di un grande Notturmo, costituito da piccoli episodi dalla dinamica ricchissima, ma fondamentalmente unitario: un *Largamente* iniziale che protrae la propria estaticità con qualche intromissione di mosso e agitato e di recitativi. È la forma soggettivamente vissuta, fatta di rimandi ed echi sospinti uno verso l'altro con la fluidità della marea, dove il trascolorare delle tinte è luminescente e cangiante. L'inquietudine immaginifica gioca con l'*Adagio* della beethoveniana 106: la musica è lunare all'inizio, poi funerea, poi ancora sognante e fantasmagorica in una sezione rarefatta. Governano questa strategia la densità contrappuntistica della scrittura, che non concede tregua e solo raramente si decanta in efficacissime divaricazioni di registro, e la tensione degli intervalli, ampi e sconnessi dal cardine tonale. Alla fine del brano, movimento *Larghissimo e tranquillo*, il motivo risuona cristallino nell'acuto, con note accentate, gli intervalli esterni permutati rispetto all'originale, mentre secondariamente la mano destra fa scorrere in terzine il motivo ridotto ad un residuo intervallare. Il basso, infine, linearmente dal grave all'acuto, enuncia i dodici suoni, quel totale cromatico che sempre più si profilava essere il mondo prediletto»⁴.

I *Sei Preludi op.21*, che Togni proporrà spesso nei suoi concerti, sono evocati nella lettera a Casella del 3 aprile 1944, alla fine della quale l'allievo aggiorna il maestro sulle sue ultime composizioni: «[...] ho scritto in Gennaio la mia *Settima Serenata per pf*, ho terminato una *Missa Brevis* per 3 voci sole [...] ed ho chiuso una prima serie di 6 preludi per pf di cui sono abbastanza soddisfatto»⁵. Essi riflettono il percorso artistico togniano fino al 1944 e rivelano una dialettica, risolta in maniera brillante, tra la fresca adozione della dodecafonìa e un pianismo solido che permette l'adozione di tecniche pianistiche rivelatrici di inaspettati echi ottocenteschi, in particolare chopiniani.

Scrivendo il 20 dicembre 1948 ad Arturo Benedetti Michelangeli, con il quale studiò regolarmente dal 1945 al 1948, Togni fa riferimento a una «trascrizione per pf di 4 corali di Bach per organo che, così uniti, formano una *Partita* o *Suite* – a me sembra – di un certo effetto pianistico»⁶. Da lì a poco le trascrizioni saranno 5 e costituiranno la *Prima Partita Corale op. 29*, composta nel 1948 ed eseguita

per la prima volta, dall'autore stesso, l'anno seguente. In quest'opera Togni dimostra di aver assimilato le tecniche di trascrizione di Bach di Ferruccio Busoni, del quale, come riporta nella medesima lettera, aveva presentato al diploma di pianoforte a Parma (nel giugno 1946) la trascrizione della *Toccata in Do Maggiore*. L'approccio di Togni condivide alcune caratteristiche busoniane, tra cui l'utilizzo di tutto il registro pianistico, l'enfasi di alcuni passaggi modulanti, i frequenti raddoppi d'ottava delle parti del basso e del soprano, ma ne prende anche le distanze, in particolare nel proporre soluzioni che rendano più chiari l'equilibrio contrappuntistico fra le voci, la cantabilità dei temi e la struttura formale.

La fotocopia della dichiarazione inviata alla S.I.A.E. di Roma il 20 luglio 1993 per la *Seconda Partita Corale*, sebbene relativa appunto alla successiva composizione del 1993, tuttavia contiene alcune chiavi di lettura valide anche per la *Prima Partita Corale*: in particolare «la realizzazione variata dei ritornelli, la sagomatura dei motivi – spesso rinnovati negli intervalli originali – la realizzazione protratta delle corone, – con conseguente "décalage" nel ritmo della parte ritornellata e alterazione del numero di battute del pezzo...»⁷. L'intento di Togni è dunque quello di prendere le distanze da una prassi scolastica di trascrizione bachiana e contemporaneamente di attestare l'originalità di «un lavoro di trascrizione che nulla condivide con l'adattamento pratico del riversamento da uno strumento all'altro, ma che schiettamente si dichiara un omaggio di "libera rielaborazione"»⁸.

Il primo corale trascritto è *Herr Christ, der ein'ge Gottes Sohn* (BWV 601) di dubbia attribuzione bachiana. Il corale *Meine Seele erhebt den Herren* (BWV 648) è tratto dai cosiddetti *Corali Schübler*, composti per organo a due tastiere con pedaliera, trascrizioni a loro volta (caso unico nella produzione bachiana) delle sue cantate, in questo caso del quinto movimento della *Cantata X*, duetto per contralto e tenore. Proprio questa dualità, unita al tema fortemente mistico, nutre la trascrizione che spazia tra gli estremi del pianoforte, ora soffermandosi nei gravi, ora indugiando nei sovracuti in maniera «astrale» (come riportato in partitura). Lo stesso corale verrà successivamente trascritto, questa volta per orchestra, andando a costituire il secondo dei *Due preludi corali per orchestra* (1990).

Le ultime tre trascrizioni utilizzano le fonti dei *Preludi Corali BWV 683-608-706*. L'indicazione «Vivo e marcato» di *Vater unser im Himmelreich* rivela un approccio virtuosistico strumentale di gusto trionfalistico. Al contrario *In dulci jubilo* (su corale composto in verità da Johann Michael Bach) ha

un carattere intimo, «Dolcemente mosso», e prelude senza soluzione di continuità alla quinta e ultima trascrizione *Liebster Jesu, wir sind hier*, considerato, come si evince dal titolo autoriale, «Quasi coda del IV» e costruito come un lento e graduale crescendo preparatorio alla fine del ciclo.

Composto nel 1969 su richiesta di Antonio Ballista per il suo recital *Cinquanta autori*, il *Quarto Capriccio (Ottave)* è uno studio – capriccio, appunto, secondo l'accezione settecentesca – di virtuosismo sia compositivo sia esecutivo. Lo stesso Togni ne parla diffusamente nei suoi manoscritti: «Nacque così, il mio *Quarto Capriccio*, dal sottotitolo "Ottave": in esso infatti riabilitai – introducendo sistematicamente – l'intervallo così peculiarmente tonale del cui uso mi ero astenuto, nella prassi compositiva, per circa vent'anni. Questo DIABOLUS della musica atonale del nostro secolo, cui tuttavia uno strumento quale il pianoforte, per sua natura, apre continui spiragli – solo che si abbassi il suo pedale di risonanza – ora poteva essere riammesso, a condizione però che i diavoli fossero tanti, e fossero tutti presenti e si combattessero tra loro, ossia che il diavolo si divorasse la coda. Ciò a dire: un costante e fitto sfrecciare di ottave che si annullassero come tali nella loro reciproca presenza»⁹. Nella nota introduttiva all'opera Togni specifica: «[...] il "Quarto Capriccio per pianoforte" condivide con l'Opera "Blaubart" il materiale fondamentale, caratterizzato dalla sovrapposizione rotatoria delle due forme "circolari" della serie. In funzione di questi risultano i valori di durata e di intensità dei suoni, le cesure, di pre-attacco, l'ampiezza delle quattro sezioni in cui si articola il pezzo, l'uso del pedale pianistico ed il raggruppamento delle crome nelle quattro sezioni, nonché l'ininterrotto spostamento dei suoni su registri diversi di ottava, intervallo qui non più escluso, anzi sistematicamente affrontato»¹⁰.

L'occasione per la composizione del *Quinto capriccio (Omaggio a Bellini)* è riportata dallo stesso Togni: «Il mio *Quinto Capriccio per p.f.* è nato per corrispondere all'invito della Signora Giuseppina La Face Bianconi – segretaria della "Società Internazionale di Musicologia" dell'Università di Bologna – rivolto a Sylvano Bussotti, Salvatore Sciarrino, Battistelli ed a me – perché si componga oggi una nuova silloge di pezzi per p.f., partendo dallo stesso dato Belliniano ("I Puritani", Finale della II parte, duetto di Giorgio e Riccardo: "Suoni la tromba e intrepido io pugnerà da forte") che già era servito il secolo scorso a Liszt, Thalber [sic], Pixis, Herz, Czerny e Chopin per la composizione dell'"Hexameron". La raccolta ottocentesca, unita a quella nuova, dovrebbe formare un specie di "Decameron", in cui la seconda dovrebbe

“insidiare” la prima, comunque ravvivare la fruizione del concerto del 29 agosto 1987, in onore dei mille – e più – musicologi che si troveranno riuniti a Bologna dal 30 agosto al 4 settembre 1987, per il XIV Congresso Internazionale di Musicologia, il cui tema sarà “Trasmissione e ricezione delle forme di cultura musicale”»¹¹.

I tre suoni iniziali del duetto belliniano (*mib lab sib*), e il loro ritmo originale, sono utilizzati da Togni per costruire complesse relazioni seriali che organizzano sia le altezze, sia il ritmo, sia le dinamiche. Il brano è strutturato in due parti simmetriche: la prima comprende l'Introduzione e due Episodi (ognuno costituito da tre sezioni), mentre la seconda presenta due Episodi (sempre formati da tre sezioni ciascuno) e la Coda. Il brano vive di un'atmosfera drammatica: gli anni dopo il 1985 sono, infatti, tragici per Togni, segnato in maniera profonda dalla morte della madre. Il *Quinto Capriccio* intesse con il coevo *Der Doppelgänger*, per quartetto di chitarre, a sua volta chiaramente legato all'omonimo lied schubertiano, un legame strutturale e un contesto emotivo affine, così come testimoniano le stesse parole di Togni: «[...] la composizione del V Capriccio capitava in un momento tragico e questa [ovvero *Der Doppelgänger*] non è che la versione dello stesso per quattro chitarre»¹².

Il *Sesto Capriccio (Aforisma sul nome di Sylvano Bussotti)* è l'ultima opera per pianoforte solo di Togni, composta in tre giorni tra il 12 e il 14 settembre 1991. Pezzo d'occasione,

«Il “VI Capriccio” come l'autore scrive nella nota introduttiva “è un breve pezzo per pianoforte scritto nel settembre 1991 come omaggio augurale a Sylvano Bussotti per il suo 60° compleanno. È basato sui due suoni LA Sib che si possono ricavare dal nome e cognome del destinatario: Sylvano Bussotti»¹³.

Carlo Ciceri

Fellow of the Vittore Branca Centre 2013

Per la redazione delle presenti note, le ricerche nell'Archivio Camillo Togni sono state effettuate con la collaborazione dell'Istituto per la Musica della Fondazione Giorgio Cini.

¹ Daniela Cima, *Camillo Togni: le opere*, Suvini Zerboni, Milan 2004, p. 25.

² *Carteggi e scritti di Camillo Togni sul Novecento italiano*, Leo S. Olschki Editore, Florence 2001, pp. 247-248.

³ Cima, Op. cit., p. 26.

⁴ Cima, Op. cit., p. 27-28.

⁵ *Carteggi e scritti di Camillo Togni sul Novecento italiano*, Op. cit., p. 14.

⁶ Ibid, pp 27-29.

⁷ Archivio Camillo Togni, Fondazione Giorgio Cini, Venice, Folder 12a.

⁸ Ibid.

⁹ Cima, Op. cit., pp. 218-219.

¹⁰ Archivio Camillo Togni, Op. cit., Folder 31.

¹¹ Ibid., Folder 44.

¹² *Un paio di linee*, laQuadra, Brescia 1994, p. 76.

¹³ Archivio Camillo Togni, Op. cit., Folder 31.

Also available



8.557661-63



8.557676



8.572329



8.572330

The Italian composer and teacher Camillo Togni forged a creative musical path that was given decisive impetus through his exposure to the Second Viennese School, a process reflected in the youthful *Serenade No. 1*. This second of four volumes devoted to his complete piano music also shows how, in the *Prima Partita Corale*, Togni successfully absorbed Busoni's ideas of Bach transcription. The result is a striking 'free re-elaboration'. The *Capriccios*, meanwhile, explore the exciting and dramatic elements in Togni's music. Volume 1 is available on Naxos 8.572990.



**Camillo
TOGNI**
(1922-1993)



COMPLETE PIANO MUSIC • 2

- | | | |
|--------------|--|--------------|
| 1 | Quarto Capriccio (Ottave) (1969) | 2:59 |
| 2 | Quinto Capriccio (Omaggio a Bellini) (1987) | 4:36 |
| 3 | Sesto Capriccio (Aforisma sul nome di Sylvano Bussotti) (1991) | 1:08 |
| 4-9 | Sei Preludi, Op. 21 (1944) | 8:20 |
| 10-14 | Prima Partita Corale, Op. 29: Trascrizione per pianoforte
di cinque preludi corali per organo di J.S. Bach (1949) | 11:28 |
| 15 | Serenata No. 1, Op. 10 (1940) | 26:50 |

WORLD PREMIERE RECORDINGS

Playing Time
55:21

Aldo Orvieto, Piano

Recorded at the Sala degli Arazzi, Fondazione Giorgio Cini, Venice, Italy, 11th-13th March 2013

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

Booklet notes: Carlo Ciceri • 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 and Edizioni Suvini Zerboni.

Edizioni Suvini Zerboni is the publisher of the works on this recording.