

The NAXOS logo is located in the top left corner. It consists of the word "NAXOS" in a white, serif font, centered within a blue square. Above the text are three stylized white icons of classical buildings with columns.

NAXOS

A close-up, high-angle photograph of piano keys. The keys are arranged in a diagonal line from the top right towards the bottom left. The lighting is dramatic, with strong highlights on the edges of the keys and deep shadows in the recesses between them. The background is a plain, light color.

SANDRO FUGA (1906-1994)
Piano Sonatas Nos. 1-3

Giacomo Fuga, Carlotta Fuga
and Claudio Voghera, Piano

**Sandro
FUGA**
(1906–1994)

Piano Sonata No. 1 (1957)	27:54
1 I. Moderato – Tormentoso	10:06
2 II. Andante	5:13
3 III. Allegro moderato	3:33
4 IV. Moderato e calmo – Molto agitato	9:02
Piano Sonata No. 2 (1976)*	19:31
5 I. Moderato	8:37
6 II. Grave	5:48
7 III. Allegro vivo e preciso	5:06
Piano Sonata No. 3 (1980)*	24:14
8 I. Moderatamente lento – Molto allegro	9:36
9 II. Lento a piacere – Allegretto spiritoso	3:21
10 III. Lento, con raccoglimento	6:10
11 IV. Molto allegro	5:07

*** WORLD PREMIERE RECORDING**

Giacomo Fuga, Piano 1-4
Carlotta Fuga, Piano 5-7
Claudio Voghera, Piano 8-11

Sandro Fuga (1906–1994): Piano Sonatas Nos. 1–3

Sandro Fuga was born on 26 November 1906 in Mogliano Veneto. From his mother, a member of the eminent and artistic Venetian Nono family (other members include the sculptor Urbano and artist Luigi, uncle and grandfather respectively of the composer Luigi Nono), he inherited a passion for art and music. His father, who was a country doctor, died in 1917 and his mother later married a distinguished Piedmontese musician who gave piano lessons. The family then moved to Turin, where Fuga, who had already begun his musical studies in Treviso and Venice, continued his education at the city's Liceo Musicale. His teachers included Luigi Gallino (piano), Dino Sincero and Ulisse Matthey (organ), Giorgio Federico Ghedini (harmony and counterpoint), and Luigi Perrachio and Franco Alfano (composition). Fuga later remembered Ghedini as a 'brilliant musician, a composer of great merit and an excellent teacher', Perrachio as 'against any form of pedantry' and Alfano as a 'non-conformist'. Having obtained three diplomas between 1924 and 1928, Fuga also cultivated some significant friendships in Turin's musical circles, with fellow students Fernando Previtali and Giulio Gedda, for example, and with musicologist and critic Andrea Della Corte, whose counsel he valued greatly. Fuga in turn became a leading figure in the city's musical life, as president of the Artists' Circle, and later as a promoter of competitions and concerts. He began his career as a pianist, in Italy and abroad, and made a number of radio broadcasts in this role before deciding in 1944 to devote himself exclusively to composing. A decade earlier (1933) he had become professor of piano at the Liceo, which became the Turin Conservatory in 1936. He held the post until 1956, when he took over the chair of composition; in 1966 he was appointed director, a role he remained in for a further ten years. His life was not always easy and he experienced times of grief and pain (in particular at the loss of his beloved brother Iginio, who had also been his librettist, just a year after the death of their mother in 1960), yet he always retained a sense of optimism. A member of Rome's Accademia Nazionale di Santa Cecilia and Florence's Accademia Nazionale Luigi Cherubini, he was awarded numerous prizes and other accolades at national and international competitions, and saw his music issued by the biggest publishing houses in Italy. Fuga died in Turin in 1994, and in the following year his family established an association to promote awareness of his music (see www.sandrofuga.it).

As well as his compositions, Fuga also wrote two prose works, *Lettera ai giovani compositori* ('Letter to Young Composers', 1965) and his autobiography *Sandro Fuga visto da se stesso* ('Sandro Fuga seen through his own eyes', 1990), which provide many clues to his artistic sensibilities and in which he declares himself quite simply to be a 'Romantic survivor', a composer who believes that music is the expression of emotions. For Fuga, the act of creation always stemmed from a feeling, some fantastical stimulus, or a literary source, and then required a patient process of construction, to which he applied rigorous self-censorship (or 'rethinking'). Like his teacher Ghedini, therefore, he had no hesitation in entering into debate with the radical avant-garde and its reliance on engineered sound or extra-musical effects and expedients, used, in his view, primarily to shock audiences with experimental tonal or instrumental atmospheres. Fuga went so far as to accuse his avant-garde colleagues of 'musical clownery' and of wanting to impose their own, new conventions on the art. He was not rejecting modernity, as such, and it did find its way, if in tempered form, into his compositions, but he questioned its more ephemeral aspects. In his eyes, music – in which

nothing is 'to be understood' – could only be judged in terms of individual taste and sensibilities. Feeling himself to be part of the long musical tradition, for him a fundamental term of reference and means of comparison, he could not accept a break with the past that might lead to chaos, and instead retained an unshakeable faith in the possibilities of the tonal system. That was his way of safeguarding the sincerity of the creative act, and it enabled him to succeed in the difficult undertaking, as the Italian musicologist and writer Paolo Isotta emphasises, of writing excellent and truly inspired pieces of music in an idiom and spirit that one might have felt to have exhausted their own historical function.

Fuga's catalogue takes in all genres: from the piano works to chamber music (three sonatas for violin and piano and three for cello and piano, six string quartets, a piano quartet and a piano quintet); from vocal chamber works (most of which were published in the 1930s and 40s) to compositions for soloist and orchestra (concertos for piano; piano, strings and timpani; cello; horn and strings; and a concertino for oboe); and from orchestral works (including one symphony and a significant series of five 'sacred concertos' for chorus, with or without soloists, and orchestra, written between 1938 and 1978) to stage works (*La croce deserta*, 1948–49; *Otto Schnaffs*, 1948; *Confessione*, 1959; *L'imperatore Jones*, 1975; and *La pesca*, unpublished, 1977).

Several of Fuga's works testify to his engagement with concerns beyond the world of music: the *Trio for piano, violin and cello* inspired by the invasion of Poland (1941); the *Ode in memoria di un caduto in Grecia* (1946) – the first in a triptych that also includes the *Ode alla pace* and *Ode alla libertà*; the intensely moving *Ultime lettere da Stalingrado* for speaker and orchestra (1957); the above-mentioned *Confessione* (about members of the French resistance); the *Cantata da camera su di un frammento del Diario di Anna Frank* (1977); *Ai Martiri delle Fosse Ardeatine* for mixed chorus, horn and string quartet (1980); and, finally, the *Requiem per El Alamein* for baritone/bass and orchestra.

Sandro Fuga and the piano

Spanning a period of more than 50 years, Fuga's piano output is significant in terms of both quantity and quality – his works for the instrument are diverting for performers and audiences alike and unquestionably deserve to be better known. The composer's familiarity with the piano can be traced back to his childhood – he wrote his first 'little pieces' at the age of eleven (as we know from his autobiography) – and his relationship with the instrument developed during his years as a student, those he spent working as a concert pianist and teacher, and those he devoted primarily to composition. His first published piano works date from the 1930s and, while notable for their formal restraint, these pieces (e.g. the *Studio*, *Toccata* and *Sonatina*) also demonstrate Fuga's technical mastery of the instrument and talent for distinctly expressive characterisation. The *Serenata* he dedicated to Arturo Benedetti Michelangeli, a short but evocative work, was written in 1940, and the pieces that followed are organised into clearly conceived collections: the *Canzoni per la Gioventù* (1950 and 1954), *Variazioni gioconde* (1957), *Valzer amorosi* (1958), *Preludi* (1959 and 1988), *Variazioni sul tema della Passacaglia per organo di J.S. Bach* (1978), two cycles of 7 *Studi* (1971 and 1978) and *Musica per Carlotta* (1978), six small tableaux for advanced young pianists. We should also mention here the two *Divertimenti*, one for solo piano (1950), the other for two pianos (1982), but it is the three *Sonatas* featured on this recording that represent the summit of Fuga's piano music. Written over a 20-year period (*No. 1* in 1957, *No. 2* in 1976 and the unpublished *No. 3* in 1980), together they form a triptych of considerable significance, especially given how few Italian

composers of the last century broached this genre. We should not of course forget the sonatas of Respighi, Pizzetti and Ghedini, and there are other notable examples too (particularly among the unpublished works of less well-known composers), but few if any that are comparable to Fuga's three works, which revitalise in such superb fashion a form that seemed for some time to have lost its *raison d'être*. Some prescient words written by Schumann in 1839 come to mind: 'The occasional lone work in this genre will undoubtedly turn up here and there, and indeed that is already the case, but other than this the form seems to have run its course.' While it is certainly true that the number of sonatas composed thereafter continued to dwindle, production did not come to a complete halt, and the 20th century saw a number of major examples appear (those of Prokofiev, Hindemith, Bartók, Shostakovich, Ravel, Poulenc, and so on). In the Italian context, 'sonata' was more likely to refer to the older, 16th-century meaning of the term, than to the Classical form, but among the exceptions to that rule, we have to include the three outstanding piano sonatas of Sandro Fuga.

Beyond the issue of form, all three are modern and contemporary in terms of their musical content, while always remaining this side of breaking with tradition and alienating audiences wary of the extreme avant-garde, of which, as mentioned, Fuga was so critical. This can be seen in passages of these three works that are reminiscent of some of the composers cited earlier: writing of harmonic refinement recalls Ravel and his compatriots, certain rhythmic-percussive aspects suggest Prokofiev and Bartók, while some sections have the contrapuntal complexity of Brahms. These ancestral influences, some acknowledged by Fuga himself, others identified by critics, by no means make him a less distinguished successor to his illustrious forebears. Rather they indicate an expressive and cultural temperament shared by a long line of leading figures in this particular period of musical history. Fuga himself firmly believed, moreover, that nothing new was born unconnected to the past, and any affinities discernible here and there should be catalogued under his own very fitting heading of 'roots'. That said, it should be stated from the start that Fuga had a very personal and distinctive musical personality, with a clear, inimitable style.

Instead of providing a detailed analysis of each of the sonatas in turn here (impossible in the space available), these notes will now focus on the main qualities of Fuga's piano writing and consider the elements he himself considered essential: melody, harmony and rhythm. Without these, he maintained, it is impossible to define the character of a composer.

We begin with thematic invention, also known as the gift of melody. Fuga was abundantly talented here, thanks perhaps to the inspiration he drew from the human voice. Not only did he accompany some of the great singers of his day, he also wrote a substantial amount of vocal music (chamber pieces, works for voice and orchestra, the *Concerti sacri*, stage works, and others inspired by extra-musical events, as mentioned earlier). There are numerous examples in the piano sonatas of the astonishing facility he had for creating attractive melodies (just listen to the second movements of *Nos. 1* and *2*, the opening of the final movement of *No. 1* and the intensely poignant third movement of *No. 3*). His melodies sometimes develop by horizontal expansion, something typical of a sung line (take, for example, the exposition of the first movement of *No. 2*), but what is especially interesting is that in other cases they are reduced to a few notes in a process of expressive concentration whereby a simple interval, at most, can give rise to eloquence of unexpected intensity. Fuga can construct a whole movement using just a few elements – by means of harmonic, rhythmic and contrapuntal germination. This is true of, for instance, the opening movement of *Sonata No. 1*, where the evocative but pared-down thematic elements – a three-note pattern repeated almost obsessively above a harmonic

texture characterised by chromaticism and a nostalgic chordal theme – form the basis of an entire edifice in sound.

Another fundamental element of Fuga's pianistic writing is harmony, which in his idiom is very varied, personal and multifaceted. In a fabric that remains anchored to tonality he finds completely new nuances and creates unique atmospheres, in which he often decides to pause, as if in 'stupefaction', a device also used by his teacher Ghedini. There are sections in which the colouristic dimension of the music takes over and the composer explores new territories, bringing us fresh emotions. In these cases, harmonic writing derived from Impressionism moves towards more dramatic, often melancholy horizons, seeming to evoke the worst traumas of the 20th century. Listen, for example, to these two moments in *Sonata No. 1*: the central section (*Più lento quasi Recitativo*) of the otherwise restless first movement, and the final section of the fourth movement in which the expressive climax is reached with a simple and bare interval (B flat–D flat) repeated over and again – for a while, everything 'happens' in these two notes alone. It should also be noted that, very often in Fuga, harmony has a complex, constructive and not purely colouristic function (e.g. the second movement of *Sonata No. 2*).

Rhythm, the third element under discussion here, gives forward impulse to the sections that alternate with more contemplative passages, resulting in the aforementioned stupefaction, energising the discourse and supporting the development. What comes to the fore here is the technical-virtuosic side of Fuga's writing, always demanding, even when it appears to be stripped back. There are toccata-style movements or sections of movements (e.g. the third movements of *Nos. 1* and *2*), and also worthy of note are the brilliantly conceived second movement of *No. 3*, the fugato-style *Allegretto spiritoso*, and, in the same work, the inexorable rhythm of the fourth movement. By contrast, we should also mention Fuga's ostinatos, recurring passages in which the rhythm 'freezes' and which can create passages steeped in either anxiety or lyricism (e.g. the final section of the second movement of *No. 2*). Virtuosity, however, is always used for expressive purposes (e.g. the second movement of *Sonata No. 1*). All the bravura playing demanded by Fuga is prompted by that reason; technical brilliance is never an end in itself. He was, after all, profoundly anti-rhetorical by temperament, as is amply demonstrated by the endings of all three of his piano sonatas. Where others would seize the opportunity for a rousing conclusion, Fuga instead softens the tone, in line with his stated belief in the need to bring a dramatic work to an end in 'a reassuring, calm, peaceful atmosphere'. In the more overtly dramatic works in particular he shuns all emphasis, choosing to travel towards silence, heralded by *piano* and *pianissimo* passages, leaving room for reflection, perhaps even doubt. In this respect he is decidedly contemporary. Thus *Sonata No. 1* moves from *agitato* to *meno agitato* before arriving at *molto calmo* and slowing down in *ppp*; *Sonata No. 2* concludes in *pp*, and *Sonata No. 3* in an *a tempo senza rallentare!* in which *mf* fades into *p*, then *pp* and finally *ppp*.

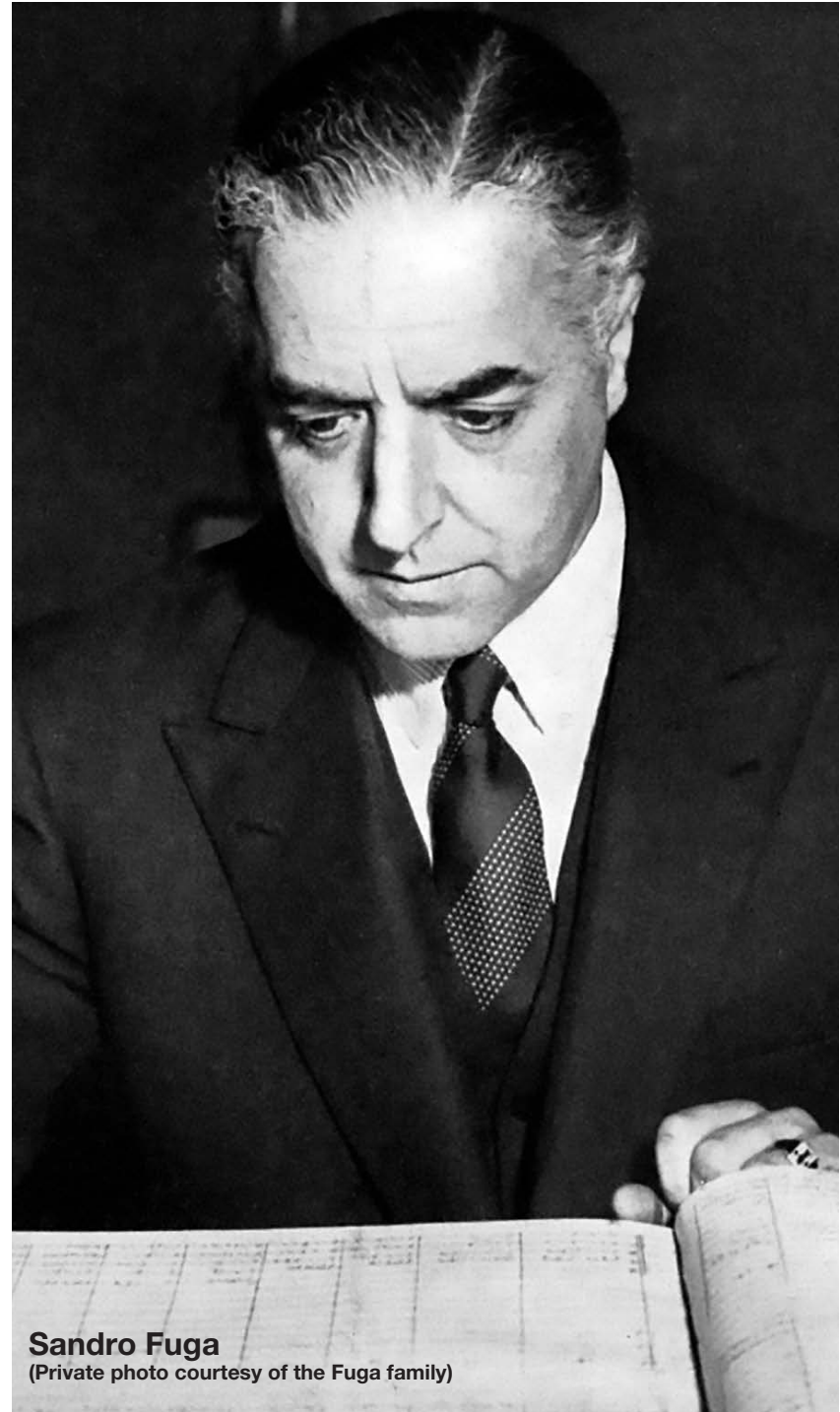
These three elements – melody, harmony and rhythm – are of course creatively combined in a great variety of ways: melody and harmony are masterfully inseparable, for instance in the first movement of *No. 2* and the first and third movements of *No. 3*; rhythm and harmony are fused as one in the central section of the first movement of *Sonata No. 2*, and there are many more such examples.

Finally, anyone performing these works needs to pay close attention to the expression markings that dot the scores – detailed indications that focus on the mood that presided over their creation and which the composer wishes (or rather, according to his principles, 'expects') the pianist to be able to reproduce. In addition to the standard markings relating to tempo, to *piano* and *forte*, we find recurring expressive recommendations, in all possible nuances

(*espressivo* is the most commonly used term) and some truly original markings. So we have, for example, in *Sonata No. 1: Moderato – Tormentoso – Più lento quasi recitativo – Agitato* (movement I); *Andante, cantato ma contenuto – Con raccoglimento* (movement II); *Allegro moderato misterioso* (movement III); in *No. 2: Moderato – A tempo cantando – Concitato – Marcato rude – Calmo – Più calmo – Più lento ancora* (movement I) and the request to make 'the repeated notes expressive' (movement II); and in *No. 3: Lento a piacere – Allegretto spiritoso* (movement II); *Lento con raccoglimento – Pedale aperto, misterioso e anioso – Con anima legato sempre – Senza pedale poco morendo* (movement III). The composer therefore looks to words to help explain the meaning of the music with greater precision, although in fact the music speaks for itself. Fuga's sincerity and honesty, central to his communicative agenda – something without which composing made no sense to him – shine through in each and every one of his works and are particularly striking in the three recorded here. Thanks to his profound faith in humanity, his piano sonatas are expressive, eloquent and emotionally compelling.

Flavio Menardi Noguera

English translation: Susannah Howe



Sandro Fuga

(Private photo courtesy of the Fuga family)

Claudio Voghera • Carlotta Fuga • Giacomo Fuga





Giacomo Fuga

Giacomo Fuga graduated in piano from the Turin Conservatory when he was 17, continuing with studies in composition and orchestral conducting. He followed this immediately with concert activities in a number of important venues in Italy and abroad. Since 1987 he has been a member of the Turin Trio which has performed extensively, winning First Prize at the 1990 G.B. Viotti International Competition in Vercelli and Second Prize at the Osaka International Competition in April 1993. In 1995 he undertook a concert tour in Japan as a soloist and in the same year won Second Prize in the quintet category at the Trapani International Chamber Music Competition. He has collaborated with a number of distinguished musicians and has recorded for Real Sound and Naxos. With his sister

Carlotta he formed the four-hand piano Fuga Duo, performing widely. In 2018 he gave concerts in Chicago with the violinist Sergio Lamberto in collaboration with the Chicago Italian Cultural Institute. He is a senior piano teacher at the Turin Conservatory.

Diplomato in pianoforte al Conservatorio di Torino a 17 anni, Giacomo Fuga ha compiuto studi di Composizione e Direzione d'orchestra. Ha subito intrapreso attività concertistica suonando in numerose sedi prestigiose in Italia e all'estero. Dal 1987 è componente del Trio di Torino vincitore del Primo Premio al Concorso Internazionale "G.B. Viotti" di Vercelli e del Secondo Premio al Concorso Internazionale di Osaka, col quale svolge un'intensa attività concertistica. Nel 1995 ha effettuato una tournée come solista con orchestra in Giappone, nello stesso anno ha vinto in quintetto il 2° premio al Concorso Internazionale di Trapani. Ha inciso per Real Sound e Naxos. Numerose le collaborazioni con musicisti di grande fama. Con la sorella Carlotta ha costituito il Duo Fuga (pianoforte a 4 mani) con il quale da anni svolge attività concertistica. Nel 2018 ha tenuto concerti a Chicago con il violinista Sergio Lamberto in collaborazione con l'Istituto Italiano di Cultura di Chicago. È docente di pianoforte principale al Conservatorio di Torino



Carlotta Fuga

Carlotta Fuga was awarded her piano diploma in 1989, under Bruno Bosio at the Conservatory of Turin, studying opera singing at the same time. She then she embarked on a busy concert career performing in chamber ensembles. She has taught piano at the 'Sandro Fuga' Civico Istituto Musicale in Avigliana since 1994, becoming its Principal in 1999. In 1995 she founded the Sandro Fuga Association in memory of her father, the composer, for which she has taken artistic responsibility and organised numerous events. She has had a long artistic association with instrumentalists and singers performing in duos and has collaborated in the organisation and press coverage of numerous festivals and concert activities. From 1991 to 1998 she was on the staff of the 'Settembre Musica'

Festival. With her brother Giacomo she formed the four-hand piano Duo Fuga, which has had a busy concert schedule for many years. In 2013, with the participation of the actress Adriana Zamboni, she devised and performed *L'accordo perfetto* inspired by the life of Sandro Fuga.

Carlotta Fuga si diploma in pianoforte nel 1989 (studiando parallelamente canto lirico) presso il Conservatorio di Torino sotto la guida di Bruno Bosio. Terminati gli studi, inizia un'intensa attività concertistica in formazioni cameristiche. Dal 1994 è insegnante di pianoforte principale presso il Civico Istituto Musicale "S. Fuga" di Avigliana, diventandone in seguito, dal 1999, Direttore Responsabile. Nel 1995 fonda l'Associazione "Sandro Fuga" in ricordo del padre compositore, della quale è responsabile artistica e organizzativa di numerose manifestazioni. Ha avuto lunghi sodalizi artistici in duo con cantanti e strumentisti e ha collaborato all'organizzazione e all'ufficio stampa di numerosi festivals e rassegne concertistiche. Dal 1991 al 1998 ha fatto parte dello staff del festival "Settembre Musica". Con il fratello Giacomo ha costituito il Duo Fuga (pianoforte a quattro mani) con il quale da anni svolge attività concertistica. Nel 2013 ha ideato ed eseguito in molteplici manifestazioni lo spettacolo *L'accordo perfetto* ispirato alla vita di Sandro Fuga con la partecipazione dell'attrice Adriana Zamboni.



Claudio Voghera

Claudio Voghera, a native of Turin, studied with Luciano Giarbella, a pupil of Sandro Fuga, at the Giuseppe Verdi Conservatory in Turin. Thanks to a scholarship from the De Sono Music Association he further refined his art with Aldo Ciccolini and the Trio di Trieste. In 1993 he founded the Trio Johannes, with which he won Second Prize at the Trieste International Chamber Music Competition, Second Prize at the third Osaka International Chamber Music Competition and a further prize at the 2001 New York International Concert Artists Guild Competition. In 2001 he made his debut at the Weill Recital Hall at Carnegie Hall and he first performed at La Scala, Milan in 2014. He has a busy concert schedule and is a senior piano teacher at Turin Conservatory of which he was deputy

director until 2020. He gives advanced classes at the Pinerolo Academy of Music.

Torinese, ha studiato con Luciano Giarbella, allievo di Sandro Fuga, al Conservatorio "G. Verdi"; grazie ad una borsa di studio della "De Sono Associazione per la Musica" si è perfezionato con Aldo Ciccolini e con il Trio di Trieste. Nel 1993 ha fondato il Trio Johannes, formazione con la quale ha vinto il II Premio al "III Concorso Internazionale di Musica da Camera Premio Trio di Trieste", il II Premio al "3rd International Chamber Music Competition" di Osaka e il "2001 International Concert Artists Guild Competition" di New York, debuttando alla "Weill Recital Hall" della Carnegie Hall di New York e, nel 2014, al Teatro alla Scala di Milano. Svolge intensa attività concertistica ed è docente di pianoforte principale al Conservatorio di Torino del quale è stato anche vicedirettore fino al 2020; tiene corsi di perfezionamento per l'Accademia di Musica di Pinerolo.

Sandro Fuga (1906–1994): Sonate per pianoforte nn. 1-3

Sandro Fuga nacque il 26 novembre del 1906 a Mogliano Veneto. Dalla madre, discendente dei Nono, illustre famiglia veneta di artisti (si ricordano lo scultore Urbano e il pittore Luigi, rispettivamente zio e nonno del compositore Luigi Nono), ereditò la passione per l'arte e per la musica. Il padre, che era medico condotto, morì nel 1917 e la madre in seguito si risposò con un egregio musicista piemontese che gli impartì lezioni di pianoforte. La famiglia quindi si trasferì a Torino dove Fuga, che aveva iniziato regolari studi musicali a Treviso e Venezia, li proseguì presso il Liceo Musicale G. Verdi. Qui ebbe come maestri Luigi Gallino per il pianoforte, Dino Sincero e Ulisse Matthey per l'Organo. Con Giorgio Federico Ghedini studiò armonia e contrappunto, con Luigi Perracchio e Franco Alfano composizione: "musicista ferratissimo, compositore di valore, eccellente didatta" il primo, "contrario ad ogni forma di pedanteria" il secondo, "anticonformista" il terzo secondo quanto ricordava lo stesso Fuga. Conseguiti tre diplomi tra il 1924 e il 1928, nell'ambiente torinese coltivò importanti amicizie, come con i compagni di studi Fernando Previtali e Giulio Gedda, e conobbe Andrea Della Corte che gli fornì preziosi consigli. Divenne a sua volta figura di rilievo della vita musicale della città, come presidente del Circolo degli Artisti ed, in seguito, promotore di concorsi e rassegne. In un primo tempo intraprese la carriera pianistica in Italia e all'estero partecipando anche a diverse trasmissioni radio poi, dal 1944, si dedicò esclusivamente alla composizione. Nel Liceo torinese divenuto nel frattempo Conservatorio (1936) gli fu affidata la cattedra di pianoforte dal 1933 al 1956, anno in cui passò a quella di composizione che tenne fino al momento in cui divenne direttore (1966), carica ricoperta fino al 1976. Ebbe vita non facile, costellata di dolore (nel 1960 morì la madre e l'anno dopo il fratello Iginio che gli era carissimo e che fu anche suo librettista) ma non perse mai l'ottimismo. Membro dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia di Roma e dell'Accademia Nazionale Luigi Cherubini di Firenze, ricevette numerosi premi e riconoscimenti in concorsi anche internazionali. La sua musica è stata pubblicata dai maggiori editori italiani. Morì a Torino nel 1994. L'anno dopo, la famiglia ha fondato un'associazione per promuovere la conoscenza della sua opera: www.sandrofuga.it.

Oltre alla musica Fuga ci ha lasciato due testi – la *Lettera ai giovani compositori* (1965) e l'autobiografia *Sandro Fuga visto da se stesso* (1990) – importanti per individuare la sua poetica, nei quali, con semplicità si dichiara un "superstite romantico" che crede nella musica come espressione di sentimenti. Per Fuga il fatto creativo ha sempre origine nell'ispirazione, stimolata da un fatto emotivo, da uno stimolo fantastico, da una lettura e prosegue nel paziente lavoro di costruzione vagliato da una severa autocritica (definita "ripensamento"). Egli non esitò quindi a polemizzare con le avanguardie radicali – similmente al suo maestro Ghedini – che si affidavano spesso all'ingegneria del suono, agli effetti o espedienti extra musicali, limitandosi a creare atmosfere timbriche, sonore, strumentali, per lo più finalizzate a stupire, giungendo ad accusarle di "clownismo sonoro" o viceversa di voler imporre un nuovo accademismo. In questo modo Fuga non intendeva certo voltare le spalle alla modernità, che accolse in modo temperato nella sua opera, ma contestarne gli aspetti effimeri. Il giudizio sulla musica – in cui nulla è "da capire" – si può affidare solo al gusto e alla sensibilità, lasciò scritto. Sentendosi parte della tradizione, indispensabile termine di riferimento e confronto, non accettava una rottura con il passato che portasse al caos e conservò un'incrollabile fiducia nelle possibilità del sistema tonale. Intendeva così salvaguardare la sincerità dell'atto creativo. Ciò gli permise

di riuscire nella difficile impresa, come sottolinea il musicologo e scrittore Paolo Isotta, di scrivere musiche eccellenti e autenticamente ispirate, secondo un linguaggio e uno spirito che dovrebbero aver esaurito la propria funzione storica.

L'opera di Fuga abbraccia tutti i generi musicali: dai lavori per pianoforte alla musica da camera (tre *Sonate per violino e pianoforte*, altrettante per violoncello e pianoforte, sei quartetti per archi, un *Quartetto* e un *Quintetto con pianoforte*); dalle raccolte di musica vocale da camera (edite soprattutto negli anni Trenta e Quaranta) alle composizioni per soli e orchestra (concerti per pianoforte; per pianoforte, archi e timpani; per violino; per violoncello; per tromba e archi e un *Concertino per oboe*); dalle opere per orchestra (tra cui una *Sinfonia* e una serie importante di cinque *Concerti sacri* per coro con o senza soli e orchestra scritti tra il 1938 e il 1978) alle opere per il teatro: *La croce deserta* (1948-49), *Otto Schnaffs* (1948), *Confessione* (1959), *L'imperatore Jones* (1975) e *La pesca* (1977) rimasta inedita.

Non sono poche le musiche che testimoniano il suo impegno civile: il *Trio per pianoforte, violino e violoncello* ispirato all'invasione della Polonia (1941), l'*Ode in memoria di un caduto in Grecia* parte di un trittico che comprende anche *Ode alla pace* e *Ode alla libertà* (1946), le impressionanti *Ultime lettere da Stalingrado* per voce di lettore e orchestra (1957), la già ricordata *Confessione* (su un episodio della resistenza francese), la *Cantata da camera su di un frammento del 'Diario di Anna Frank'* (1977), *Ai Martiri delle Fosse Ardeatine* per coro misto, tromba e quartetto d'archi (1980) e, per concludere il *Requiem per El Alamein* per baritono o basso e orchestra.

Sandro Fuga e il pianoforte

La produzione pianistica di Fuga, realizzata in un arco temporale di oltre cinquant'anni, costituisce un corpus di musiche quantitativamente e qualitativamente importante, di sicuro interesse, per gli interpreti e per il pubblico, che merita certamente d'essere meglio conosciuto. La confidenza dell'autore con lo strumento risale all'infanzia, allorché undicenne scrisse i primi "pezzettini" (come dichiarò nell'autobiografia), si approfondì negli anni dedicati allo studio, quindi in quelli in cui operò come concertista e insegnante, ed infine nel periodo consacrato principalmente alla composizione. I primi brani pianistici pubblicati risalgono agli anni Trenta e, pur trattandosi di musiche formalmente contenute (come lo *Studio*, la *Toccata* e la *Sonatina*), denotano un'ottima padronanza tecnica dello strumento e sono ben caratterizzati dal punto di vista espressivo. Del 1940 è ancora un pezzo breve ma molto suggestivo, la *Serenata* dedicata ad Arturo Benedetti Michelangeli, mentre le opere successive sono organizzate in raccolte unitariamente concepite: le *Canzoni per la Gioventù* (1950 e 1954), le *Variazioni gioconde* (1957), i *Valzer amorosi* (1958), i *Preludi* (1959 e 1988), le *Variazioni sul tema della Passacaglia per organo di J. S. Bach* (1978), i due cicli di *Sette Studi* (1971 e 1978) e la *Musica per Carlotta* (1978), sei piccoli quadri per giovani pianisti molto raffinati. Merita segnalare ancora i due *Divertimenti*, uno per pianoforte solo (1950) e uno per due pianoforti (1982), ma è nelle tre *Sonate*, oggetto della presente registrazione, scritte nell'arco d'un ventennio (la prima è del 1957, la seconda del 1976 e la terza, inedita, del 1980), che la produzione pianistica di Fuga trova il suo vertice artistico. Si tratta di un trittico di grande rilievo, specie tenendo presente il fatto che pochi compositori italiani del secolo scorso si sono cimentati in questo genere. Certamente vanno ricordate le sonate di Respighi, Pizzetti e Ghedini e altre possono essere individuate

(specie tra cose inedite di autori non conosciutissimi) ma poco o nulla è paragonabile a queste *Tre Sonate* che, in modo superbo, rivitalizzano una forma che da tempo pareva aver esaurito la ragione d'essere. Viene in mente la fase profetica di Schumann che, nel lontanissimo 1839 aveva scritto: «*Alcune singole belle pubblicazioni in questo genere compariranno senz'altro qua e là, e in effetti ve ne sono, in generale però, sembra che questa forma abbia concluso il ciclo della propria vita...*». Bisogna riconoscere che dal momento in cui il grande romantico scriveva queste parole, la produzione di sonate, in qualche modo si è diradata. Non è però del tutto cessata e, anche nel Novecento, troviamo importanti sonate (di Prokof'ev, Hindemith, Bartók, Šostakovič, Ravel, Poulenc, ecc.). In ambito italiano, il riferimento sonatistico si riallacciò volentieri più all'antico significato del termine – cinquecentesco – piuttosto che alla forma classica, ma tra le felici eccezioni, per l'esito straordinario che rappresentano, sarebbe urgente annoverare proprio le tre Sonate di Sandro Fuga.

Al di là della questione formale, osserviamo che il contenuto musicale di questi lavori, è estremamente aggiornato e moderno, pur rimanendo sempre al di qua di quella linea di rottura con la tradizione e con il pubblico sorpassata dalle avanguardie estreme con cui, come già si è detto, l'autore polemizzò duramente. Lo dimostrano alcuni passaggi delle *Sonate* che ricordano autori già menzionati: Ravel e i francesi per la raffinatezze armoniche e Prokof'ev e Bartók per certi risvolti ritmico-percussivi, senza dimenticare la complessità contrappuntistica di certe pagine brahmsiane. Queste ascendenze – alcune riconosciute da Fuga stesso, altre individuate dalla critica – non vanno però assolutamente ascritte ad una forma di tardivo epigonsimo, quanto invece alla condivisione d'una medesima temperie espressiva e culturale, tra protagonisti contigui di un'epoca storica. Il compositore del resto credeva fermamente che nulla potesse nascere senza collegarsi al passato e le affinità, che qua e là è possibile cogliere, vanno registrate sotto la calzante definizione data dall'autore: “radici”. Detto questo bisogna subito sottolineare che quella di Fuga è una personalità musicale ben distinta, davvero personale, ed il suo stile risalta sempre limpidamente con voce inconfondibile.

Più che proporre al lettore un'analisi puntuale delle *Sonate* (cosa impossibile in poco spazio), converrà soffermarsi sulle qualità principali della scrittura pianistica di Fuga e lo possiamo fare ricorrendo proprio agli elementi che egli riteneva indispensabili nella musica: melodia, armonia e ritmo senza i quali, sosteneva, non è pensabile definire la fisionomia artistica d'un compositore.

L'invenzione tematica innanzitutto, quella altresì definita dono della melodia. Invenzione fluente, che probabilmente egli derivò dagli stimoli che trovava nella voce umana, come pianista collaboratore di grandi cantanti ma forse ancor più come autore di opere in cui la voce è parte essenziale (la ricca produzione vocale da camera, le musiche per canto e orchestra, i *Concerti Sacri*, le pagine di maggior impegno civile – citate più sopra – e il teatro musicale). Di questa sorprendente facilità nel creare affascinanti melodie troviamo numerosi esempi nelle tre *Sonate* (basti ascoltare i secondi movimenti della *Sonata n. 1* e *2*, l'esordio del IV nella *n. 1*, e il III – quanto dolente! – della *n. 3*). A seconda dei casi, la melodia si sviluppa in modo disteso, in senso orizzontale, cosa propria del canto (come nell'esposizione del I movimento della *Sonata n. 2*), ma in altri – e questo è interessante – si riduce a poche note in un processo di concentrazione espressiva per cui un semplice intervallo, al limite, può originare un eloquio d'intensità insospettata. Anche con pochi elementi il compositore arriva a costruire – per germinazione (armonica, ritmica e contrappuntistica) un movimento intero. È quello che accade, per esempio, nel I movimento della *Sonata n. 1* dove

gli elementi tematici suggestivi ma essenziali – un inciso di tre note riproposto quasi ossessivamente su di un tessuto armonico caratterizzato da forti cromatismi ed un tema di tipo accordale dal sapore nostalgico – sono alla base dell'intero edificio sonoro.

Un altro elemento, fondamentale, del pianismo di Fuga è quello armonico. La sua armonia è estremamente varia, personale e sfaccettata. In un tessuto che resta ancorato alla tonalità egli trova sfumature assolutamente nuove, crea atmosfere singolari, nelle quali spesso decide di sostare in maniera “stupefatta”, come accade anche in alcune pagine del suo maestro Ghedini. Sono sezioni in cui la dimensione coloristica della musica prende il sopravvento ed il compositore esplora nuovi territori regalandoci inedite emozioni. In questi casi, la ricerca armonica di derivazione impressionista si spinge verso orizzonti maggiormente drammatici, spesso sofferti, in cui sembrano decantare i traumi più acuti della stagione Novecentesca. Possiamo in proposito citare due esempi tratti dalla *Sonata n. 1*: la sezione centrale (*Più lento quasi Recitativo*) del I movimento per il resto assai agitato, e la parte finale del IV movimento in cui il climax espressivo è raggiunto in un semplice e nudo intervallo (Sib-Reb) ostinatamente ripetuto, per un bel tratto tutto “accade” in queste sole due note. Bisogna poi osservare che, molto spesso in Fuga l'armonia ha una funzione costruttiva complessa e non solo coloristica (esemplare il II tempo della *Sonata n. 2*).

Il terzo elemento, quello ritmico, fornisce la spinta propulsiva delle sezioni che si alternano a quelle contemplative, sbloccando la stupefazione di cui si diceva, innervando il discorso e sostenendo lo sviluppo. Qui si esalta forzatamente la componente tecnico-virtuosistica della scrittura di Fuga che non è mai facile, anche e proprio quando diventa apparentemente spoglia. Sono movimenti o sezioni di movimenti di tipo toccatistico (III movimento della *Sonata n. 1* e della *Sonata n. 2*), e non si può non segnalare in questo contesto la splendida riuscita del II movimento della *Sonata n. 3*, l'*Allegretto spiritoso* in stile fugato o, della stessa, il IV tempo con il suo inesorabile procedere. All'inverso, parlando sempre di ritmo, bisogna segnalare gli ostinati, passaggi ricorrenti, in cui il ritmo si “blocca” e che, a loro volta, originano momenti ansiosi o pervasi di soffuso lirismo (sezione finale del II movimento nella *Sonata n. 2*). Il virtuosismo tecnico comunque è sempre motivato da un'inderogabile esigenza espressiva (così il II movimento della *Sonata n. 1*). A quest'ultima è finalizzata tutta la bravura richiesta, né mai accade che qualche passaggio brillante sia fine a se stesso. Questo perché la disposizione del compositore è decisamente antiretorica; lo dimostrano ampiamente i finali delle tre *Sonate*. Là dove altri coglierebbero l'occasione per qualche sicura perorazione, Fuga smorza decisamente i toni, in linea con quanto programmaticamente affermava dichiarando la necessità di concludere un'opera drammatica “*in un'atmosfera rassicurante, calma, pacata*”. Proprio nelle pagine più scopertamente drammatiche egli rifugge da ogni enfasi e procede volentieri verso il silenzio, introdotto dal piano e dal pianissimo, lasciando spazio alla riflessione, forse anche al dubbio, e in questo è decisamente contemporaneo. Così la *Sonata n. 1* passa dall'*agitato* al *meno agitato* per giungere al *molto calmo* e rallentare in *ppp*; la *Sonata n. 2* conclude in *pp*, e la *Sonata n. 3* in un *a tempo senza rallentare!* che dissolve il *mf* nel *p*, poi nel *pp* e infine nel *ppp*.

Naturalmente i tre elementi, melodia, armonia e ritmo si combinano creativamente in una grande varietà di soluzioni: melodia e armonia magistralmente inseparabili come nel I movimento della *Sonata n. 2* e nel I e III della *Sonata n. 3*; ritmo e armonia fusi in una cosa sola nella sezione centrale del I movimento della *Sonata n. 2*, e gli esempi si potrebbero moltiplicare.

Infine, chi suona queste musiche, deve prestare molta attenzione alle numerose indicazioni che si trovano in

partitura, indicazioni puntuali che focalizzano con precisione lo stato d'animo che presiedette alla creazione e che l'autore desidera (anzi, stando alla sua poetica, "pretende" che l'interprete sappia ritrovare). Oltre a quelle classiche legate al tempo, al piano e al forte, troviamo ricorrenti raccomandazioni di espressività in tutte le sfumature possibili (il termine "espressivo" è il più utilizzato) ed alcune indicazioni davvero originali. Così, a titolo di esempio, nella *Sonata n. 1: Moderato Tormentoso – Più lento quasi recitativo – Agitato* (I tempo); *Andante, cantato ma contenuto – Con raccoglimento* (tempo II); *Allegro moderato misterioso* (III tempo); nella *Sonata n. 2: Moderato – A tempo cantando – Concitato – Marcato rude – Calmo – Più calmo – Più lento ancora* (tempo I) e la richiesta di rendere "espressive le note ribattute"! (tempo II). Nella *Sonata n. 3: Lento a piacere - Allegretto spiritoso* (tempo II); *Lento con raccoglimento – Pedale aperto, misterioso e ansioso – Con anima legato sempre – Senza pedale poco morendo* (tempo III). In questo modo l'autore cerca un soccorso nelle parole, per individuare con più precisione il senso della musica che, in realtà, risulta di per sé evidente. La sincerità e l'onestà del compositore, fedele a un programma di comunicazione, senza il quale per lui non aveva senso il fatto creativo, traspare in ogni sua opera, e in modo lampante in queste pagine. Per questa profonda fiducia nell'uomo, la musica delle *Tre Sonate* di Fuga risulta dunque espressiva, eloquente ed emotivamente coinvolgente.

Flavio Menardi Noguera

Also available



8.573141



8.573142

Sandro Fuga became a leading figure in Turin's musical life in the mid-20th century. His passion for art and music was inherited from his eminent Venetian family which included grandfather Luigi Nono among its members. Few Italian composers of Fuga's generation broached the sonata genre, but these three works represent the summit of his piano music, together forming a triptych of considerable significance. Fuga considered himself a 'Romantic survivor', believing music to represent the expression of emotions. Thanks to his rejection of avant-garde ephemera and a profound faith in humanity, his piano sonatas are expressive, eloquent and emotionally compelling.



Sandro FUGA

(1906–1994)



Piano Sonata No. 1 (1957)	27:54	Piano Sonata No. 3 (1980)*	24:14
1 I. Moderato – Tormentoso	10:06	8 I. Moderatamente lento –	
2 II. Andante	5:13	Molto allegro	9:36
3 III. Allegro moderato	3:33	9 II. Lento a piacere –	
4 IV. Moderato e calmo –		Allegretto spiritoso	3:21
Molto agitato	9:02	10 III. Lento, con raccoglimento	6:10
		11 IV. Molto allegro	5:07
Piano Sonata No. 2 (1976)*	19:31		Playing Time
5 I. Moderato	8:37		71:54
6 II. Grave	5:48		
7 III. Allegro vivo e preciso	5:06	* WORLD PREMIERE RECORDING	

Giacomo Fuga, Piano **1-4**

Carlotta Fuga, Piano **5-7**

Claudio Voghera, Piano **8-11**

Recorded: 25–26 March 2021 at Aula Magna del Politecnico, Turin, Italy

Producer and engineer: Carlo Barbagallo • Co-production: Concertante-Progetto Arte & Musica

Editors: Gabriele Ponziano, Carlo Barbagallo • Booklet notes: Flavio Menardi Noguera

Publishers: Edizioni Ricordi, Milano **1-4**; Edizioni Curci, Milano **5-7**; Unpublished manuscript **8-11**

Cover: Paolo Zeccara, Vigevano • This recording was kindly sponsored by Associazione Sandro Fuga (www.sandrofuga.it)

Un affettuoso ringraziamento alla Signora Pinuccia Pitzianti Fuga, moglie del compositore, per aver reso possibile questo progetto /

Sincerest thanks to Mrs Pinuccia Pitzianti Fuga, wife of the composer, for making this project possible

© & © 2022 Naxos Rights (Europe) Ltd • www.naxos.com