

Guido Alberto Fano
**Fantasia Sonata
per violino e pianoforte**

a cura di **Roberto Costa** e **Filippo Farinelli**



Società Editrice
di Musicologia

Musica strumentale **[14]**

Comitato scientifico:
Luca Aversano
Mariateresa Dellaborra
Guido Salvetti

© Società Editrice di Musicologia 2017

Sede legale:
Lungotevere Portuense 150
00153 Roma

C.F. 97701420586

sedm@sedm.it
www.sedm.it

Progetto grafico:
Venti caratteruzzi

Impaginazione:
Giacomo Sciommeri

Traduzione in inglese:
Marcello Piras

ISMN: 979-0-705061-59-8

La presente pubblicazione è sotto copyright e tutti i diritti di utilizzo rimangono dell'editore. L'acquirente non è autorizzato a duplicare, condividere pubblicamente e riprodurre le pubblicazioni, se non per uso privato o per le esigenze strettamente connesse con le esecuzioni musicali. Ogni violazione sarà perseguita a termini di legge.

This publication is copyright. All rights reserved. The buyer is not authorized to duplicate, share, or disseminate it. Single duplicates may only be made for personal use or concert performance. Copyright infringement will be prosecuted.



Società Editrice
di Musicologia

Guido Alberto Fano
Fantasia Sonata
per violino e pianoforte

a cura di **Roberto Costa** e **Filippo Farinelli**

Partitura e parte /
Full score and part



Società Editrice
di Musicologia

Indice

Table of contents

VII	Introduzione
VII	<i>Nota biografica</i>
IX	<i>Nota storica</i>
XII	Apparato critico
XII	<i>Criteri editoriali</i>
XII	<i>Fonti</i>
XII	<i>Varianti e note</i>
XV	Introduction
XV	<i>Biographical note</i>
XVII	<i>Historical note</i>
XIX	Apparatus
XIX	<i>Editorial criteria</i>
XIX	<i>Sources</i>
XIX	<i>Variants and notes</i>
1	Fantasia Sonata per violino e pianoforte
1	<i>Contemplativo e sognante</i>
13	<i>Andante sostenuto</i>
18	<i>Misterioso e moderatamente mosso</i>
25	Appendice I
35	Appendice II
	Parte / Part
	<i>Violino</i>



Introduzione

Nota biografica

«L'idealità è l'arte; il fine infondere nella musica spiriti e intendimenti nuovi».¹ Con questa dichiarazione Guido Alberto Fano apriva l'articolo *The creators of modern musical idealities*,² rielaborazione del capitolo finale del suo testo *Nella vita del ritmo*, dove esprimeva l'idealità dei musicisti presi in considerazione, ma indirettamente anche la sua devozione all'arte della musica. La sua dedizione artistica, assieme alla sua riconosciuta maestria, alla sua integrità intellettuale e alle sue spiccate qualità organizzative hanno fatto di questo autore un personaggio di spicco del suo tempo e uno dei compositori più promettenti della sua generazione (la cosiddetta generazione dell'Ottanta).³ Compositore, pianista, direttore, organizzatore musicale e scrittore di musica, il suo talento eclettico fu largamente apprezzato finché una serie di sfortunate circostanze storiche e contestuali, inasprite da una personalità complessa e da un adamantino orgoglio, in parte compromisero i bagliori di una carriera che appariva destinata a lieti successi.

Guido Alberto⁴ Fano nacque a Padova il 18 maggio 1875 da Vitale Fano e Anna Forlì. La sua formazione avvenne dapprima nella città natia, dove si avvicinò alla musica sotto la guida di Vittorio Orefice (Padova 1857-1919), il quale sin da subito scorse in Fano un talento musicale particolare e lo avviò allo studio del pianoforte e della direzione d'orchestra. Nel 1891 proseguì lo studio del pianoforte e dell'armonia con Cesare Pollini (Padova 1858-1912), rinomato virtuoso e all'epoca direttore del Liceo Musicale patavino, che lavorò sullo spirito del giovane pupillo, instillando in lui quell'idealismo di cui l'ambiente musicale dell'epoca era pregno, e quell'etica che ca-

ratterizzerà la coscienza umana e artistica di Fano.⁵ Inoltre, fu lui che introdusse il giovane Fano nei salotti musicali della città, animati da esime personalità italiane ed estere. A questo periodo risalgono le sue prime composizioni: alcune composizioni per pianoforte solo, la *Fantasia Sonata* in re minore (1893) e una Suite per pianoforte e violino (*Pagine d'album*, 1894). Nel 1894, dopo alcuni tentativi di lasciare il paese al fine di proseguire la sua formazione all'estero, Fano si recò a Bologna per completare gli studi con Giuseppe Martucci, allora direttore del Liceo Musicale bolognese. Nel 1897 si diplomò in composizione con lode e subito dopo intraprese il suo primo viaggio in Germania per conoscere da vicino l'ambiente musicale mitteleuropeo che tanto aveva influenzato la poetica del suo maestro Martucci.⁶ Al periodo compreso tra il 1894 e il 1900 sono da ascrivere numerose opere: *Andante e allegro con fuoco* per pianoforte e orchestra (1900), *Due canti per una voce sola con accompagnamento di piccola orchestra* (1899), *Sonata in mi maggiore per pianoforte solo* (1895-99) e la *Sonata in re minore per pianoforte e violoncello* (1898). Con quest'ultima composizione Fano conseguì il primo premio al concorso della Società del Quartetto di Milano (1898), e con altri lavori (il citato *Andante e Allegro con fuoco* e *Quattro Fantasie* per pianoforte solo, 1896) ottenne una menzione speciale al concorso di composizione "Anton Rubinstein" di Vienna (1900).

A Bologna ottenne il posto di docente presso il Liceo Musicale (1900) e vi si stabilì con la moglie Bianca e il primogenito Vitale (nato nel 1900). A fianco dell'attività di insegnamento, fu particolarmente attivo nell'organizzazione dell'attività artistica cittadina: fondò l'Accademia di canto corale "Pierluigi da Palestrina", frequentata anche da Giosuè Carducci, e organizzò svariati incontri culturali che videro la partecipazione di figure di spicco del panorama intellettuale coevo, tra i quali Gabriele D'Annunzio. Nel 1901 si laureò in Legge all'Università di Bologna e si dedicò alla stesura del poema drammatico *Astrea* (prima parte di una trilogia ispirata alle origini italiche), alla pubblicazione un saggio musicale (*Pensieri sulla musica*, 1903)

1] Guido Alberto Fano, *Nella vita del ritmo*. Napoli, Riccardo Ricciardi Editore, 1916, p. 104.

2] Guido Alberto Fano, *The creators of modern musical idealities*, «The Musical Quarterly», III, n.3, July 1917, p. 319.

3] Tra i rappresentanti più illustri di questa generazione si ricordano: Franco Alfano, Alfredo Casella, Gian Francesco Malipiero, Ildebrando Pizzetti, Ottorino Respighi.

4] Il nome completo era Aronne Guido Alberto, ma il primo di questi nomi non venne mai usato dall'autore.

5] Cfr. Vitale Fano, *Padova e i vecchi barbogi: lettere di Cesare Pollini a Guido Alberto Fano (1891-1908)*, in Cesare Pollini. *Testimonianze*. Documenti e testi raccolti in occasione del 150° anniversario della nascita (1858-2008), a c. di Maria Nevilla Massaro, Padova, CLEUP, 2008, pp. 109-148.

6] Cfr. Fabio Fano, *G. Martucci. Saggio biografico-critico*, Milano, Curci, 1950.



e ad effettuare una tournée di concerti in Germania e Austria, durante la quale conobbe sia Ferruccio Busoni, che lo considerò come «uno dei maggiori talenti e più interessanti compositori contemporanei»,⁷ proponendogli persino di insegnare a Chicago,⁸ sia Richard Strauss, il quale rimase felicemente impressionato dal suo stile d'esecuzione.⁹

Questi riconoscimenti internazionali convinsero Fano ad emigrare all'estero, come già in programma prima di spostarsi a Bologna. Tuttavia, anche stavolta questo progetto si arenò allorché Fano risultò vincitore nel 1905 del concorso pubblico per Direttore del Conservatorio di Parma. La commissione, che annoverava, tra gli altri, Arturo Toscanini, fu unanimemente concorde nell'indicare Fano quale vincitore, in conseguenza della «sua straordinaria attività di compositore [...] riuscendo sempre a esprimere il suo alto livello di preparazione culturale e il suo spirito principalmente moderno e allo stesso tempo sano ed equilibrato».¹⁰

Fano accettò l'incarico, divenendo il più giovane direttore dei regi conservatori italiani;¹¹ e, nella nuova veste, lavorò alacremente nella riorganizzazione sia amministrativa che didattica dell'istituzione parmense, fondando, tra l'altro, una Società dei concerti annessa al Conservatorio stesso. Si spese nel promuovere e coordinare le attività musicali della città e si adoperò, assieme a Guido Gasperini, nella creazione dell'Associazione dei Musicologi italiani e della rivista «La rinascita musicale», fornendo, inoltre, un contributo essenziale sulla discussione riguardante la riforma dei regi conservatori. Negli stessi anni, si esibì in numerosi concerti e i suoi lavori ottennero entusiastici apprezzamenti dalla critica.¹² A questo periodo risalgono il poema sinfonico *La tentazione di Gesù* (ispirato dalla poesia di Arturo Graf, 1909, prima esecuzione a Roma sotto la direzione di Tullio Serafin), e due ulteriori *Poemi* per voce e orchestra, su testi di G. Carducci e G. Pascoli (1906-07). Sem-

pre durante gli stessi anni concepì l'opera *Juturna*,¹³ ispirata all'*Eneide* virgiliana (libretto di Ettore Tolomei), che completò nel 1912. Nel 1908 nacque il suo secondogenito, Fabio.¹⁴

Dopo la scomparsa di Martucci nel 1909, il posto di direttore del Regio Conservatorio di Napoli rimase vacante, e Fano, pupillo martucciano, riuscì a succedergli nella carica direttoriale (solo nel 1912). A Napoli cominciò un nuovo ciclo per la sua carriera, in cui, fatto tesoro dell'esperienza parmense, poté sin da subito cimentarsi nell'attività direttoriale con lo stesso spirito propositivo e con la medesima energia mostrati precedentemente. Si impegnò a risolvere alcune annose questioni amministrative e tentò di animare e coordinare la vita musicale cittadina come già fatto a Parma. Aggiornò la didattica dei corsi di composizione e direzione, proponendo l'adozione di trattati al tempo senz'altro all'avanguardia (*Cours de composition musicale* di D'Indy e *Harmonielehre* di Schönberg),¹⁵ e si produsse frequentemente in qualità di direttore d'orchestra, dirigendo, tra l'altro, la prima napoletana della *Symphonie fantastique* di Berlioz. Contribuì, inoltre, alla riscoperta e alla rivalutazione dell'opera del compositore napoletano Francesco Durante.¹⁶

Nonostante gli sforzi prodigati, le sue «tendenze veramente e sanamente innovative»¹⁷ resero Fano invisibile a molti colleghi interni al Conservatorio. Fano venne quindi trasferito coattamente da Napoli a Palermo (e Francesco Cilea, allora direttore a Palermo, lo sostituì a Napoli).¹⁸ Oltre al disappunto per questo provvedimento, considerato ingiusto e ingiustificato, Fano non celò mai il suo malessere per la nuova destinazione,¹⁹ e dal suo arrivo soffrì di un isolamento artistico che ridimensionarono la sua vena artistica e creativa.²⁰ In questo periodo pubblicò

7] Vitale Fano, «Maestro compositore a pieni voti e lode. Vita e opere di Guido Alberto Fano», in «Martini» docet. Atti delle giornate di studio, a c. di Piero Mioli, Bologna, Conservatorio «Giovann Battista Martini», 2007, p. 77.

8] Marco Vinicio Recupito, *Artisti e Musicisti Moderni*, Milano, La Fiamma, 1932, pp. 100-101.

9] V. Fano, *Maestro compositore*, p. 71.

10] *Ibidem*.

11] Ippolito Valetta, *Rassegna musicale: i concerti al Corea*, «Nuova Antologia», XLIV, 1909, p. 331.

12] «I due pezzi eseguiti, questo dei *Maestri Cantori* e l'*Agape sacra* del *Parsifal* han rivelato però un Wagner più libero ancora da impedimenti ritmici del solito, e han condotto a commozioni nuove [...] Il Fano, anima profondamente mistica, ha reso tutta la sacra semplicità religiosa della scena, dando rilievo ad ogni frase, ad ogni nota» (G. Bellonci, *Un concerto al Teatro Farnese*, «Giornale d'Italia», 14 maggio 1908); «Al termine di quest'opera magistrale il maestro Fano fu fatto segno ad una esplosione d'entusiasmo così grandioso ed impetuoso [...] le chiamate furono innumerevoli e le tante ovazioni a lui decretate assunsero alle proporzioni di un vero trionfo» (*Guido Alberto Fano*, «Il trovatore», LVI, n. 17-18, 20 aprile 1909, p. 2). Per una più esauriente rassegna stampa si veda: *Guido Alberto Fano giudicato come compositore dalla critica romana*, «Il Mondo Artistico», suppl. n. 52, 21 dicembre 1910.

13] Cfr. Vitale Fano, *Alle fonti dell'anima italiana. Juturna: libretto wagnermediterraneo dall'Eneide*, in *Scapigliatura & Fin de Siècle. Libretti d'opera italiani 1860-1915. Scritti in onore di Mario Morini*, a c. di Johannes Streicher, Roma, ISMEZ, 2007, pp. 577-596.

14] Parma 1908-Venezia 1991. Pianista e musicologo.

15] Fabio Fano, *La figura di Guido Alberto Fano*, «Rassegna Musicale Curci», XXVIII, n.2/3, dicembre 1975, p. 43.

16] Fabio Fano, *Di una corrispondenza di Guido M. Gatti con Guido Alberto Fano con notizie e considerazioni connesse*, «Quadrivium», XIV, 1973, p. 58.

17] F. Fano, *La figura*, p. 43.

18] Per una esaustiva ricostruzione della vicenda, si veda l'articolo di Vitale Fano, *Lo scacco di San Pietro a Majella. Guido Alberto Fano fra Martucci e Cilea*, «Fonti Musicali Italiane», 10, 2005, pp. 213-233. Cfr. anche Guido Alberto Fano, *Da "San Pietro a Majella" al "Vincenzo Bellini"*, Palermo, 1916.

19] «La sede di Palermo [...] un'assoluta rovina e la fine per un musicista». Cfr. V. Fano, *Maestro Compositore*, p. 73.

20] «Le prolungate dimore del Fano in centri dell'Italia meridionale, dove [...] più forti furono [...] i contrasti e le strette burocratiche, lo tennero troppo lontano da quei vivi rapporti con gli ambienti musicali d'attività più dinamica e più largamente irradiata e intrecciata», F. Fano, *Di una corrispondenza*, p. 57.



un suo secondo saggio, *Nella vita del ritmo* (Napoli, 1916), due *Lieder*, *Il sogno della vergine* (da *Canti di Castelvecchio* di G. Pascoli, 1913) e il *Quintetto* per pianoforte in do maggiore (1917). Decise quindi di lasciare Palermo e le responsabilità del ruolo direttoriale connesse, per trasferirsi al Conservatorio di Milano in qualità di docente di pianoforte.²¹ La veste di didatta riportò, in un certo qual modo, Fano ai primi passi bolognesi, ma gli permise al contempo di ritrovare quella serenità d'animo necessaria a dedicarsi con nuovo vigore all'attività compositiva. Scrisse per pianoforte solo (*Imago* e *Solitude*, 1933) e per altri ensemble cameristici (*Ansietà* per violino e pianoforte, e *Allegrretto scherzoso* per pianoforte e violoncello, 1932; *Arcano!* per violino, violoncello e pianoforte, 1933), oltre a diversi *Lieder* e a una trascrizione per violino e pianoforte della *Sonata* in mi maggiore di J. S. Bach per violino e clavicembalo. Pubblicò, infine, per Ricordi un metodo didattico in tre volumi (1933-34).

Nel 1938, a seguito della promulgazione delle leggi razziali in Italia, fu sollevato dal suo incarico presso il Conservatorio di Milano e fu costretto, non prima di aver tentato la fuga all'estero, a cercare rifugio con la sua famiglia nel centro Italia, dapprima a Fossombrone e in seguito ad Assisi, presso il Monastero delle Clarisse francesi. Nel periodo in cui rimase nascosto, trovò «momenti di raccoglimento creativo»²² nei quali compose un *Quartetto* in la minore (1942), vari *Lieder* e alcuni pezzi per pianoforte.

Al termine del conflitto, fu reintegrato nella sua posizione di docente al Conservatorio, che mantenne sino al pensionamento, avvenuto nel 1947. Proseguì ciò nonostante la sua attività concertistica, formando principalmente duo con il violinista Alberto Poltronieri, e diede alla luce un lavoro sinfonico (*Impressioni Sinfoniche da Napoleone*, 1949) e alcuni brani per organo.

Il 14 agosto 1961 si spense a Tauriano di Spilimbergo.

Nota storica

La *Fantasia Sonata* in re minore, oggetto della presente edizione, è stata composta nel 1893, allorché Guido Alberto Fano si formava sotto la guida di Cesare Pollini. Pollini riconobbe immediatamente la «straordinaria natura musicale»²³ di Fano, il quale divenne immediatamente il suo allievo prediletto, assumendo finanche l'appellativo de «il piccolo Pollini».²⁴ Sin dall'inizio della sua carriera Fano soleva esibirsi sia in qualità di solista che come camerista, in particolar modo in duo con il violino. Tra i violinisti che frequentò maggiormente nel periodo padovano, si ricordano: Olga de Prosperi, allieva del Bazzini, e Antonio Bazzini stesso, Emilio Pente (Padova 1860-

Bad Sachsa 1929)²⁵ e Metaura Torricelli (Ancona 1867-Padova 1893), giovane violinista con cui Fano suonò in duo sino alla sua prematura scomparsa. È in questa atmosfera post-risorgimentale ed estremamente stimolante che l'euforia artistica e creativa del giovane Fano proruppe. Infatti, è tra il 1892 e il 1893 che si collocano le prime composizioni giovanili, compresa la presente *Fantasia Sonata*, che rappresenta dunque il suo primo esperimento compositivo cameristico. Di stile assimilabile al tardo romanticismo tedesco, con questa composizione Fano aderisce a quella corrente che sin dalla metà del XIX secolo lavorava per riportare la musica strumentale nazionale ad alto livello, in un panorama musicale italiano dominato dal melodramma.

Già dalla dedica della *Fantasia Sonata* «alla memoria di Cesare Pollini» possiamo intuire l'importanza ricoperta da questa sonata in tre movimenti, *per pianoforte e violino*, come recita il manoscritto, che vuole essere un riconoscimento al maestro che ha creduto in lui e lo ha istradato al mestiere dell'arte musicale. È un Fano giovane, ma già maturo, forte di una cultura generale e musicale (legge «avidamente infinite pagine di musica specie da camera»²⁶) che presto lo porterà ad allontanarsi dalla città d'origine. Non desta quindi sorpresa la decisione d'imbarcarsi sin da subito nell'ambiziosa stesura di una sonata cameristica che, per di più, connota come *Fantasia*, coll'intenzione, azzardiamo noi, di voler donare alla forma standard un insolito tocco di libertà formale e di modernità che si rifà alle note pagine rapsodiche dell'epoca. Specchio dell'esuberanza artistica e intellettuale di Fano sono la sua intensa e multiforme attività e la sua personalità che si manifesta in un interesse rimarchevole per l'innovazione, affacciandosi così ad una libertà formale che al suo tempo non era usuale. Ed è probabilmente per questo che opta per la fantasia-sonata che, come osservato da Vitale Fano, risulta in effetti inedita nella letteratura cameristica per violino e pianoforte.²⁷ Questo connubio fra libertà e rigore formale si può connotare come un primo chiaro indizio dell'inclinazione dell'autore ad assumere uno sguardo nuovo verso il passato che, con le parole di Marcel Proust, è l'unico vero modo di viaggiare verso la scoperta.

La *Sonata* condivide molte analogie nel linguaggio, nello stile e nella forma con composizioni italiane coeve, come ad esempio le *Sonate* di Bossi in mi minore op. 82 (1893) e in do maggiore op. 117 (1899, dedicataria Olga de Prosperi), la *Sonata* di Wolf-Ferrari in sol minore op. 1 (1895) – anch'essa un'opera giovanile –, le *Sonate* di Busoni op. 29 (1890) – dedicata ad Adolph Brodsky – e op. 36 (1898-1900), entrambe in mi minore. Oltre a queste appena menzionate, non può non aggiungersi anche quella di Martucci in sol maggiore Op. 22, la quale, anche se temporalmente precedente (1876), sarà probabilmente stata conosciuta nei salotti padovani e da Fano stesso. Si ricorda, infatti, che, appena un anno dopo la composizione della *Fantasia Sonata*, Fano si trasferì a Bolo-

21] Vitale Fano, *Come far uscire la fanciulla dal pozzo – Vicissitudini di un'opera: Juturna di Guido Alberto Fano ed Ettore Tolomei*, «Musica e Storia», XI, 2003, pp. 169-170.

22] F. Fano, *La figura*, p. 44.

23] V. Fano, *Maestro compositore*, p. 67.

24] Ivi, p. 68.

25] Esecutore e compositore, trascrittore di numerose opere tartiniane nonché compagno di vita di Metaura Torricelli.

26] V. Fano, *Maestro compositore*, p. 67.

27] Vitale Fano, *Guido Alberto Fano. Opera completa per violino e pianoforte: World premiere recording* (booklet), Bologna, Tactus, 2013, p. 1.



gna per studiare composizione con lo stesso Martucci, da cui apprenderà «la purezza e severità stilistica e formale»,²⁸ pur mantenendo «fede in una libertà creativa nella ricerca di vie nuove, senza altri limiti che quelli segnati dai principi estetici in cui fermamente credeva».²⁹

Ampliando gli orizzonti musicali, altre opere che possono aver influenzato l'autore nel concepimento dell'opera, sono quelle tardo-romantiche di area tedesca, come la *Sonata* in mi bemolle maggiore Op. 18 di Richard Strauss – autore che Fano conobbe di persona – e soprattutto le *Sonate* di Brahms (di cui la terza, op. 108 del 1886, è anch'essa in re minore).

Per quanto concerne la parte pianistica, da talentuoso e raffinato pianista quale era, Fano non tradisce gli stilemi della scrittura romantica, inserendo difficoltà tecniche ed espressive proprie di quella tradizione, forte di una grande densità di scrittura. Particolarmente scomodi per i numerosi salti risultano alcuni passaggi del primo movimento in entrambe le versioni, mentre ben scritti e di brioso virtuosismo sono l'inizio e la ripresa del terzo movimento nella versione del 1893, che impegnano la mano destra in scale e arpeggi in moto perpetuo. Si segnalano invece particolari combinazioni poliritmiche del secondo movimento, tali da rendere difficile e talvolta ardua l'evidenziazione delle parti tematiche rispetto all'accompagnamento.

Rispetto, invece, alla parte violinistica, sorprende quanto sia idiomatica per lo strumento. Il giovane Fano aveva delle basi teoriche e tecnico-compositive solide già al tempo della stesura; tuttavia, non si può non sospettare un probabile contributo dal punto di vista strumentale di alcuni partner musicali con i quali soleva esibirsi, come ad esempio Olga De Prospero, a cui dedicherà *Pagine d'Album* (1894), oppure Metaura Torricelli, scomparsa tragicamente lo stesso anno della stesura della *Fantasia Sonata* e ammirata dalla critica del tempo per «una tecnica mirabilmente sicura e [...] uno stile personale ed eletto. La sua esecuzione era piena di sentimento e di slancio e congiungeva ad una dolcezza di espressione femminilmente soave, una virile energia».³⁰ Proprio di simili contrasti cromatici è pregna la presente sonata e specialmente la parte violinistica, in cui a passaggi rapidi, spesso veementi, e di destrezza si alternano ampie frasi, liriche vampate romantiche che prediligono una tessitura medio-alta dello strumento (almeno in modo più evidente nei primi due tempi). Da notare inoltre la particolare meticolosità rispetto alle indicazioni agogiche e dinamiche che sono testimonianza della nitidezza d'intenzione creatrice dell'autore e dell'attenzione alle sfumature cromatiche dell'opera.

La *Fantasia Sonata* resta praticamente nell'oblio per quasi mezzo secolo, allorché nell'estate del 1941, durante un periodo drammatico per Guido Alberto Fano e la sua famiglia – in fuga dalle deportazioni naziste –, l'autore riprese in mano l'opera al

28] F. Fano, *La figura*, p. 44.

29] Ivi, p. 43.

30] Alfredo Untersteiner - Arnaldo Bonaventura, *Storia del violino, dei violinisti e della musica per violino*, Milano, Hoepli, 1906, pp. 214-215.

fine di effettuarne una revisione e comporre una versione alternativa del terzo tempo. La versione originale di quest'ultimo, infatti, era stata utilizzata per un'altra *Sonata*, anch'essa in re minore, ma per organico diverso (pianoforte e violoncello), pubblicata da Breitkopf & Härtel a Lipsia nel 1905.

Era quindi necessaria la stesura di una versione ulteriore per poter dare alla composizione una sua completa autonomia. Diversamente dal piano iniziale, in cui il tempo finale della sonata era dedicato ai virtuosismi del pianoforte – da cui si intuisce la dedica a Pollini e la posizione primaria di questo strumento nell'indicazione dell'organico –, questo nuovo tempo viene invece consacrato ai virtuosismi del violino, strumento che nel corso dei decenni Fano aveva imparato a conoscere profondamente. È infatti nel periodo in cui ritornò a Milano da Palermo che si collocano le esibizioni di Fano con Enrico Polo,³¹ noto didatta e concertista, con il quale ricevette finanche il plauso di Toscanini il quale, al termine di una loro esecuzione, affermava testualmente «di non aver mai sentito eseguire a simile livello la musica da camera».³² E in quegli stessi anni numerosi altri concerti da camera con violino e altri ensemble lo trovarono protagonista, con esecutori quali Alberto Poltronieri (Milano 1892-1983) e Franco Tufari (Napoli 1884-Milano 1965).

La sua ultima composizione per violino risaliva all'anno 1932, il brano *Ansietà*, in cui si palesava una sperimentazione tonale e stilistica che discostava l'estetica faniana dalle composizioni precedenti, anche perché significativamente distanti nel tempo. Sempre nello stesso anno scrive l'*Allegretto scherzoso* per pianoforte e violoncello e l'anno successivo *Arcano!* per violino, violoncello e pianoforte.

A distanza quindi di diversi anni, e dopo un percorso compositivo con delle incursioni verso la sperimentazione di nuove tendenze e linguaggi, concepisce il nuovo terzo tempo, che di fatto rievoca il materiale tematico della prima versione del 1893, invertendone però le parti tra i due strumenti. È così che il moto perpetuo dal pianoforte viene consegnato al violino, le dimensioni generali vengono ridotte e si procede a modificare l'indicazione agogica (da *finale, allegro molto a misterioso e moderatamente mosso*).

Proprio in virtù del peculiare percorso di creazione dell'opera, la proposta esecutiva presentata dai curatori, e suggellata dall'incisione di questo brano da parte degli stessi,³³ è quella di aggiungere alla versione revisionata del 1941 il terzo tempo della versione del 1893 che si configura come un quarto tempo dell'opera. Tale proposta muove essenzialmente dalla possibilità di considerare il terzo tempo (versione 1941) a gui-

31] Parma 1868 - Milano 1953. Allievo di József Joachim, fu didatta a Milano e Torino e si dedicò alla trascrizione delle Sonate di Pugnani.

32] F. Fano, *La figura*, p. 42.

33] Duo Komma, *Guido Alberto Fano. Opera completa per violino e pianoforte: World premiere recording*, Bologna, Tactus, 2013. Si coglie l'occasione qui di evidenziare che l'incisione della *Fantasia Sonata* è antecedente alla presente pubblicazione, quindi la presenza di lievi discrepanze rispetto alla partitura proposta è da attribuirsi al successivo lavoro di approfondimento e di comparazione del materiale autografo.



sa di uno Scherzo, in accordo con la tradizione mitteleuropea che comprendeva anche la forma in quattro tempi (si ricorda l'op. 121 di Schumann, la *Sonata F.A.E.* di Joachim, Dietrich e Brahms, oppure le *Sonate*, entrambe del 1886, di Franck in la maggiore e di Brahms in re minore, le quali non avranno mancato di avere l'attenzione, e probabilmente l'ammirazione, da parte di Fano, molto ricettivo alle idee e alla produzione d'oltralpe). Si è notato, infatti, che, sebbene l'autore procedeva a emendare i primi due tempi, rielaborandoli attraverso la modifica di alcune concatenazioni melodiche e armonico-ritmiche e l'aggiunta di segni agogico-dinamici più articolati ed evocativi e invertiva l'ordine dell'organico nel titolo, indicando

stavolta: «per violino e pianoforte», la natura e l'identità dell'opera non venivano di fatto alterate. L'idea quindi di introdurre il quarto tempo può a livello formale fornire un più adeguato contrappeso ai primi due tempi emendati, mantenendo al contempo vivo il germe generatore dell'idea compositiva dell'opera, dedicata, ricordiamo, al maestro di Fano, nonché pianista virtuoso, Cesare Pollini. Sembra pertanto ai curatori che una possibile presentazione della *Fantasia Sonata* nella forma estesa a quattro movimenti possa rappresentare una valida, e in una certa misura anche filologica, alternativa all'esecuzione del brano in tre movimenti, che resta comunque la versione più fedele all'ultima volontà dell'autore.³⁴

34] Un ringraziamento speciale a Vitale Fano per aver messo a disposizione il materiale autografo e aver riletto il testo, oltre che per il costante e cordiale sostegno dimostrato in questi anni, attraverso l'Archivio Musicale "G. A. Fano" di Venezia, verso le iniziative promosse dai curatori sull'opera di G. A. Fano. Si ringraziano per l'assistenza nelle ricerche bibliografiche Maria Grazia Alberini della Biblioteca Oliveriana di Pesaro, Marta Mancini della Biblioteca del Conservatorio di Pesaro, il personale della Biblioteca Centrale dell'Università di Bologna, di Palazzo Corradini, Ravenna e Sonia Bedei della Biblioteca di storia contemporanea "A. Oriani", Ravenna.



Apparato critico

Criteri editoriali

Interventi con differenziazione tipografica, senza descrizione nell'apparato critico: riguardano l'estensione dei segni dinamici, agogici e di articolazione tra parti simili o la ripetizione di passi simili, l'uniformazione di discrepanze tra figurazioni analoghe simultanee o successive, le correzioni di errori che ammettano un'unica soluzione, l'estensione di alterazioni mancanti in una parte ma presenti in un'altra, l'inserimento di eventuali alterazioni di cortesia. Si adotta a tale fine l'uso di parentesi quadre.

Gruppi irregolari

Si indicano sistematicamente i numeri anche quando assenti nella fonte, senza differenziazione grafica e senza nota nell'apparato critico.

Indicazioni dinamiche ed espressive

Sono riportate per esteso. Se mancanti o posizionate in modo ambiguo, sono evidenziate da apposita nota nell'apparato critico.

Disposizione del materiale pianistico fra le due mani

Sulla base di una diretta esperienza di prassi esecutiva, si è optato per ridisporre in taluni casi il materiale musicale pianistico fra le due mani in modo difforme dal manoscritto ma più funzionale all'esecuzione, senza descrizione nell'apparato critico.

Fonti

La fonte della presente edizione è rappresentata dal manoscritto autografo della *Fantasia Sonata*, nella versione del 1941 (fonte A). La versione del 1893 (fonte B) è stata utilizzata invece per le due appendici. Entrambe le fonti sono conservate a Venezia, presso l'Archivio Musicale Guido Alberto Fano.

Fonte A: partitura e parte autografe (FAN.MUS.A.005); partitura di I, 17 cc., 325/350 x 235/250 mm.; la parte per violino di 4 cc.. Sul frontespizio: «Fantasia Sonata / per / Violino e Pianoforte / in re minore di Guido Alberto Fano / I Allegro appassionato [cancellato e corretto a matita: Contemplativo e sognante] / II Andante sostenuto / III Vivacissimo [cancellato e corretto a matita: Misterioso e moderatamente mosso] / Alla memoria di Cesare Pollini», La datazione: «Milano 20 luglio

1941» è apposta sulla partitura. Nella parte staccata: segni d'uso (diteggiature, arcate, articolazioni, altre correzioni) e parti incollate sopra.

Fonte B: partitura e parte autografe (FAN.MUS.A.004); la partitura di I, 18, 1 cc., 307 x 204 mm; la parte per violino di 3 cc., 332 x 240 mm. Il frontespizio della partitura recita: «A Cesare Pollini / Fantasia Sonata / per / Piano e Violino / di / G.A. Fano». La datazione: «Padova 20 novembre 1893» è apposta sulla parte di violino.

La partitura presenta molte correzioni e integrazioni a matita; nelle ultime tre pagine, dopo la fine del pezzo, appunti di musica a matita. La parte staccata per violino presenta segni d'uso (diteggiature, arcate, articolazioni, altre correzioni).

Varianti e note

In questa sezione si riportano le varianti rispetto alla fonte A (versione del 1941); nell'Appendice I rispetto al III movimento della fonte B (versione del 1893).

Le lezioni dei testimoni, non riportate nell'edizione, sono elencate nel seguente ordine: numero/i di battuta, parte/i, numero del simbolo interessato nella battuta contando note e pause: la lettura del testimone (con alterazioni modernizzate) e/o un'annotazione. L'altezza dei suoni è indicata facendo riferimento a do centrale = do₃.

In generale nel manoscritto non sono riportati né i numeri di battuta né i numeri o le lettere grandi. Salvo diversa indicazione le seguenti varianti si riferiscono sia alla partitura sia alla parte staccata.

Abbreviazioni

b./bb.	battuta/battute
cresc.	crescendo
dim.	diminuendo
md	mano destra
ms	mano sinistra
P	partitura
PS	parte staccata
pf	pianoforte
vl	violino



Contemplativo e sognante

In testa alla musica: indicazione di tempo *Allegro appassionato* barrata e sostituita a matita con *Contemplativo e sognante*

- b. 9, pf: nell'autografo la parola *mute* è tra parentesi quadre
- bb. 27, pf ms, 5: nell'autografo l'accordo è tra parentesi tonde a matita
- bb. 28, pf ms, 3,6: nell'autografo gli accordi sono tra parentesi tonde a matita
- b. 57, vl: manca forcilla dim.
- b. 57: *f* presente nella PS
- b. 58, pf: manca *p*
- bb. 63-65, P, vl:

60
62
64
fff

- b. 72: nell'autografo la corrispondenza minima = semiminima è tra parentesi tonde
- b. 103: nell'autografo la corrispondenza minima = semiminima è tra parentesi tonde
- b. 121, vl: manca *pp*

Andante sostenuto

- b. 8, pf: manca più *p*
- b. 25, pf ms: manca forcilla cresc.
- bb. 42-43, pf md: manca bequadro al Fa₄
- b. 72: nell'autografo la corrispondenza minima = semiminima è tra parentesi tonde
- b. 79, vl: indicazione *pizz.*° cancellata
- b. 81, pf: nell'autografo l'indicazione *lungamente tenuto* è tra parentesi quadre

Misterioso e moderatamente mosso

L'indicazione di tempo *Vivacissimo* barrata e sostituita a matita con *Misterioso e moderatamente mosso*

- b. 147 pf: manca *fff*
- b. 148 vl: indicazione *pizz.*° cancellata

Appendice I

In questa sezione viene edito il III movimento della Fonte B (versione 1893), sostituito nel 1941 dal *Misterioso e moderatamente mosso*.

n. 3. Finale

- b. 1, PS: *Allegro assai*
- b. 1, vl: manca *p*
- b. 9, nella PS è presente *un po' più f*

bb. 24/26/28, forcilla cresc. presente nella PS

- b. 41, pf ms: manca chiave di basso
- b. 32: inserita su rigo manoscritto a piè pagina e segnalata da asterisco
- b. 51 P, vl, 1, 2: accenti sono presenti nella PS
- b. 53: *Meno assai* presente solamente nella PS
- b. 53: nell'autografo la corrispondenza minima = semiminima è tra parentesi tonde
- b. 55, pf md: in seconda stesura il Mi₃ semiminima puntata e il Sol₃ croma sostituiscono gli originari Mi₃ semiminima e Sol₃ semiminima, quest'ultimo cancellato a penna
- b. 57, pf md, 2: in seconda stesura il Mi₄ con ottava sostituisce l'originario Do₄ con ottava che risulta cancellato a penna
- b. 63, vl: manca *p*
- b. 63: *ben sentito* presente solamente nella PS
- b. 64/77: prima legatura nella versione della PS
- b. 69, vl: manca forcilla cresc.
- b. 70, vl: manca *f*
- b. 71, pf ms, 12: in seconda stesura il Sol₃ sostituisce l'originario La₃ che risulta cancellato a penna
- b. 73: *con anima* risulta una b. dopo nella PS
- b. 76, vl: manca *p*
- b. 79: *dolce* presente nella PS
- b. 88: *ritenuto* è presente solamente nella PS
- b. 89: *ff*, *tempo* e *appassionato assai* sono presenti solamente nella PS
- b. 92, PS: *ff*; P, vl: *ff* anticipato di 3 bb.
- b. 94, vl: manca *p* e *Tempo I*
- bb. 116-117, PS: fra le bb. citate sono presenti 2 bb. cancellate
- bb. 117/119/121: forcilla cresc. presente nella PS
- b. 119, pf md, 4: manca diesis al Fa₄
- b. 122: *f abbastanza* presente nella PS
- b. 123, pf: mancano indicazioni *md* e *ms*
- b. 126, P: manca *ff*
- b. 126, PS: *Presto assai e con fuoco*
- b. 127, vl: manca *ff*
- b. 136, PS: *ff e con fuoco*
- b. 139, PS, 4: La₃ e Fa₄ diesis cancellato a matita e corretto
- b. 139, pf ms, 2: l'acciaccatura in ottava nell'autografo è scritta alla b. 140

Appendice II

In questa sezione è riportato fedelmente il manoscritto autografo dei primi due movimenti nella versione del 1893, al solo scopo di consultazione e confronto. Non sono state apportate quindi correzioni di nessun genere nonostante sia stata riscontrata la presenza di omissioni e incongruenze. Sono stati invece inseriti, laddove presenti, gli appunti a matita che Fano ha riportato direttamente nell'autografo al momento della stesura della seconda versione. Per rendere il tutto più intelligibile, detti appunti sono stati scorporati dal pentagramma principale e aggiunti in righe supplementari di dimensione ridotta. In questo modo è possibile ripercorrere il processo compositivo di Fano avendo a disposizione la prima versione, la seconda e i propositi di modifica non sempre coincidenti con quest'ultima. Oggetto di ripensamento, oltre ai segni dinamici ed agogici, alle linee melodiche e ad alcune successioni armoniche e ritmiche, è stato rielaborato anche l'aspetto formale, tanto da portare persino all'eliminazione della ripresa nel primo movimento.



Anche la retorica dei due finali di movimento è stata invertita da ascensionale a discensionale e viceversa.

L'unico aspetto che non è riprodotto nelle partiture di quest'appendice, e che viene descritto qui di seguito, è appunto l'eliminazione, tramite linee oblique, di alcune parti che vanno a modificarne il profilo formale.

n. 1. Allegro appassionato

bb. 111-137: eliminate

bb. 146-147: aggiunte

bb. 145-147: sono riportate in coda al I movimento

bb. 148-165: eliminate

n. 2. Intermezzo

bb. 19-25: eliminate

bb. 34-40: eliminate

bb. 64-70: eliminate

Un'ultima osservazione riguarda il manoscritto autografo della parte staccata del 1893, sempre in relazione ai due primi movimenti. Codesto contiene alcune difformità rispetto alla partitura, riguardanti le articolazioni, alcune dinamiche, alcune legature, le arcate e di conseguenza il fraseggio. Tuttavia tali difformità sono da considerarsi non sostanziali e pertanto si è deciso di non descriverle in questa sede, né di pubblicare, in un'ulteriore appendice, tale parte staccata.

Introduction

Biographical note

«Ideality is art; its aim [is] to infuse into music new spirit and understanding». So begins Guido Alberto Fano's essay, *The Creators of Modern Musical Idealities*,¹ a revised version of the final chapter from his book, *Nella vita del ritmo* ("Inside the Life of Rhythm").² There he expressed the ideals of the composers he discussed and, more obliquely, his own personal devotion to music, which, together with his acknowledged creative stature, cultural integrity, and organizing talent, made him a major figure in his times and a rising star of the 1880's generation.³ His multiple talents as a composer, pianist, conductor, music organizer, and writer met with wide appreciation, until some unhappy circumstances—made worse by his complex personality and his tendency to be proudly adamant about his deep tenets—partly compromised a career seemingly bound to success, after its brilliant inception.

Guido Alberto⁴ Fano was born in Padua on May 18, 1875 from Vitale Fano and Anna Forlì. His first music teacher, Vittorio Orefice (Padua 1857 – 1919), soon acknowledged his musical gifts and oriented him to the study of piano and conducting. From 1891 on, Fano continued studying piano and harmony under the great virtuoso, Cesare Pollini (Padua 1858 – 1912), who was chairing the Liceo Musicale, Padua. Pollini passed on to him both the, then rampant, idealistic thought and his own moral views, which were to inform Fano's human and musical ethics as well.⁵ Pollini also introduced his protégé to Padua intellectual circles, attended by several major Italian and foreign

figures. Fano's earliest works—some piano pieces, the *Fantasia Sonata* in D minor (1893) and a suite (*Pagine d'album*, "Album Leaves", 1894) for piano and violin—date from this period.

By 1894, after a vain attempt to pursue his music studies abroad, Fano went to study with Giuseppe Martucci, then chair of the Liceo Musicale, Bologna. In 1897 he graduated *cum laude* in composition and soon made his first tour through Germany, to explore that Central European music world that so deeply influenced his teacher.⁶ Several works of his can be dated from the 1894-1900 period—an *Andante e Allegro con fuoco* for piano and orchestra (1900), *Due canti per una voce sola con accompagnamento di piccola orchestra* ("Two Songs for Solo Voice with Orchestra", 1899), a *Sonata* in E major for piano (1895-99) and one in D minor for piano and cello (1898). The latter was awarded the 1898 Società del Quartetto prize, Milan. It also received a special mention, together with the cited *Andante e Allegro con fuoco* and the *Four Fantasias* for piano (1896) at the Anton Rubinstein competition, Vienna (1900).

As Fano got a tenured position at the Liceo Musicale, Bologna (1900), he settled there with his wife, Bianca, and his first son, Vitale (born 1900). He was also active as a music promoter, founding the Pierluigi da Palestrina Choral Academy (attended, among others, by the great Italian poet, Giosuè Carducci) and organizing meetings with such cultural icons as Gabriele D'Annunzio. By 1901 he graduated in law at the Bologna University and focused on writing. *Astrea*, a *poema drammatico*, first installment of a trilogy on the roots of Italy, and an essay, *Pensieri sulla musica* ("Thoughts on Music", 1903), came out; meanwhile, he also embarked on a concert tour through Germany and Austria. He met Ferruccio Busoni, who defined him «one of the most talented and interesting contemporary composers»⁷ and invited him to teach in Chicago,⁸ and Richard Strauss, who was impressed by his piano skills.⁹

1] Guido Alberto Fano, "The Creators of Modern Musical Idealities", in *The Musical Quarterly*, III, No. 3, July 1917, p. 319.

2] Guido Alberto Fano, *Nella vita del ritmo* (Naples: Riccardo Ricciardi, 1916), p. 104.

3] One can cite, among its main representatives, Franco Alfano, Alfredo Casella, Gian Francesco Malipiero, Ildebrando Pizzetti, and Ottorino Respighi.

4] His full given name was Aronne Guido Alberto, but he never used the first one.

5] See Vitale Fano, "Padova e i vecchi barbogi: lettere di Cesare Pollini a Guido Alberto Fano (1891-1908)", in Maria Nevilla Massaro (ed.), *Cesare Pollini. Testimonianze. Documenti e testi raccolti in occasione del 150° anniversario della nascita (1858-2008)* (Padua: CLEUP, 2008), pp. 109-148.

6] See Fabio Fano, *Giuseppe Martucci. Saggio biografico-critico* (Milan: Curci, 1950).

7] Vitale Fano, "Maestro compositore a pieni voti e lode. Vita e opere di Guido Alberto Fano", in Piero Mioli (ed.), *Martini docet. Atti delle giornate di studio* (Bologna: Conservatorio "Giovanni Battista Martini", 2007), p. 77.

8] Marco Vinicio Recupito, *Artisti e musicisti moderni* (Milan: La Fiamma, 1932), p. 100-101.

9] V. Fano, "Maestro compositore", p. 71.



After such praises, Fano set up to emigrate, a move he had considered before relocating to Bologna. But the plan was postponed again. By 1905 he was chosen as head at the Parma Conservatory. The committee, including Arturo Toscanini, voted for him unanimously for «his extraordinary activity as a composer [...] always managing to express his superior cultural level and his personality, verging on modern currents but also healthy and balanced».¹⁰ Fano took the position, which made him the youngest chairman of all Royal Italian Conservatories.¹¹ In his new role, he reordered budget and syllabi and organized a Conservatory Concert Society. He strove to promote musical life in town; together with the noted music historian, Guido Gasperini, he founded the Associazione dei Musicologi Italiani and a review, *La rinascita musicale*, while also taking part in the ongoing debate on the conservatory reform. Meanwhile, he concertized extensively, his works meeting with enthusiastic approval.¹² A tone poem, *La tentazione di Gesù* (from a text by Arturo Graf, 1909; premiered in Rome under Tullio Serafin's baton) and two more *Poemi* for voice and orchestra, after Giosuè Carducci and Giovanni Pascoli (1906-07), date from those years. Also, he conceived an opera, *Juturna*,¹³ libretto by Ettore Tolomei from Virgil's *Aeneid*, completed by 1912. His second son, Fabio, was born in 1908.¹⁴

Giuseppe Martucci passed away in 1909, leaving the Naples Conservatory chair vacant. Fano, a student of his, managed to obtain the position, albeit only by 1912. A new chapter in his career began. After the Parma experience, he plunged into his new job with unfettered energy and initiative, worked hard to fix old budget problems, and did his best to revitalize musical life in town. He updated the composition and conducting syllabi, suggesting the adoption of such cutting-edge textbooks as d'Indy's *Cours de composition musicale* and Schönberg's *Harmonielehre*,¹⁵ and often performed as a conductor, for instance in the Naples premiere of Berlioz's *Symphonie Fantastique*.

He also helped rediscover the great Neapolitan composer, Francesco Durante.¹⁶

Fano's «truly and healthily innovative tendencies»¹⁷ drew widespread hate on him. He ended up being forcibly moved from Naples to Palermo, while Francesco Cilea, then head of the Palermo Conservatory, replaced him in Naples.¹⁸ Besides resenting a decision he deemed unfair, Fano was openly unappreciative of his new seat,¹⁹ and soon felt isolated, which hindered his creative vein.²⁰ He published another essay, *Nella vita del ritmo* (Naples, 1916), two art songs, *Il sogno della vergine* (from Pascoli's *Canti di Castelvecchio*, 1913), and a *Quintet* in C major for piano and strings (1917). He finally resorted to leave Palermo, together with all chairing responsibilities, and teach piano at the Milan Conservatory.²¹ Such return to teaching brought him back full circle to his Bologna years, but also allowed him to retrieve the much-needed serenity to compose with renewed vigor. He wrote music for piano (*Imago* and *Solitudine*, 1933) as well as chamber ensemble (*Ansietà*, for violin and piano, and *Allegretto scherzoso*, for piano and cello, 1932; *Arcano!*, for violin, cello, and piano, 1933), plus several art songs, and an arrangement for violin and piano of Bach's *Sonata* in E major for violin and harpsichord. Last but not least, Ricordi issued his three-volume method (1933-34).

By 1938, due to racial laws, Fano lost his Milan Conservatory position. After a failed attempt to escape abroad, he was forced to find a haven in Central Italy, at Fossombrone, then Assisi, in the Colettine Poor Clares monastery, with his family. While hidden, he found «moments of creative meditation»,²² composing a *Quartet* in A minor (1942), art songs, and some piano pieces. After the war, he was reintegrated in his Conservatory position, which he held till retirement (1947). He still performed in public though, especially in duo with violinist Alberto Poltronieri, and composed—a symphonic work (*Impresioni sinfoniche da Napoleone*, 1949) and some organ music.

He passed away in Tauriano di Spilimbergo on August 14, 1961.

10] *Ibidem*.

11] Ippolito Valetta, «Rassegna musicale: i concerti al Corea», *Nuova Antologia*, XLIV, 1909, p. 331.

12] «However, the two pieces performed, the one from *The Mastersingers* and the «Sacred Agape» from *Parsifal*, revealed an even rhythmically looser Wagner and led us to be moved like never before. . . . Fano, a deeply mystical soul, thoroughly rendered the simple religious nature of the scene, giving each note, each turn of phrase its proper relief» (G. Bellonci, «Un concerto al Teatro Farnese», *Giornale d'Italia*, May 14, 1908). «As this masterful work ended up, Maestro Fano was addressed such a grand and wild burst of enthusiasm. . . . he was called to the apron endless times and the multiple ovations directed to him reached really triumphal proportions» («Guido Alberto Fano», *Il Trovatore*, LVI, No. 17-18, April 20, 1909, p. 2). A more exhaustive press review is in «Guido Alberto Fano giudicato come compositore dalla critica romana», *Il Mondo Artistico*, supplement to No. 52, December 21, 1910.

13] Vitale Fano, «Alle fonti dell'anima italiana. Juturna: libretto wagner-mediterraneo dall'Eneide», in Johannes Streicher (ed.), *Scapigliatura & Fin de Siècle. Libretti d'opera italiani 1860-1915. Scritti in onore di Mario Morini* (Rome: ISMEZ, 2007), p. 577-596.

14] Pianist and musicologist (Parma 1908 – Venice 1991).

15] Fabio Fano, «La figura di Guido Alberto Fano», *Rassegna Musicale Curci*, XXVIII, No. 2/3, December 1975, p. 43.

16] Fabio Fano, «Di una corrispondenza di Guido M. Gatti con Guido Alberto Fano con notizie e considerazioni connesse», *Quadrivium*, XIV, 1973, p. 58.

17] F. Fano, «La figura», p. 43.

18] A thorough reconstruction of the incident is in Vitale Fano, «Lo scacco di San Pietro a Majella. Guido Alberto Fano fra Martucci e Cilea», *Fonti Musicali Italiane*, 10, 2005, p. 213-233. See also Guido Alberto Fano, *Da «San Pietro a Majella» al «Vincenzo Bellini»* (Palermo: n.p., 1916).

19] «The Palermo Conservatory. . . . a sheer disaster and the end for a musician». V. Fano, «Maestro compositore», p. 73.

20] «Fano's prolonged stays in Southern cities, where. . . . opposition and bureaucratic hurdles were harder. . . . kept him away from maintaining lively connections with music circles sporting a more dynamic, far-reaching, and intertwined activity». F. Fano, «Di una corrispondenza», p. 57.

21] Vitale Fano, «Come far uscire la fanciulla dal pozzo. Vicissitudini di un'opera: *Juturna* di Guido Alberto Fano ed Ettore Tolomei», *Musica e Storia*, XI, 2003, p. 169-170.

22] F. Fano, «La figura», p. 44.



Historical note

The *Fantasia Sonata* in D minor included here was written in 1893. Fano was then studying with Pollini, who soon noticed his «extraordinary musical nature». ²³ Actually, he became Pollini's favorite disciple, and ended up being called "Little Pollini". ²⁴ Fano soon started concertizing both in solo and ensemble settings, often in duo with violinists. Partners in his Padua years include Antonio Bazzini and his student, Olga De Prospero, as well as Emilio Pente (Padova 1860 – Bad Sachsa, Germany, 1929), ²⁵ and Metaura Torricelli (Ancona 1867 – Padua 1893), Fano's regular partner till her untimely death. Young Fano's euphoric creativity burst in such stimulating post-Risorgimento climate. His earliest works date from 1892-93; so does the *Fantasia Sonata*, his very first chamber essay, cast in a German late-Romantic vein and contributing to the current that, since mid-century, had been striving to reaffirm instrumental music in opera-ruled Italy.

The dedication alone, «To Cesare Pollini's memory», speaks volumes about the relevance the composer attached to this three-movement sonata *per pianoforte e violino* (as per manuscript)—a bow to the maestro who believed in him and showed him the path to art. Young Fano sounds precociously ripe, empowered by an extensive musical and non-musical erudition (he used to «avidly read countless music works, especially chamber works» ²⁶), that would soon drive him away from Padua. No wonder if he dared tackle a chamber sonata, and call it *Fantasia* at that, as if to add a touch of freedom and modernity, akin to other period composers' rhapsodic works. Fano's intense, eclectic activity, as well as his strong interest for innovation verging on a, then, unusual formal freedom, are evidence of an exuberant personality. This perhaps explains why he opted for the fantasia-sonata, an unheard-of choice in the violin-piano repertoire, as Vitale Fano noticed. ²⁷ Such combination of freedom and rigor clearly reveals the composer's tendency to look at the past with new eyes—the only way to take a real discovery journey, as Marcel Proust put it.

The *Fantasia Sonata* shares common traits, in language, style, and form, with period Italian works, e.g. Marco Enrico Bossi's two *Sonatas*, in E minor, Op. 82 (1893), and C major, Op. 117 (1899, dedicated to Olga De Prospero), Ermanno Wolf-Ferrari's *Sonata* in G minor, Op. 1 (1895, another early work), Ferruccio Busoni's *Sonatas*, Op. 29 (1890, dedicated to Adolph Brodsky) and 36 (1898-1900), both in E minor. Also, Giuseppe Martucci's *Sonata* in G major, Op. 22, although much earlier (1876), was likely known to Padua music lovers and to Fano himself who, as we said, one year after composing the *Fan-*

tasia Sonata, went to Bologna to study with Martucci, from whom he would learn «stylistic and formal purity and severity», ²⁸ while retaining his «faith in creative freedom, searching for new paths with no limits except his firm aesthetic principles». ²⁹ On a wider geographical scale, more reference models of Fano's might be found in the German late-Romantic school, such as the *Sonata* in E flat major, Op. 18 by Richard Strauss—whom he met in person—and, even more so, those by Brahms, whose third *Sonata*, Op. 108 (1886), also happens to be in D minor.

A talented and sophisticated pianist, Fano stuck to a Romantic piano vocabulary, with technical and expressive hurdles woven in a dense, thick texture. Some passages in the first movement result quite challenging in both versions, due to multiple leaps. The outside sections of the third movement, 1893 version, with their perpetual-motion-like right-hand scales and arpeggios, are well written and brilliantly virtuosic. The second movement cross-rhythms are also worth a mention; here, giving the lead due relief over the accompaniment is anything but easy.

The violin part is surprisingly idiomatic. Young Fano boasted sound foundations in theory, composition, and piano technique, but we are led to assume some instrumental counseling from such partners as Olga De Prospero, the dedicatee of *Pagine d'album* (1894), or Metaura Torricelli, tragically departed on that same year and much admired for «her wonderfully assured technique and [...] her lofty-inspired, personal style. Her performance was full of feeling and drive, combining feminine sweetness with virile energy». ³⁰ The *Fantasia Sonata* is rich in such tonal contrasts, especially in the violin part, alternating fast, often vehement virtuoso passages to broader Romantic flare-ups, often placed in a mid-treble range, especially in the first two movements. Meticulous dynamics and expression markings attest Fano's creative awareness and care for nuances.

The *Fantasia Sonata* languished in oblivion for nearly half a century. Then, by summer 1941—a tragic period for Fano and his family, hiding to avoid Nazi deportation—the composer chose to revise it and write a new finale. The original one had been given to another *Sonata*, also in D minor, for piano and cello, issued by Breitkopf & Härtel (Leipzig, 1905) and a new one was needed to restore the *Fantasia Sonata* as an autonomous work. While the original finale focused on keyboard bravura passages—hence the dedication to Pollini and the piano placed before the violin in the title—, the new one gives them to the violin, an instrument Fano had long grown familiar with. His duos with the renowned teacher and soloist, Enrico Polo, ³¹ dated to his Milan years, after leaving Palermo. The two won acclaim from Toscanini who said he «had never

23] V. Fano, «Maestro compositore», p. 67.

24] *Ibidem*, p. 68.

25] Violinist and composer, editor of several works by Giuseppe Tartini, and Metaura Torricelli's life partner.

26] V. Fano, «Maestro compositore», p. 67.

27] Vitale Fano, *Guido Alberto Fano. Opera completa per violino e pianoforte. World première recording* (booklet) (Bologna: Tactus, 2013), p. 1.

28] F. Fano, «La figura», p. 44.

29] *Ibidem*, p. 43.

30] Alfredo Untersteiner, Arnaldo Bonaventura, *Storia del violino, dei violinisti e della musica per violino* (Milan: Hoepli, 1906), p. 214-215.

31] Polo (Parma 1868 – Milan 1953), an alumnus of József Joachim's, taught in Milan and Turin and transcribed several violin sonatas by Gaetano Pugnani.



heard chamber music played at such level». ³² By the same years, Fano often performed in chamber settings with Alberto Poltronieri (Milan 1892 – 1983) and Franco Tufari (Naples 1884 – Milan 1965). His latest violin work, *Ansietà* (“Anxiety”), a tonally experimental piece, far removed in date and style from his earlier works, had been written in 1932, like the *Allegretto scherzoso* for piano and cello, while *Arcano!*, for violin, cello, and piano, dated from 1933. Several years later, and after exploring different languages, Fano conceived the new finale, retrieving the 1893 thematic material but swapping roles between instruments—the perpetual motion is now given to the violin—and downsizing the whole movement, relabeled from *Finale, Allegro molto* to *Misterioso e moderatamente mosso*.

Given this peculiar creative path, the editors’ proposal, corroborated by their recording, ³³ is to integrate the 1893 finale in the 1941 version as fourth movement. It stems from consider-

ing the 1941 finale as a Scherzo, in accordance with the Central European four-movement sonata tradition—Schumann’s Op. 121, the *F.A.E. Sonata* by Joachim, Dietrich, and Brahms, or those by Franck, in A major, and Brahms, in D minor (both 1886) which Fano, so open-minded about foreign contributions, surely noticed and perhaps admired. After all, as he revised the first two movements, he reshaped some melodic, harmonic, and rhythmic sequences, added more accurate and suggestive markings, and reversed the order of instruments in the title («*per violino e pianoforte*»), but did not alter the overall identity of his work. Adding the fourth movement could better counterbalance to the first two, while rescuing the original seed of the work—its dedication to his teacher, the virtuoso pianist, Cesare Pollini. Thus, we feel that publishing the *Fantasia Sonata* in four movements is a valid (and, to some extent, scholarly) alternative to the three-movement format, which remains the closer one to the author’s will. ³⁴

32] F. Fano, “La figura”, p. 42.

33] Duo Komma, *Guido Alberto Fano. Opera completa per violino e pianoforte. World Premiere Recording* (Bologna: Tactus, 2013). Notice that the *Fantasia Sonata* recording is earlier than this edition. Minor inconsistencies are due to later research.

34] Special thanks to Vitale Fano for loaning autograph documents and for kindly re-reading the text, as well as for constantly and lovely supporting for years the editors’ activities through the G.A. Fano Music Archive, Venice. Many thanks to: Maria Grazia Alberini, Biblioteca Oliveriana, Pesaro; Marta Mancini, Biblioteca del Conservatorio Statale “G. Rossini”, Pesaro; the staff of the Biblioteca Centrale dell’Università di Bologna and Palazzo Corradini, Ravenna; and Sonia Bedei, Biblioteca di storia contemporanea “A. Oriani”, Ravenna, for their help.



Apparatus

Editorial criteria

The following are indicated in brackets and not annotated: Dynamics, phrasing, and articulation markings added or uniformed in similar parts/passages; uniformed simultaneous or repeated patterns; unequivocal mistakes fixed; missing and courtesy accidentals.

Tuplets

Numbers are always written out, unbracketed and not annotated, regardless of the composer's choice.

Dynamics and expression markings

These are written out in full. When missing or misplaced, they are annotated.

Distribution between hands (piano part)

On experience basis, it has been altered on occasion for practical reasons. Such changes are not annotated.

Sources

The autograph 1941 version (hereby A) is the main source. The 1893 version (B) was consulted for the Appendices. Both are sitting at the Archivio Musicale Guido Alberto Fano, Venice.

Source A: autograph score and part (FAN.MUS.A.005). Score: I + 17 sheets, 325/350 x 235/250 mm. Violin part: 4 sheets. On front cover: «*Fantasia Sonata / per / Violino e Pianoforte / in re minore di Guido Alberto Fano / I Allegro appassionato* [crossed out; pencil correction added: *Contemplativo e sognante*] / *II Andante sostenuto / III Vivacissimo* [crossed out; pencil correction added: *Misterioso e moderatamente mosso*] / *Alla memoria di Cesare Pollini*». Date and place, «*Milano 20 luglio 1941*», are on the score. The part bears users' notes (fingerings, bowings, articulations, etc.) and glued patches.

Source B: autograph score and part (FAN.MUS.A.004). Score: I, 18, 1 sheets, 307 x 204 mm. Violin part: 3 sheets, 332 x 240 mm. Score front cover: «*A Cesare Pollini / Fantasia Sonata / per / Piano e Violino / di / G.A. Fano*». Date and place, «*Padova 20 novembre 1893*», are on the part.

The score has plenty of pencil corrections and integrations.

The last three pages, after the end, contain pencil music sketches. The part bears users' notes (fingerings, bowings, articulations, etc.).

Variants and notes

Variants from A are listed. Appendix I has variants from B, third movement.

Source readings not accepted in the edition are listed as follows: bar number(s), part(s), position number of the symbol inside its bar, counting notes and rests: source reading (with modern accidentals) and/or an annotation. Pitch is indicated as middle C = C₄.

The manuscript has neither bar numbers nor rehearsal letters/numbers. Variants concern both score and part, except as noted.

Abbreviations

b./bb.	bar/bars
cresc.	crescendo
dim.	diminuendo
lh	left hand
rh	right hand
S	score
P	part
pf	pianoforte
vl	violin

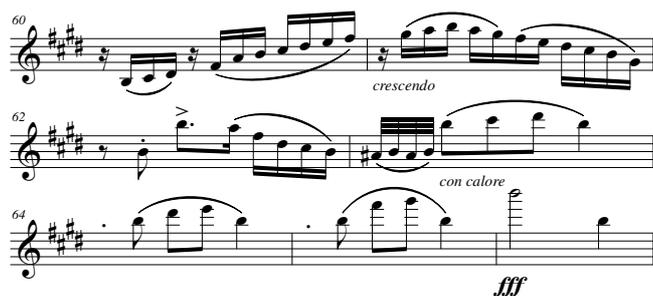
Contemplativo e sognante

Header: *Allegro appassionato* crossed out and replaced in pencil by *Contemplativo e sognante*

- b. 9 pf: *mute* is bracketed
- b. 27, pf lh, 5: chord in pencil parentheses
- b. 28, pf lh, 3, 6: chords in pencil parentheses
- b. 57, vl: dim. hairpin missing
- b. 57: *f* present in P



b. 58, pf: *p* missing
bb. 63-65, P, vl:



b. 72: half note = quarter note in parentheses
b. 103: half note = quarter note in parentheses
b. 121, vl: *pp* missing

Andante sostenuto

b. 8, pf: *più p* missing
b. 25, pf lh: cresc. hairpin missing
bb. 42-43, pf rh: missing natural to F₄
b. 72: half note = quarter note in parentheses
b. 79, vl: *pizz.*° crossed out
b. 81, pf: *lungamente tenuto* in brackets

Misterioso e moderatamente mosso

Vivacissimo crossed out and replaced in pencil by *Misterioso e moderatamente mosso*

b. 147 pf: *fff* missing
b. 148 vl: *pizz.*° crossed out

Appendix I

Here is the third movement from source B (1893 version). It was replaced by the *Misterioso e moderatamente mosso* in the 1941 version.

No. 3. Finale

b. 1, P: *Allegro assai*
b. 1, vl: *p* missing
b. 9, *un po' più f* in P
bb. 24, 26, 28, P has cresc. hairpin
b. 41, pf lh: bass clef missing
b. 32: added as an asterisk-marked footnote on a handwritten staff
b. 51 P, vl, 1, 2: accents in P
b. 53: *Meno assai* only in P
b. 53: half note = quarter note in parentheses
b. 55, pf rh: quarter-note E₄ and G₄ (the latter crossed out in pen) changed into dotted quarter-note E₄ and eighth-note G₄
b. 57, pf rh, 2: C₅ with its octave (crossed out in pen) changed into E₅ with its octave
b. 63, vl: *p* missing
b. 63: *ben sentito* only in P
b. 64/77: the first slur is only in P
b. 69, vl: cresc. hairpin missing

b. 70, vl: *f* missing
b. 71, pf lh, 12: A₄ (crossed out in pen) changed into G₄
b. 73: *con anima* placed on the next b. in P
b. 76, vl: *p* missing
b. 79: *dolce* in P
b. 88: *ritenuto* only in P
b. 89: *ff*, *tempo*, and *appassionato assai* only in P
b. 92, P: *ff*; S, vl: *ff* three bb. ahead
b. 94, vl: both *p* and *Tempo I* missing
bb. 116-117, P: two crossed-out bb. in between
bb. 117/119/121: cresc. hairpin in P
b. 119, pf rh, 4: sharp missing near F₄
b. 122: *f abbastanza* in P
b. 123, pf: *md* and *ms* missing
b. 126, P: *ff* missing
b. 126, P: *Presto assai e con fuoco*
b. 127, vl: *ff* missing
b. 136, P: *ff e con fuoco*
b. 139, P, 4: A₄ and F₅ crossed out and corrected
b. 139, pf lh, 2: acciaccatura octave leap on b. 140

Appendix II

The autograph of B, movements I and II, is reproduced for perusal and comparison. No corrections were made, although omissions and inconsistencies exist. Fano's pencil sketches, added while composing A, are inserted; these have been placed on small extra staves for clarity. Thus, Fano's working process can be followed through version 1, version 2, and further planned changes. Besides dynamics and phrasing markings, lines, rhythm patterns, and some chord progressions, form was also reshaped, to the point of editing out the recapitulation in the first movement.

The intensity contours of the two endings were reversed as well, from climax to anticlimax and vice versa.

The only aspect not reproduced here is the crossing out of some sections, actually altering the formal outline:

No. 1. Allegro appassionato

bb. 111-137: edited out
bb. 146-147: added
bb. 145-147: placed at the end of the movement
bb. 148-165: edited out

No. 2. Intermezzo

bb. 19-25: edited out
bb. 34-40: edited out
bb. 64-70: edited out

A final remark: movements I and II of the 1893 autograph violin part do not always conform to the score with regard to articulations, dynamics, slurs, bows, and phrasing in general. However, as such inconsistencies are minimal, these are not listed/annotated, nor is that part included here.



Fantasia - Sonata *G. A. Fano*
per
Piùno e Violino
1.
Allegro appassionato.

Allegro appassionato

G.A. Fano, *Fantasia-Sonata per violino e pianoforte*, 1893 (Venezia, Archivio Musicale Fano, FAN.MUS.A.004, per gentile concessione)



I.

*Allegro appassionato
e contemplativo e sognante*

p, ma con intensità esp.^{ra}

p, con grazia

ross. do

f, con forza

[morte]

molto tenuto

molto tenuto

1134 A

G.A. Fano, *Fantasia Sonata per violino e pianoforte*, 1941 (Venezia, Archivio Musicale Fano, FAN.MUS.A.005, per gentile concessione)



Contemplativo e sognante

Violino

p ma con intensità espressiva

Pianoforte

pp

4

p con grazia

7

crescendo

f con fuoco

pp

sentito il tema

p

molto tenuto

mute

Detailed description: This block contains the first ten measures of the musical score. It is written for Violino and Pianoforte. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). The score is divided into three systems. The first system (measures 1-3) features a violin line with long, expressive notes and a piano accompaniment of eighth-note triplets. The second system (measures 4-6) continues the violin line with a crescendo and a piano accompaniment that includes a quintuplet. The third system (measures 7-10) shows the violin line reaching a forte dynamic with a 'crescendo' marking, followed by a 'piano' section where the piano accompaniment is marked 'muted' and 'molto tenuto'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

11

meno p

mf

15

ancora più sentito

19

con ansia

crescendo

23

poco stentato



a Tempo

26

ff

ff *con fuoco*

Musical score for measures 26-28. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff (treble and bass clefs) below. The music is in 2/4 time. The top staff features a melodic line with slurs and accents. The grand staff provides harmonic support with chords and moving lines. The dynamic marking *ff* is present at the beginning of the system, and *ff con fuoco* is written in the bass staff.

29

Musical score for measures 29-31. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff below. The music is in 2/4 time. The top staff continues the melodic line. The grand staff provides harmonic support. A sixteenth-note triplet is marked with a '6' above and below it. The system concludes with a double bar line.

32

f con fuoco

f impetuoso

Musical score for measures 32-33. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff below. The music is in 12/8 time. The top staff features a melodic line with slurs. The grand staff provides harmonic support with chords and moving lines. The dynamic marking *f con fuoco* is written in the top staff, and *f impetuoso* is written in the bass staff.

34

Musical score for measures 34-35. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff below. The music is in 12/8 time. The top staff features a melodic line with slurs. The grand staff provides harmonic support with chords and moving lines.



36

a poco a poco calando

38

40

tr

espressivo

41



In tempo più tranquillo

42

Musical score for measures 42-44. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 3/4. The top staff contains a melodic line with a slur over the first two measures and a fermata over the second measure. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in both hands. The instruction *dolcissimo, espressivo* is written below the first staff.

45

Musical score for measures 45-46. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature is three flats and the time signature is 3/4. The top staff continues the melodic line with a slur and a fermata. The piano accompaniment continues with eighth-note patterns. The instruction *dolcissimo, espressivo* is not explicitly repeated but implied by the context.

47

Musical score for measures 47-48. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature is three flats and the time signature is 3/4. The top staff has a melodic line with a slur and a fermata. The piano accompaniment features eighth-note patterns. There are dynamic markings consisting of hairpins and accents (>) in the piano part.

49

Musical score for measures 49-50. The system consists of three staves: a single treble clef staff at the top and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature is three flats and the time signature is 3/4. The top staff has a melodic line with a slur and a fermata. The piano accompaniment features eighth-note patterns. The instruction *intensamente* is written below the first staff, and *meno p* is written below the second staff.



51

crescendo ed animando

53

55

57

f *rallentando* *p* armonioso ed espressivo

f *ms.* *p*

60

crescendo

con calore

63

con calore

5

5

65

fff

fff

8^{vb}.....|

67

con fuoco

8^{vb}.....|

8^{va}.....|

69

8^{va}

71

Calando

In tempo, semplice e scorrevole

p

73

75



77



79

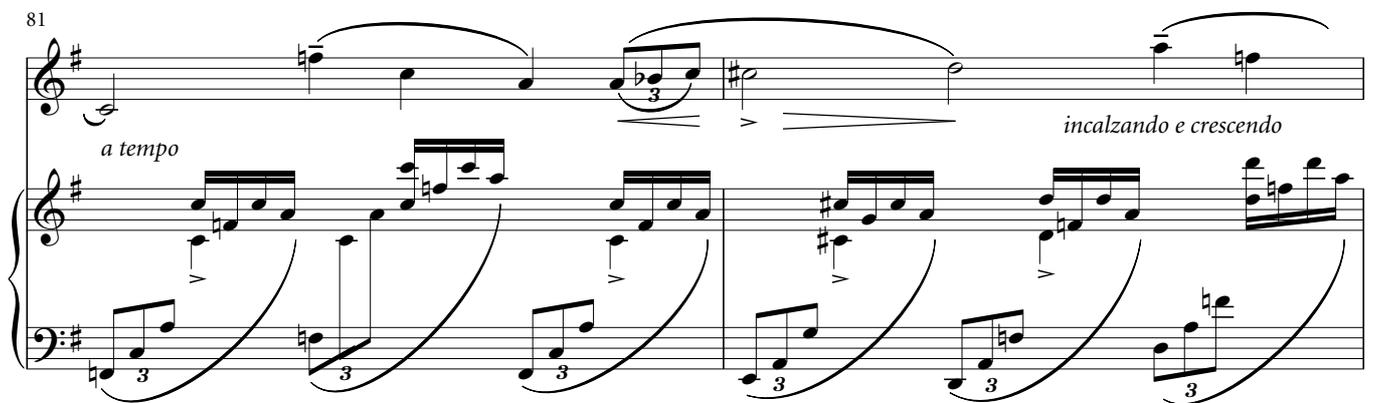
poco rallentando



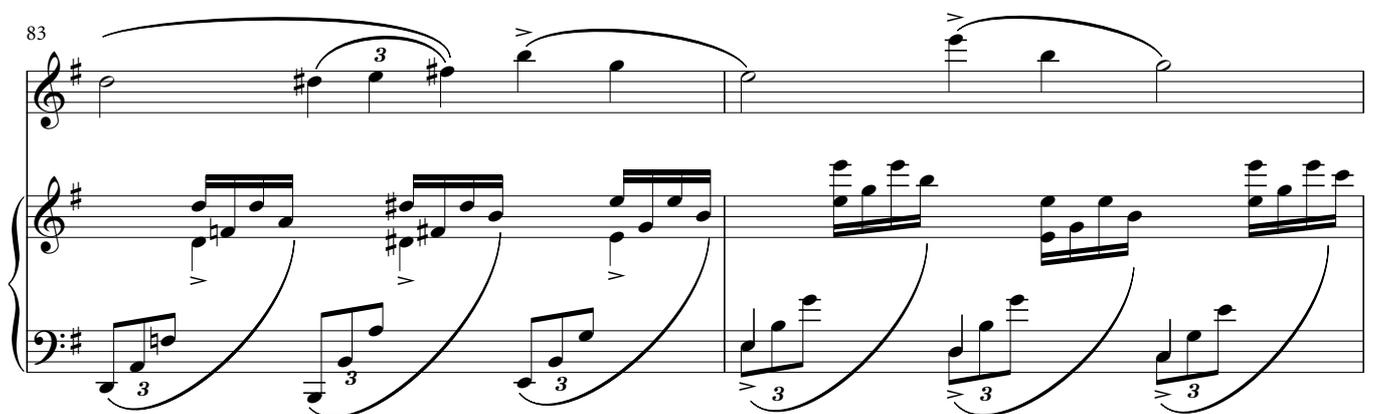
81

a tempo

incalzando e crescendo



83



96

crescendo

99

Tempo I ♩=♩

103

mp espressivo *p*

mp espressivo
legatissimo

106

Calando



109

(tr)

dolcissimo

111

In tempo, tranquillo

p ma intensamente espressivo

tr

118

pp *dolcissimo, con molta poesia*

diminuendo

tr

6

122



125

con intensità

127

armonioso

Andante sostenuto

Violino

p con intimo e profondo sentimento

Pianoforte

5

poco crescendo

poco rallentando

a tempo

più *p*



9

crescendo

13

legatissimo

pp *assai espressivo*

17

poco crescendo

22



27

crescendo *f largamente*
ben sentito

31

a tempo
p
espressivo

35

poco crescendo

38

p sempre espressivo

crescendo con calore *p assai espressivo*

ben sentito *diminuendo*

p come prima



59

poco crescendo

63

legatissimo

mf con calore

68

p

pp

poco più sentito, misterioso

75

estinguendosi

lungamente tenuto



Misterioso e moderatamente mosso

Violino

p ben ritmato e brillante

Pianoforte

pp

6

11 *espressivo*

espressivo *crescendo con impeto*

16 *diminuendo* *crescendo*

22

f *p*

28

33

p con molto brio

39

p *p* *poco crescendo, espressivo*



46

crescendo ***f*** *crescendo*

52

ff *impetuoso*

57

p subito *giocoso*

63

f *con calore ed intensità*

poco crescendo, espressivo

69

crescendo

74

79

diminuendo *p* *pp*

84

89

espressivo

94

crescendo con impeto

99

diminuendo *crescendo*

105

f *p*

110

poco crescendo

115

*assai espressivo
legatissimo*

120

p con molto brio

126

p

m.s. poco crescendo, espressivo

132

crescendo **f** *crescendo*

137

ff *impetuoso* 8va

142

sempre più **f**

145

fff 8va

fff

Milano,
il 20 luglio 1941

Appendice I
III movimento della versione 1893

Allegro molto

Violino *[p]*

Pianoforte *passionato* *p*

4

7 *espressivo* *p*

10



13

16

19

22

crescendo con anima



25

crescendo

28

crescendo

30

m.d. *m.s.* *m.d.* *m.s.*

33 Più presto e con fuoco

33

ff

8va

ff

38

8

43

8^{va}

8

48

8

8

rallentando

53

Intermezzo
Meno assai ♩ = ♩

p espressivo



57

dolce

espressivo con anima

61

ben sentito

ff

espressivo

p

65

69

f *con passione*

f

72

ff *con anima*

ff *agitato molto*

75

p *espressivo*

pp *p*

8^{va}

79

dolce

83

f *con passione* *ff* *con agitazione*



86 *a tempo* **ff** *ritenuto* *passionato assai* 8^{va}

90 8^{va}

93 (8) [Tempo I] *diminuendo* *rallentando* 8^{va} **p** *passionato* **p**

96

Musical score for measures 99-101. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line starts with a half note, followed by a quarter note, and then a triplet of eighth notes. The piano accompaniment features a busy right hand with sixteenth-note patterns and a left hand with sustained chords.

Musical score for measures 102-104. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins with a piano (*p*) dynamic marking and features a half note followed by a quarter note. The piano accompaniment continues with intricate sixteenth-note textures in the right hand and chords in the left hand.

Musical score for measures 105-107. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has a half note followed by a quarter note. The piano accompaniment features a triplet of eighth notes in the right hand and sustained chords in the left hand.

Musical score for measures 108-110. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line features a half note followed by a quarter note, with a triplet of eighth notes appearing in the final measure. The piano accompaniment continues with sixteenth-note patterns and chords.



111

114

117

120



123

123

m.d. *m.s.* *m.d.* *m.s.* *crescendo*

126 *Presto e con fuoco*

ff

126 *Presto e con fuoco* ***ff***

ff *stringendo sempre*

131

8va

131 *8va*

e con crescente fuoco

135

ff *e stretto*

8va

fff

fff

135

ff *e stretto* *8va* ***fff*** ***fff***

Vollt.



Appendice II

Fantasia - Sonata per Piano e Violino

G. A. Fano

1. Allegro appassionato

Allegro appassionato

Violino

Pianoforte

1. *p* *rub.*

4. *rall.* *con grazia* *stent.*

7. *espr.* *stent.* *con fuoco* *f* *pp* *ben sentito il tema*

26. *pizz.*

11. *meno p* *rub.* *poco più f*

15. *mf* *mf*

19. *cresc.* *cresc.* *stent.*

36. *dolce* *dim. sempre*

38. *dim.*

41.



42 *Meno*
p espr. assai
pp

45

47

49 *cresc.* *piu. f*

50 *cresc.*

61 *f* *ff*

65 *fff*

67 *con fuoco* *con fuoco*

51 *cresc. et animando*

53

55

57 *con intensità* *rall.* *f* *a tempo* *non forte*

69

71 *Meno (♩=)* *espr. assai* *rall.* *Tranquillo* *ben sentito il canto*

73

75



Measures 77-80 of the piano score. The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand provides a rhythmic accompaniment with eighth notes. Performance markings include *poco rall.* and *espr.*

Measures 81-84 of the piano score. The right hand continues the melodic line, and the left hand has a more active accompaniment. Performance markings include *a tempo* and *animando*.

Measures 85-90 of the piano score. The right hand has a more complex melodic line with slurs and accents. The left hand accompaniment is also more intricate. Performance markings include *espr.*

Measures 91-96 of the piano score. The right hand features a melodic line with slurs and accents. The left hand accompaniment is rhythmic. Performance markings include *espr.*

Measures 97-100 of the piano score. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand accompaniment is rhythmic. Performance markings include *Lo stesso tempo* and *p*.

Measures 85-88 of the piano score. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand accompaniment is rhythmic. Performance markings include *cresc.*

Measures 89-92 of the piano score. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand accompaniment is rhythmic. Performance markings include *Mosso assai*, *ff*, and *pp*.

Measures 93-96 of the piano score. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand accompaniment is rhythmic.

Measures 97-100 of the piano score. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand accompaniment is rhythmic.

Measures 101-104 of the piano score. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand accompaniment is rhythmic. Performance markings include *rall.* and *espr.*

Measures 105-108 of the piano score. The right hand has a melodic line with slurs and accents. The left hand accompaniment is rhythmic. Performance markings include *Tempo I°*, *p*, and *meno p*.



116

mf

121

cresc.

125

stent.
ff con fuoco

129

142

150

pp

158

più f
animando

133

f
dim. assai

135

pp
s. arm.
pp perdendosi

142

p ed espr.

153

155

f
ff

158

con forza
rall.

162

pp sino alla fine
Tranquillo



2.
Intermezzo

Violino

Pianoforte

Andante sostenuto assai

con intimo e profondo sentimento

ben sentito legato

perdendosi

cresc. ed aff.

con intensità

ff appas.

dim. a poco a poco

Tempo I

Con grande espr.

cresc. ed aff.

animando poco

Violino

Pianoforte

Andante sostenuto assai

con intimo e profondo sentimento

ben sentito legato

perdendosi

cresc. ed aff.

con intensità

ff appas.

dim. a poco a poco

Tempo I

Con grande espr.

cresc. ed aff.

animando poco

Violino

Pianoforte

Andante sostenuto assai

con intimo e profondo sentimento

ben sentito legato

perdendosi

cresc. ed aff.

con intensità

ff appas.

dim. a poco a poco

Tempo I

Con grande espr.

cresc. ed aff.

animando poco

Violino

Pianoforte

Andante sostenuto assai

con intimo e profondo sentimento

ben sentito legato

perdendosi

cresc. ed aff.

con intensità

ff appas.

dim. a poco a poco

Tempo I

Con grande espr.

cresc. ed aff.

animando poco



54

p a tempo

57

con intensità

61

pp

82

ff

86

A tempo
rall.
p ma sentito il tema
sentito

88

90

poco rall.
pp
rall. poco morendo
ppp

22 IX 1893

66

appass.
cresc. con passione

71

ff appassionato assai
f
pp

76

Lento - con dolore
pp lento

79

p



Contemplativo e sognante

p ma con intensità espressiva *p* con grazia

7

crescendo *f* con fuoco *pp*

11

meno p

16

21

con ansia
crescendo *poco stentato*

26

ff
a Tempo

29

6 6

32

f con fuoco

36 *a poco a poco calando*



42 *In tempo più tranquillo*

dolcissimo, espressivo *intensamente* *meno p*



51 *crescendo ed animando* *f* *rallentando* *p*



58 *armonioso ed espressivo*



60 *crescendo* *con calore*



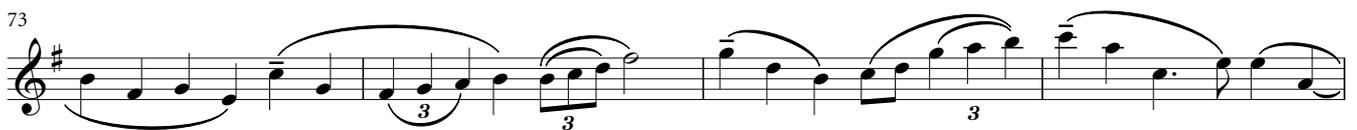
64 *fff* *con fuoco*



69 *Calando* *In tempo, semplice e scorrevole* *p*



73



77 *poco rallentando*

81 *a tempo*

incalzando e crescendo

85 *Più mosso*

f *p espressivo*

90

96 *crescendo*

Tempo I $\text{♩} = \text{♩}$

103 *Calando*

mp espressivo *p*

109 *In tempo, tranquillo* *dolcissimo, con molta poesia*

pp

125 *con intensità*

Andante sostenuto

Violino

p con intimo e profondo sentimento

poco crescendo

poco rallentando

a tempo

tr

più p

9

tr

crescendo

assai espressivo

17

poco crescendo

22

27

crescendo

f largamente

a tempo

p

34

37

poco crescendo

41

p sempre espressivo

crescendo con calore

tr



48 *p* *assai espressivo*

53 *ben sentito* *p* *come prima*

59 *poco crescendo*

66 *mf* *con calore* *più p* *poco più sentito, misterioso*

73 *estinguendosi*

Misterioso e moderatamente mosso

ben ritmato e brillante
p

6 *espressivo*

12 *crescendo con impeto*



17



diminuendo *crescendo*

22

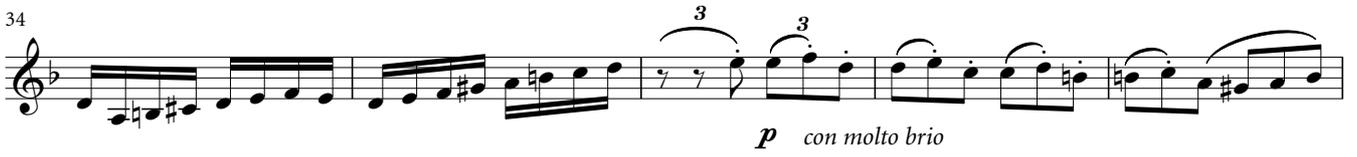


f *p*

28



34



p *con molto brio*

39



p

46



crescendo *f* *crescendo*

53



ff impetuoso *p subito*

59



giocoso

*con calore
ed intensità*

64

f

69

crescendo

76

diminuendo

82

p

85

p

89

espressivo

95

crescendo con impeto *diminuendo*

101

crescendo



105 *f* *p*

110

114 *assai espressivo*
poco crescendo *legatissimo*

121 *p con molto brio*

126 *p*

132 *crescendo* *f* *crescendo*

138 *ff impetuoso* *8va* *sempre più f*

143 *fff*

Allegro molto

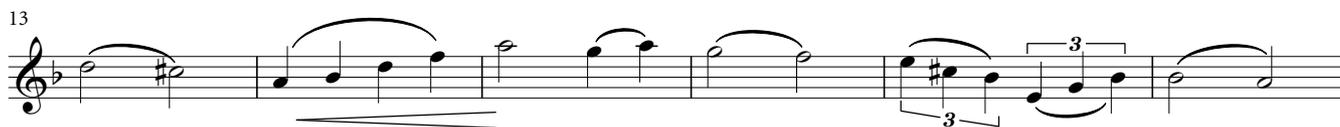


[p] *appassionato*



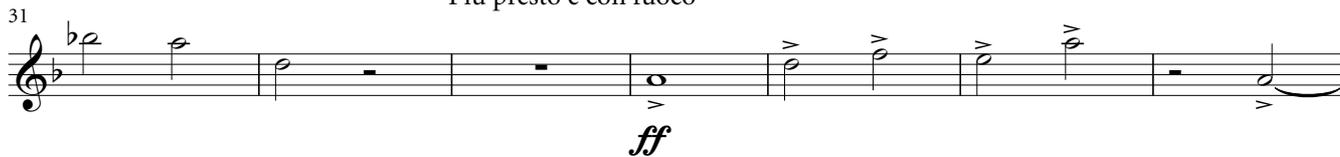
espressivo

p



8^{va}-----

Più presto e con fuoco



ff



Intermezzo

Meno assai

53 **10** *ben sentito*
[p]

67 *con passione*
[f]

72 *con anima*
ff

76 [p]

79 *dolce*

83 *con agitazione*
f ff

86 *ritenuto* *a tempo*
ff appassionato assai

91 *8va* [Tempo I]
diminuendo rallentando [p] appassionato



99

p

105

111

117

123

Presto e con fuoco

126

[*ff*]

8^{va}

132 (8)

ff e stretto

137

fff

fff



Pubblicazione realizzata
dalla redazione e
dall'ufficio grafico SEdM
Società Editrice di Musicologia
nel mese di giugno 2017

Guido Alberto Fano

Fantasia Sonata per violino e pianoforte

a cura di Roberto Costa e Filippo Farinelli

La *Fantasia Sonata* per violino e pianoforte fu composta da Guido Alberto Fano (1875-1961) all'inizio della carriera, nel 1893, e dedicata al proprio maestro, Cesare Pollini; parzialmente riutilizzata nella Sonata in re minore per pianoforte e violoncello (1898), venne poi rimaneggiata da Fano proprio negli anni rocamboleschi della fuga sua e della sua famiglia dalle persecuzioni naziste, rimanendo tuttavia ancora manoscritta. Questa edizione prende in esame le due versioni autografe, quella del 1893 e quella del 1941. L'edizione si basa sulla versione del 1941; in appendice viene edito il terzo tempo della versione precedente - unico movimento radicalmente emendato. In una seconda appendice viene fornita in formato più piccolo una trascrizione diplomatica dei primi due tempi nell'autografo del 1893, in modo da documentare le diverse fasi del processo creativo del compositore.

The *Fantasia Sonata* for violin and piano by Paduan composer, Guido Alberto Fano (1875-1961), runs across his whole life and career. Written in 1893, then partly reused in the D-minor Sonata for piano and cello (1898), it was reworked almost half a century later, and has remained in manuscript to this day. Fano wrote it at the dawning of his career, with Cesare Pollini (1858-1912), the dedicatee, as his mentor, and revised it in his late years during his, and his family's, adventurous escape from Nazi persecution. This edition draws from the two autograph versions dated 1893 and 1941, and is based on the latter; Appendix I hosts the third movement from the earlier version, the only one that was radically altered. Appendix II has a diplomatic transcript of the 1893 autograph in smaller typesetting. Hence, the several stages of Fano's creative process are documented.

Società Editrice di Musicologia

MUSICA STRUMENTALE: **14**

ISMN: 979-0-705061-59-8

www.sedm.it