

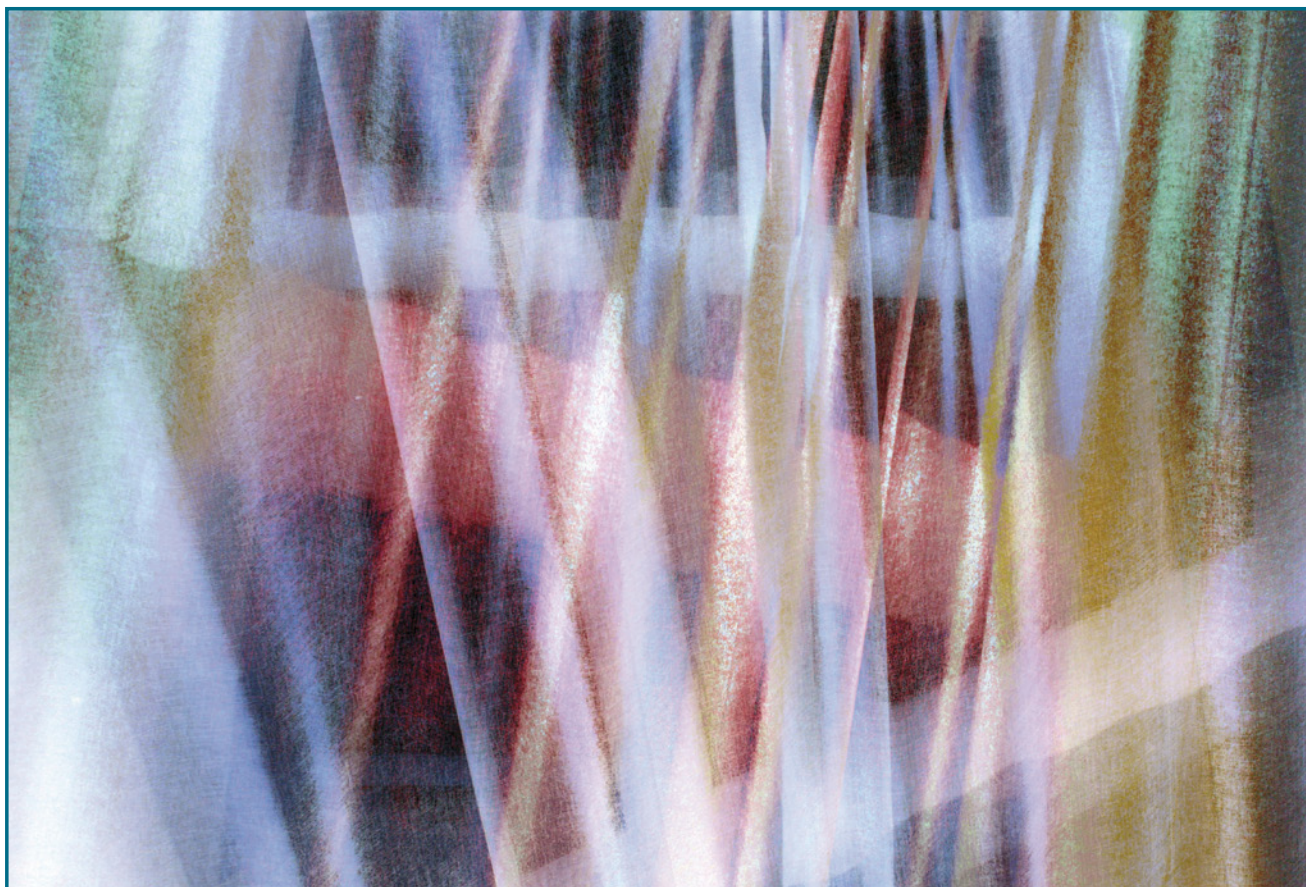
Camillo
TOGNI

Complete Piano Music • 1

Tre Capricci • Per Maila • Aforisma

Tre Preludi • Ricercare • Fantasia

Aldo Orvieto, Piano



**Camillo
TOGNI**
(1922-1993)

Complete Piano Music • 1

Tre Capricci, Op. 38 (1954, 1956, 1957)		12:06
1	No. 1 Moderato - veemente	2:59
2	No. 2 Calmissimo	2:57
3	No. 3 $\text{♩} = \text{almeno } 144$	6:10
Per Maila (version for piano) (1982)		
4	Lento e calmo	2:18
Aforisma (1985)		0:32
Gustav Mahler: Adagietto from <i>Symphony No. 5</i> in C sharp minor		
6	(arr. Camillo Togni for piano)	10:58
Seconda partita corale: Trascrizione per pianoforte di cinque preludi corali per organo di J.S. Bach (1976) (Per Arturo Benedetti Michelangeli)		10:44
7	I. Das alte Jahr vergangen ist: Grave (after BWV 614)	2:18
8	II. Alle Menschen müssen sterben: Largo (after BWV 643)	2:59
9	III. Christ lag in Todesbanden: Adagio (after BWV 625)	2:24
10	IV. Fughetta super: Gelobet seist du, Jesu Christ: Allegro moderato (after BWV 697)	0:50
11	V. Der Tag, der ist so freudenreich: Un poco più moderato (after BWV 605)	2:13
Tre Preludi, Op. 28 (1947)		11:20
12	No. 1 Allegro moderato	1:35
13	No. 2 Andante molto moderato	4:48
14	No. 3 Agitato non troppo	4:57
Ricercare, Op. 28b (1947)		
15	Lento	3:50
Fantasia, Op. 25 (1944)		
16	Andante poco sostenuto – Grave e un poco mesto – Espressivo agitato	10:31

Aldo Orvieto, Piano

**Camillo Togni (1922-1993):
Complete Piano Music • 1**

“You must be an excellent pianist to write like this”, commented Alfred Cortot when he saw the score of Camillo Togni’s *Variazioni*, (written in 1946 and presented at the Venice Festival in September of the same year). Indeed his words correspond most appropriately with the composer’s own feelings, when, in a letter to his teacher Franco Margola, he expressed his need to “find a satisfying solution to the technical-pianistic issues that follow from what I believe to be the foundations of my own aesthetic credo”. Clearly the piano was part of an intrinsic necessity in the Brescia-born composer’s personality. Already in the fervour of adolescence he had shown an extraordinary vocation which was soon to be cultivated thanks to the input of some valuable teachers. Togni studied composition with Margola and, following his advice, in 1938, went on to study with Alfredo Casella; decisive influences for the piano instead were Giovanni Anfossi and his close friendship with Arturo Benedetti Michelangeli, testified by the dedication of his *Seconda partita corale* and two cadenzas for Mozart’s concertos *K.503* and *K.491*. Meanwhile he studied humanities and graduated from Milan University with a thesis on the problems of musical interpretation. Though his numerous early piano compositions clearly show the influence of the classics, Chopin and Bach, a leaning towards chromaticism became ever more intense and culminated in the *Serenata, Op.10*, which he presented to Casella in the summer of 1940. “A swing towards Vienna” exclaimed the maestro; hearing the *Sonata for cello and piano* of 1938-39 he had already remarked on an “exceptional nobility”, despite that work seeming to be “excessively dense in music”. This was the introduction to a remarkably coherent path that led through disturbing decadent shadows, arcane Busoni-like pondering, and visionary Scriabin-like exaltations – “I was a Mahlerian without having heard a single note by the Bohemian composer” Togni recalled – and it is recognisable in the virtuoso opening of the *Fantasia, Op. 25*, of 1944 (the first work presented at Darmstadt in 1950) and a need for exactitude that the young Togni found in Bach, as is clearly seen in his *Ricercare* of 1947. This dialectic tension is akin to the urgency of expressionist poetry which Togni recognised, particularly in his beloved Trackl: “amid all the romantic excesses, he is the poet who maintains the highest peaks, but with a clarity and formal balance that is truly classic”. This preference is confirmed in important works such as *Helian, Gesang zur Nacht, Sei Notturmi, Tre pezzi per coro e orchestra* where he

uses this great poet’s words, and is emblematically epitomised in his two great theatre pieces, *Blaubart* and *Barrabas*.

It was during his tormented student years, under Casella’s guidance, which was fundamental for the young composer, though his eye was set on horizons far beyond his teacher’s neo-classical vision (Casella himself, freed from the spirits of “tonal doubt”, was seeking a new clarity), that revelation came in the form of Schoenberg: in 1938, at a concert in Brescia, the eighteen-year-old Arturo Benedetti Michelangeli played the great Viennese composer’s *Opp. 11, 19, 23* and *33a*. It was a “terrifying” experience for the young Togni, steeped as he was at the time in the chromatic tangles of his *Serenata*, “music that leads to musical and existential suicide” he was to comment later. Schoenberg became the ideal guide out of such a condition, a long initiatory journey towards a clarification that did not escape Casella on hearing the *Suite, Op.14*, of 1942, and which was to continue on towards a progressive serial organisation of the panchromatic environment. It is along this line of development that we can set *Tre Preludi, Op. 28*, written between 1946 and 1947 and performed in 1949 at the Dodecaphonic congress in Milan. Togni’s research was further stimulated when he participated at the *Ferienkurse* in Darmstadt, from 1951 to 1957, years in which Togni explored the serial experience, eschewing the temptations of the dominant neo-webernian approach, and seeking the essence of an expression objectified in the order of language.

Togni’s is a slow art, the fruit of a true *artisanat furieux*, though handled with a secret discretion far from the youthful enthusiasm of the young Boulez: every second of listening, he would say, cost him at least ninety minutes of work (an unavoidable reminder of Klee lining up his *tesserae* organised chromatically in infinitesimally graded hues). Nonetheless, as Mario Bortolotto acutely remarked, such rationality would open “within a perspective that possesses the distance of vertigo”. In 1957 his *Tre Capricci, Op. 38*, (written respectively in 1954, 1956 and 1957) were performed in Darmstadt. In these compositions Togni focuses with clear-minded terseness on serialisation as the regulating principle of form under various aspects, from rhythmic articulation in the first and extending in the other two to dynamics and especially in the third, the most ample, to the “mode of articulation”. These traits reveal the pianist’s refinement in dealing with the ambiguity of a form, such as the *Capriccio*, which can recall, in the words

of the musician, distant, eighteenth-century traditions but also the opposite “study, the diary of a crisis and an attempt to overcome it through in-depth examination: the twisted and suffering versus flourishes and arabesques”. These words reveal how his tireless vocation to his craft was born out of a deeply rooted moral conviction, the same formal coherence seen in the works of Schoenberg (“not to lose the dignity of Brahmsian form, precisely as Busoni understood it, under the urge of Wagnerian chromaticism”), making the reasons behind the humanist Togni’s choice all the more profound; the ethical tension pervading the vision of the author of *Moses und Aron* seems in no way less influential.

Three more *Capricci* followed (for release on Volume 2): the virtuoso fourth in 1969 “*Octaves*”, as provocative as it was ingenious in its rehabilitation of an interval considered to be the *diabolus* in *musica* of atonal music; the fifth from 1987 (created for The International Musicological Society congress held in Bologna), a hyperbolic continuation of the *Hexameron*, using a micro series from Bellini’s duet “*Suoni la tromba e intrepido*”; and finally, the sixth, dated 1991, a homage to Bussotti on his sixtieth birthday. There are two fragments: the explosive *Aforisma* of 1985, on the same series as *Barrabas*, and a short delicate page entitled *Per Maila*, dedicated to a girl, the daughter of the flautist Fabbriani, an affectionate glance towards the past which, with its three flats in the key signature, reminding us of Schoenberg’s comment on how much music there was still to be written in C major. Though engaged much less than in his earlier years, the piano remained a fundamental element in Togni’s thinking, in his commitment to the *Concerto* for piano and orchestra, a composition that occupied him intensely during his final years, from 1989 until his death. The work remained incomplete, but from the complex sketches, on which

Paulo de Assis has attempted to assemble a reconstruction, evidence of a powerful “*Grande Cadenza*” has emerged from the few fragments written on the stave. We can consider this splendid page of remarkably effective instrumental writing as an ideal seal set on a pianistic vocation, hardly matched by his contemporaries, which Togni managed to cultivate while still serving a higher ideal.

This disc also contains two transcriptions (Bach and Mahler), not as mere appendices but rather elements that complete Togni’s musical vision, telling evidence of his approach to history. These transcriptions can be defined as *Bella infedele*, an issue that Togni tackled theoretically in his thesis on the aesthetics of Benedetto Croce. Here it is more pragmatically applied, through a rereading that explores the many virtualities locked away in the originals; melodic and harmonic aspects which, from the transcription from organ to piano of Bach chorales from the *Seconda Partita*, written in 1976 and dedicated to Benedetti Michelangeli, renew Togni’s need for a projection that can illuminate “that tradition which passes through Mozart, Beethoven, Schubert, Brahms and leads us to Schoenberg”. A similar understanding to that which delighted Togni in 1973, thinking of his adolescent attraction for Mahler though he had “not yet heard anything”, is achieved in his exploration of one of Mahler’s most celebrated though misunderstood pages: the *Adagietto* from the *Fifth Symphony*. Rather than becoming engrossed in nostalgic sweetness, with a penetrating eye, akin to a disturbing x-ray, he savours the subtle but cutting snares hidden within the textures and harmonies.

Gian Paolo Minardi

English translation by Liam Mac Grabhann

Camillo Togni (1922-1993): Integrale della musica per pianoforte • 1

“Vous devez être un excellent pianiste pour écrire comme ça”, così si era espresso Alfred Cortot osservando la partitura delle *Variazioni* composte da Camillo Togni nel 1946 e presentate al Festival veneziano nel settembre di quello stesso anno, parole che trovano singolare incrocio con quelle del giovane compositore, in una lettera al suo maestro, Franco Margola, in cui esprimeva l’esigenza di “trovare una soddisfacente soluzione del problema tecnico-pianistico conseguentemente alle premesse su cui penso sia fondato il mio “Credo” estetico”. Per dire come il pianoforte si integri con una intrinseca necessità nella personalità del musicista bresciano (Gussago 1922-1993) che già nel fervore dell’adolescenza aveva mostrato straordinaria vocazione, presto alimentata da insegnamenti preziosi. Studio della composizione con Margola proseguito nel 1938, per suggerimento dello stesso Margola, con Alfredo Casella, mentre per il pianoforte decisiva fu l’impronta di Giovanni Anfossi e di Arturo Benedetti Michelangeli cui Togni fu legato da una profonda amicizia, come attestano le dediche della *Seconda partita corale* e delle due Cadenze ai Concerti di Mozart *K. 503* e *K. 491*. Parallelamente seguì studi umanistici laureandosi all’Università di Milano con una tesi sui problemi dell’interpretazione musicale. Se nella ricca fioritura pianistica dei primi anni la presenza dei classici, Chopin e Bach, risulta evidente ben presto andò affiorando una inclinazione sempre più intensa verso uno strisciante cromatismo che troverà un suo esito in quella *Serenata op. 10* presentata nell’estate del 1940 a Casella. “Una virata verso Vienna” esclamerà il maestro che già all’ascolto della *Sonata* per violoncello e pianoforte del 1938-39, pur rilevando come il lavoro apparisse “eccessivamente denso di musica”, notava l’“eccezionale nobiltà”. Sono le premesse di un cammino oltremodo coerente che andrà muovendosi tra inquiete ombre decadentistiche, arcane penosità busoniane e visionarie esaltazioni quasi scriabiniane – “ero mahleriano senza mai aver udito nulla del compositore boemo” rievocava Togni – riconoscibili nella accensione virtuosistica della *Fantasia op. 25* del 1944 (il primo lavoro presentato a Darmstadt nel 1950) e l’esigenza di quel rigore che il giovane Togni trovava in Bach, come ben lascia intendere il *Ricerare* del 1947. Tensione dialettica che stabiliva una corrispondenza con le istanze di quella poetica espressionista da Togni individuata soprattutto nel prediletto Trackl, “di tutta la saturazione romantica il poeta che conserva le punte massime, ma con un nitore ed equilibrio formali addirittura classici”. Una predilezione testimoniata dalla

presenza del grande poeta in opere decisive quali *Helian, Gesang zur Nacht, Sei Notturmi, Tre pezzi per coro e orchestra* per riassumersi emblematicamente nei due grandi lavori teatrali, *Blaubart* e *Barrabas*.

È nella tormentata temperie di quegli anni di formazione, con una guida come quella di Casella, fondamentale per il giovane anche se il suo sguardo era rivolto verso obiettivi lontani dalla visione neoclassica del maestro - una Casella che si era liberato dei fantasmi del “dubbio tonale” per tendere verso una nuova chiarezza - che avviene la rivelazione di Schoenberg; nel 1938, a Brescia, in occasione di un concerto tenuto dal diciottenne Arturo Benedetti Michelangeli che esegue del grande viennese *l’op. 11-19-23* e *33a*. Un’esperienza “terrificante” per il giovane Togni, immerso com’era entro quell’avviluppata riflessione cromatica della *Serenata*, “musica che porta al suicidio musicale ed esistenziale”, commenterà poi. Schoenberg diventava così la guida ideale per uscire da tale condizione, un lungo viaggio iniziatico verso una chiarificazione che non era sfuggita a Casella all’ascolto della *Suite op. 14* del 1942 e che proseguirà nella direzione di una progressiva organizzazione seriale dello spazio pancromatico. Lungo tale linea si collocano i *Tre Preludi op. 28* composti tra il 1946 e il 1947, che verranno eseguiti nell’ambito del “Congresso dodecafonico milanese” del 1949. La ricerca troverà nuovi stimoli con la partecipazione ai *Ferienkurse* di Darmstadt, dal 1951 al 1957, anni in cui Togni approfondirà l’esperienza seriale sottraendosi alle tentazioni del dominante neowebernismo per tendere invece verso l’essenza di un’espressione che fosse oggettivata nell’ordine del linguaggio.

Un’arte lenta quella di Togni, frutto di un vero e proprio *artisanat furieux*, benché gestito con quella segreta discrezione ben lontana dai furori del giovane Boulez: ogni secondo d’ascolto della sua musica, diceva, costava almeno novanta minuti di lavoro, richiamo insottraibile alla pazienza di Klee quando allineava, declinandoli cromaticamente attraverso sfumature infinitesimali, i suoi piccoli tasselli. E tuttavia tale razionalità si apriva “entro quella prospettiva, che ha la lontananza della vertigine” dirà acutamente Mario Bortolotto. A Darmstadt verranno eseguiti nel 1957 i *Tre Capricci op.38*, composti rispettivamente nel 1954, 1956, 1957, opere in cui Togni mette a fuoco con lucida essenzialità la serializzazione come principio regolatore della forma, nei suoi vari aspetti che dall’articolazione ritmica del *Primo Capriccio* si estende negli

altri due alla dinamica e, specie nel *Terzo*, il più ampio, ai 'modi d'attacco', tratti che rivelano la finezza del pianista nel cimentarsi con l'ambiguità di una forma, quella del *Capriccio* che, dirà il musicista, può richiamare una tradizione lontana, settecentesca ma pure il contrario "lo studio, il diario di una crisi, il tentativo di superarla approfondendola, il contorto e il dolorante contro gli svolazzi e l'arabesco". Parole rivelatrici di quanto la sua strenua vocazione artigianale, riflettente l'istanza di coerenza formale testimoniata dall'opera di Schoenberg – quella "di non poter perdere la dignità della forma brahmsiana, proprio nel senso busoniano, sotto l'urgenza del cromaticismo wagneriano" – nascesse da una moralità di fondo, ciò che rende ancor più radicate per l'umanista Togni le ragioni della scelta schoenberghiana, dove non meno influente appare la tensione etica che pervade la visione dell'autore di *Moses und Aron*.

Altri tre *Capricci* seguiranno (saranno inseriti nel secondo volume): il virtuosistico *Quarto* nel 1969, "*Ottave*", istigante quanto ingegnosa riabilitazione dell'intervallo considerato il "diabolus della musica atonale del nostro secolo"; e ancora il *Quinto* del 1987, (nato in occasione del Congresso bolognese della Società Internazionale di Musicologia, come iperbolica continuazione dell'*Hexameron*) sulla micro serie del belliniano "*Suoni la tromba e intrepido*"; infine il *Sesto* del 1991, omaggio per il sessantesimo compleanno di Bussotti. A parte due piccole schegge, il fulminante *Aforisma* del 1985, sulla stessa serie di *Barrabas*, e una delicata paginetta, *Per Maila*, dedicata a una bambina, la figlia del flautista Fabbriani, uno sguardo affettuoso ad un passato che, coi suoi tre bemolli in chiave sembra rievocare la battuta di Schoenberg di quanta musica in do maggiore vi fosse ancora da scrivere. E tuttavia il pianoforte, per quando diradato rispetto agli anni giovanili, rimarrà l'estremo pensiero di Togni, affidato a quel *Concerto* per pianoforte e

orchestra la cui composizione aveva occupato intensamente gli ultimi anni, dal 1989 fino alla scomparsa, rimanendo incompiuto; dal complesso materiale progettuale, di cui Paulo de Assis ha tentato un coraggioso 'ripristino ricostruttivo', affiora con perentoria evidenza, tra i pochi frammenti scritti su pentagramma, una "Grande Cadenza", splendida pagina per vigore strumentale che possiamo considerare come ideale suggello di quella vocazione pianistica che Togni seppe coltivare, come pochi musicisti contemporanei, sempre al servizio di un superiore ideale.

Non come occasionale appendice bensì quale aspetto costitutivo della visione musicale di Togni il disco propone anche due trascrizioni, da Bach e da Mahler, testimonianze rivelatrici del modo di confrontarsi con la storia. Trascrizione come "bella infedele", tema affrontato teoricamente da Togni nella sua tesi di laurea sull'estetica crociana e qui più pragmaticamente realizzato attraverso una rilettura volta ad esplorare le tante virtualità racchiuse nella partitura originale, aspetti melodici e armonici che nella trasposizione dall'organo al pianoforte dei Corali bachiani della *Seconda partita*, scritta nel 1976 e dedicata a Benedetti Michelangeli, rinnovano una propria necessità in una proiezione che illumina "quella tradizione che passa attraverso Mozart, Beethoven Schubert, Brahms e conduce fino a Schoenberg". Intendimento non dissimile da quello che Togni, nel 1973, decantando le sue adolescenziali attrazioni per quel Mahler di cui "non aveva ancora ascoltato nulla", realizza nella esplorazione di una delle pagine più celebrate e anche equivocate quale l'*Adagietto* della *Quinta Sinfonia*, non abbandonandosi alle nostalgiche dolcezze ma delibando con occhio penetrante, come attraverso un'inquietante radiografia, le sottili trafitture, armoniche e timbriche, che tale dolcezza insidiano.

Gian Paolo Minardi



Photo: Luca Loro di Motta

Alberto Bianchi, Felix Ayo, Dora Bratchkova e Rodolfo Bonucci, con i violoncellisti Arturo Bonucci e Luigi Piovano, con il pianista 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.

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 worked intensively in concerts and recording 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). His career has brought 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

Volume 1 (of 4) of the complete piano music of the influential Italian composer, teacher and pianist Camillo Togni features both original works and transcriptions of Mahler and Bach. Togni's fascination with the Second Viennese and Darmstadt Schools is evident in works that are notable not only for their fine craftsmanship and technical brilliance but for their poetic depth and eloquence. Acclaimed soloist Aldo Orvieto's Ex Novo Ensemble has also recorded Togni's chamber works (Naxos 8.572074).



Playing Time
62:19

Camillo TOGNI (1922-1993)



COMPLETE PIANO MUSIC • 1

1-3	Tre Capricci, Op. 38 (1954, 1956, 1957)	12:06
4	Per Maila (version for piano) (1982)	2:18
5	Aforisma (1985)	0:32
6	Gustav Mahler: Adagietto from <i>Symphony No. 5</i> (arr. Camillo Togni for piano)	10:58
7-11	Seconda partita corale: Trascrizione per pianoforte di cinque preludi corali per organo di J.S. Bach (1976)	10:44
12-14	Tre Preludi, Op. 28 (1947)	11:20
15	Ricercare, Op. 28b (1947)	3:50
16	Fantasia, Op. 25 (1944)	10:31

WORLD PREMIERE RECORDINGS

Aldo Orvieto, Piano

Recorded at the Sala Piccolo Teatro, Fondazione Giorgio Cini, Venice, Italy, 16th-18th July 2012

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

Booklet notes: Gian Paolo Minardi • Cover: Paolo Zeccara • This record 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,

Gian Paolo Minardi, Gabriele Bonomo, Gianmario Borio and Edizioni Suvini Zerboni.

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