

The Case for Casella:

Towards new methods of understanding and performing the Italian Modernist pianist-composer

Part 2: the Appendices

By Ellen Falconer

This thesis is submitted to the Royal College of Music for the degree of Doctor of Philosophy

June 2021

Appendix 1.a: Casella complete works list	3
Appendix 1.b: Casella's transcriptions/editions list	4
Appendix 2: Casella piano works discography	4
Appendix 3a: transcription of unpublished <i>articolo sull'interpretazione</i>	5
Appendix 3b: English translation of <i>articolo sull'interpretazione</i>	13
Appendix 4: accessible page of Toccata Op. 6 manuscript.	20
Appendix 5: Published score for Toccata Op. 6 (1904) for recordings	21
Appendix 6: Sketch for Sonatina Op. 28	34
Appendix 7: Manuscript score (reproduction) for Sonatina Op. 28	34
Appendix 8: Published score for Sonatina Op. 28	35
Appendix 9: Manuscript score for <i>Undici pezzi infantili</i> Op. 32	60
Appendix 10: Morgan Library & Museum manuscript for <i>Bolero</i> movement of <i>Undici pezzi infantili</i>	60
Appendix 11: published score for <i>Undici pezzi infantili</i> Op.32	61
Appendix 12: sketch for <i>Sinfonia, arioso e toccata</i> Op. 59	86
Appendix 13: Published score for <i>Sinfonia, Arioso e Toccata</i> Op. 59	87
Appendix 14: Transcription of Suvini edition of <i>Studio in terze maggiore</i>	114
Appendix 15: Published score for <i>Sei Studi</i> Op. 70	118
Appendix 16: The Recordings	139

Appendix 1.a: Casella complete works list

Composition Title	Instrumentation	Opus Number	Date	Place of Composition	Publisher(s)
(Valse Caprice e) Pavane	piano solo	1	1902	Paris	Enoch, Parigi
Variations sur une chaconne	piano solo	3	1902	Paris	Mathot, Parigi
Cinque Lyriques	voice and piano	2	1903	Paris	Mathot, Parigi
Barcarola et scherzo	flute and piano	4	1903	Paris	Mathot, Parigi
La cloche fêlée	voice (lower?) and piano	7	1903	Paris	Mathot, Parigi
toccata	piano solo	6	1904	Paris	Ricordi, Milano
trois lyriques: Soleils couchants; soir païen; en rai	voice and piano	9	1905	Paris	
Sonata no. 1	cello and piano	8 (printed as opus 6)	1906		
sarabande	piano solo (originally for chromatic harp)	10	1908	Paris	Mathot, Parigi
Italia (rhapsody on southern themes)	orchestra	11	1909	Paris	Universal-Edition, Vienna
berceuse triste	piano solo (originally for chromatic harp)	14	1909	Paris	Mathot, Parigi
barcarola	piano solo	15	1910	Paris	Ricordi, Milano
Sonnet	voice and piano	16	1910	Paris	Mathot, Parigi
Mahler: 7th Symphony	transcription for 4-hand piano		1910		
Il Convento Veneziano	Orchestral Suite	19	1913	Paris	Ricordi, Milano
Notte di maggio	voice and orchestra	20	1913	Paris	Ricordi, Milano
due canti	voice and piano	21	1913	Paris	Ricordi, Milano
2 chansons anciennes	voice and piano	22	1913	Paris	Mathot, Parigi
9 Pezzi	piano solo	24	1914	Paris?	Ricordi, Milano
Pagine di Guerra	4-hands piano duet (orchestrated 1918)	25	1915	Italy?	Ricordi, Milano and JW Chester, London
L'adieu à la vie	soprano and piano (arranged for lower voice 1921)	26	1915	Italy	JW Chester, London
Sonatina	piano solo	28	1916	Italy	Ricordi, Milano
Elegie Eroica (to the memory of a soldier who die	orchestra	29	1916	Italy	Universal-Edition, Vienna
Sicilienne et burlesque	Piano Trio	23	1917		Evette et Chaeffer
Sicilienne et burlesque (arrangement)	Flute and Piano	23	1917		Evette et Chaeffer
A notte alta	piano solo (orchestrated 1921)	30	1917	Italy	Ricordi, Milano
Inezie	piano solo	32	1918	Italy	JW Chester, London
Prélude, Valse and Ragtime	pianola	33	1918	Italy	Rullo Aeolian Cy Edition, London
Pagine di Guerra	Orchestral arragement from piano duet with a	25b	1918	Italy	
Cocktail Dance	piano solo	N/A	1918		
5 pezzi	string quartet	34	1920		Universal-Edition, Vienna
Undici pezzi infantali	piano solo	35	1920	Italy	Universal-Edition, Vienna
Pupazzetti	Orchestral arragement from piano duet	27b	1920	Italy	JW Chester, London
Fox-Trot	4-hands piano duet (arranged for string quartet)		1920		
A notte alta	Orchestration from piano solo	30b	1921	Italy	
3 canzoni trecentesche	voice and piano	36	1923		Ricordi, Milano
La sera fiesolana	voice and piano	37	1923	Italy	Ricordi, Milano
Quattro favole romanesche di trilussa- musicate	voice and piano	38	1923	Italy	Ricordi, Milano
2 liriche	Voice and piano	39	1923	Italy	Ricordi, Milano
La Giara (choreographic comedy in 2 acts)	Ballet	41	1924		Universal-Edition, Vienna
Beethoven: the nine symphonies	transcription for 4-hand piano		1924		
Concerto romano	organ, brass, timpani and strings	43	1926		Universal-Edition, Vienna
Scarlattiana	small orchestra with piano	44	1926		Universal-Edition, Vienna
Sonata No. 2	cello and piano	45	1926		Universal-Edition, Vienna
Serenata	clarinet, basson, trumpet, violin and cello (orches	46	1927		Universal-Edition, Vienna
Two Italian Songs (elaborations of folk songs)	piano solo	47	1928	Italy	Oxford University Press, London
Violin Concerto in A minor	Violin solo and orchestra	48	1928		Universal-Edition, Vienna
Marcia Rustica (for the wedding of the princess o	orchestra	49	1929	Italy	INEDITA/UNPUBLISHED
3 vocalizzi /// Vocalizzi nello stile moderno	voice (?) and piano	N/A	1929	Italy	MOVEMENT FOR PIANO AND CELLO?!!
Serenata	small orchestra (orchestration of chamber work)	46b	1930		
La favola d'Orfea (chamber opera in one act)	OPERA with chamber orchestra	51	1932		Carisch, Milano
due ricercari sul nome B-A-C-H	piano solo	52	1932	Italy?	Ricordi, Milano
Sinfonia	clarinet, trumpet, cello, piano	53	1932		Carisch, Milano
Introduzione, aria and toccata	orchestra	55	1933		Ricordi, Milano
Concert	piano trio and orchestra	56	1933		Ricordi, Milano
notturno e tarantella (after 3 vocalizzi)	cello solo and orchestra	54	1934		Ricordi, Milano
ninna- nanna, corbellina (elaboration of Genoese	piano solo	N/A	1934	Italy?	WHERE IS THE MUSIC FOR THIS?!
Sinfonia, Arioso e Toccata	piano solo	59	1936		Carisch, Milano
La donna serpente (two suites)	orchestral suite from ballet	50b	1936	Italy	
Concerto for orchestra	orchestra	61	1937		Ricordi, Milano
sardinian song and dance	chamber choir and orchestra	N/A	1937	Italy	
Sonata for Three	piano trio	62	1938		Ricordi, Milano
Divertimento per Fulvia, suite AKA The house of d	BALLET with chamber orchestra	64	1940		Universal-Edition, Vienna
Paganiniana (on themes by N Paganini)	orchestra (and piano?)	65	1942	Italy	Universal-Edition, Vienna
Ricercare sul nome "Guido M. Gatti"	piano solo	N/A	1942	Italy	
LA ROSA DEL SOGNO /// The rose of the dream	(BALLET with orchestra	66	1943		Universal-Edition, Vienna
3 canti sacri	voice (?) and piano, orchestrated 1943	67	1943	Italy	INEDITI
Sonata	Harp	68	1943		
Concerto	string, timpani and drums	69	1943	Italy	
Missa Solemnis Pro Prace	soprano, baritone, chorus and orchestra	71	1944	Italy	
Rosa del Sogno	Ballet	???	??? 1940S BUT WHEN?	Italy	
Sonata	Piano and Cello	8	1904???	Paris	Mathot, Parigi
Symphony No. 1 in b Minor	orchestra	5	1905-1906	Paris	Mathot, Parigi
Symphony No. 2 in C Minor	orchestra	12	1908-1909	Paris	INEDITA/UNPUBLISHED
Suite in C Major	orchestra	13	1909-1910	Paris	Universal-Edition, Vienna
Notturino	piano solo	N/A	1909?		
A la manière de ... (two volumes, second volume i	piano solo	17, 17B	1911-1913	Paris	
Le couvent sur l'eau (il concento veneziano) - chor	Ballet	18	1912-1913	Paris	Ricordi, Milano
Pupazzetti	4-hands piano duet (orchestrated 1920)	27	1915, revised 1920	Italy	Ricordi, Milano and JW Chester, London
Due contrastes	piano solo	31	1916-18	Italy	JW Chester, London
Concerto	string quartet	40	1923-4		Universal-Edition, Vienna
Partita	piano solo and orchestra	42	1924-1925		Universal-Edition, Vienna
La Donna serpent (fairy tale in three acts with pro	OPERA with orchestra	50	1928-1931		Ricordi, Milano
Introduzione, chorale and marcia	wind/brass and percussion	57	1931-1935	Italy	Universal-Edition, Vienna
Cello Concerto	cello solo and orchestra	58	1934-1935		Ricordi, Milano
La deserto tentato (one act mystery opera)	OPERA with orchestra	60	1936-1937		Ricordi, Milano
Symphony (No. 3)	orchestra	63	1939-40	Italy	Universal-Edition, Vienna
Sei Studente	piano solo	70	1942-1944	Italy	
L'adieu à la Vie	Voice and 16 instruments	26bis		Italy	JW Chester, London
Pupazzetti	9 instruments	27ter.			JW Chester, London
Concerto	Transcription for string orchestra	40bis			Universal-Edition, Vienna
La Giara	Orchestral Suite	41bis			Universal-Edition, Vienna
La Donna Serpente	Orchestral fragmanets - first series	50bis			Ricordi, Milano
La Donna Serpente	Orchestral Fragments - second series	50ter			Ricordi, Milano

Appendix 1.b: Casella's transcriptions/editions list

Work Title	Transcription or Edition?	Original Composer	Original Instrumentation	Original Date of Composition	New Instrumentation	Date of Transcription
Islamey	Transcription	M Balakirev	piano solo		orchestra	1907
Grand March Opus 40, No. 3	Transcription	F Schubert	4-hands piano		orchestra	1911
March Militaire Opus 51 No. 3	Transcription	F Schubert	4-hands piano		orchestra	1911
Preludes	Edition	F Chopin	piano solo		piano solo	1914
Valses	Edition	F Chopin	piano solo		piano solo	1914
Nocturnes	Edition	F Chopin	piano solo		piano solo	1914
Piano Sonatas (all)	Edition	Beethoven	piano solo		piano solo	1919
Spanish Rhapsody Opus 70	Transcription	Albéniz	two pianos		orchestra	1922
Sonatas for Hapsichord	Edition	Frescobaldi	harpichord		piano solo	1928
Russian Lullaby	Transcription	J Berlin	jazz ensemble		orchestra	1929
Toccata, Bourrée and gigue	Transcription	D Scarlatti	keyboard?		small orchestra	1932
Sonata for three from Das musikalische Opfer	Transcription	J S Bach	flute, violin and harpsichord		violin, cello and piano	1933
Giaccona	Transcription	J S Bach	solo violin		orchestra	1935
Symphony in C Major No. 1	Transcription	M Clementi			orchestra	1935
Symphony in D Major No 2	Transcription	M Clementi			orchestra	1935
Trio in D Major, Opus 28 No. 2	Transcription	M Clementi				1935
Two sonatas	Transcription	D Scarlatti	keyboard		piano solo	1940
Fourth Sonata in a Minor	Transcription	A Scarlatti			flute, strings and cembello	1940
Psalm 'Laetatus sum'	Transcription	C Monteverdi				1941
Concerto Grosso in G Major	Transcription	G Torelli				1941
Sonata in Tre in A minor	Transcription	G B Bassani				1941
Sonata in C Major No 3	Transcription	G Rossini				1942
various works	Transcription	A Vivaldi			piano solo	1936-1943
Sonata in G major (Night sonatas Nos 2,3 and 5)	Transcription	G Sammartini	2 violins and bass		violin, cello and piano	
The Well-Tempered Klavier	Edition	J S Bach	harpsichord		piano solo	
Inventions in two voice	Edition	J S Bach	harpsichord		piano solo	
Inventions for three voices	Edition	J S Bach	harpsichord		piano solo	
French Suites	Edition	J S Bach	harpsichord		piano solo	
English Suites	Edition	J S Bach	harpsichord		piano solo	
Italian Concerto	Edition	J S Bach			piano solo	
23 easy pieces	Edition	J S Bach	harpsichord		piano solo	
Chromatic Fantasy and Fugue	Edition	J S Bach	harpsichord		piano solo	
Études	Edition	F Chopin	piano solo		piano solo	
Impromptus	Edition	F Chopin	piano solo		piano solo	
Ballades and Fantasias	Edition	F Chopin	piano solo		piano solo	
Piano Sonatas	Edition	W A Mozart	piano solo		piano solo	
Fantasies	Edition	W A Mozart			piano solo	
Pictures at an exhibition	Edition	Mussorgsky	piano solo		piano solo	

Appendix 2: Casella piano works discography

Composer	Performer	Album Name	Pieces	Specific Movements	Label/Publisher	Place of Recording	Date of Recording
Casella	Canino, Bruno	Alfredo Casella - L'opera per piano Vol 2	Scarlattiana Op 44, Pupazzetti Op 27b, Pagine di Guerra Op 25b; Sonatina Op 28; 2 conzone pop		La Bottega Discantica	Italy	2009
Casella	Canino, Bruno	Alfredo Casella - L'opera per piano Vol 1	Pavane Op 1; Variations sur une chaconne Op3; A notte alta Op 30; Not in opus order!		Stradivarius	Italy (?)	2011
Casella	D'Amrosio, Michele	Complete Piano Music	Pavane Op 1; Variations sur une chaconne Op 3; Toccata Op 6; Sarall except for Op 17b, where		Brilliant Classics	Italy (?)	2014
Casella	D'Ignazio, Dario	Complete Piano Works, Vol. 1	Sinfonia, Arioso e Toccata, Op 59; Sarabande op. 10; 6 studi Op 70; variations sur un chaconna;		Da Vinci Classics		2018
Casella	Casella, Alfredo		Siciliana e burlesca, Op 23		Columbia (It)		Saturday, 16 May 1931
Casella	Priegnitz, Hans		Pezzi infantili, Op 36	IV. Bolero	Odeon (De)	Berlin	Thursday, 22 May 1941
Casella	Priegnitz, Hans		Pezzi infantili, Op 36	VI. Siciliano	Odeon (De)	Berlin	Thursday, 22 May 1941
Casella	Priegnitz, Hans		Pezzi infantili, Op 36	XI. Galop	Odeon (De)	Berlin	Thursday, 22 May 1941
Casella	Taddei, Annarosa		Sinfonia, Arioso e Toccata, Op 59	III. Toccata	Cetra	Rome	Friday, 5 May 1950
Casella	Brugnolini, Adriana		Pezzi infantili, Op 36	Complete work	Cetra		1950
Casella	La Vecchia, Francesco	Alfredo Casella	Pagine di Guerra Op 25b (orchestral)		Naxos	Rome	1st September 2012
Casella	Priegnitz, Hans		Scarlattiana, Op 45		Odeon (De)	Berlin	20-21 May 1941
Casella	Kassebaum, Wilfried	Alfredo Casella (1883-1947)	Sinfonia, Arioso e Toccata, Op 59		SWR Classical Archive		23rd March 2017
Casella	Ballerini, Luca	Casella	9 pezzi Op 24; 11 pezzi infantili Op 35; 2 Ricercari on the name B-A-C-H Op 52; 6 studies Op 70		Naxos	Bristol	8th July 1998
Casella	De Barberis, Lya	L'Opera per pianoforte	Pavane Op 1; Variations sur une chaconne Op 3; Toccata Op 6; Sarabande Op 10; 6 studi Op 70; variations sur un chaconna;		Warner Classics		CHECK
Casella	Barzetti, Marcelle		Pezzi infantili, Op 36	Complete work	HMV (It)		February 1941
Casella	Maria Bergmann	Casella: À la manière de... Op 17 & 17b	À la manière de Op 17 and 17b	only casella works, not the r	SWR Classical Archive		2015
Casella and Ravel	Alpers, Hinrich	Complete piano works of Ravel	A la Maniere Op 17b	second movement: Ravel	Honens	Canada	Friday, 7 July 1905
Casella and Szymanowski	Blackwood, Easley	Easley Blackwood, Piano	Sonatina Op 28; 9 Pezzi Op 24	Not in opus order!	Cedile		1991
Casella et al	Muller, Dana and Gary Ste	Works by Auric, Busoni, Casella, Hindemith, Ra	Pupazzetti op 27; Fox-Trot Op 34; Pagine di guerra Op 25		Centaur	Massachusetts	1992
Casella et al	Massa, Pietro	Chromatisme Mystique	Berceuse triste op 14		Master Arts Records		2003
Casella et al	Alberti, Alfonso	Berceuses	Berceuse triste Op 14, 11 pezzi infantili Op 35	Only No 10 from pezzi infant	Concerto	Italy	2005
Casella et al	Casella, Alfredo and Ottor	The Composer as Pianist	Inezie Op 32; 11 Pezzi infantili Op 35; 2 contrasts Op 31		Pierian Recording Si		2005
Casella et al	Lawson, Pianola	Original compositions and arrangements for pi	Prelude, Valse and Ragtim Op 33		NMC Recordings	Suffolk	2007
Casella et al	Fuidge, R and V	A touch of class	Pupazzetti Op 27		Diversions	Derbyshire	2009
Casella et al	Biro, Sali	The Sari Biro Legacy	11 pezzi infantili Op 35	only movements IX (Carillon)	Caprice		2010
Casella et al	Sundell, Stina	Svenska Tangenter: Svenska pianister före 1950	Scarlattiana, Op 45	Only excerpts from each mo	Caprice	Stockholm	2010
Casella et al	Alberti, Alfonso (although	Musice del novecento italiano	Piano Sonatina Op 28	Complete work	Stradivarius	Italy (?)	2011
Casella et al	Veit, Matthias	Micromania: 85 Piano Miniatures	2 contrasts Op 31		TYXart	Germany	2012
Casella et al	Muller, Dario	Magic Boxes	11 pezzi infantili Op 35	only IX Carillon	Dynamic	Lugano	2014
Casella et al	Jacobson, Julian and Mari	Piano Duo	Pupazzetti Op 27		Somm Recorings	England	2017
Casella et al	Fendel, Ulrike	Prelude: Piano Preludes from the 20th and 21s	11 pezzi infantili Op 35	No. 1 Preludio	Gramola Records	Vienna	Oct-12
Casella et al	Grante, Carlo	Hommage a Debussy	A la Maniere Op 17a	ONLY IV: Claude Debussy	Music and Arts Prog	America	Feb-13
Casella et al	Various (possibly Sandro	Romantic piano concertos Vol 2	Scarlattiana Op 45; Triple Concerto Op 65; A notte alta Op 30	All movements	Brilliant Classics		1st April 2016
Casella et al	Cantelli, Guido	Guido Cantelli: Fiery Angel of the Podium	Paganiniana Op 65	Complete work	Warner Classics/EMI Classics/Parlophone		1st February 2012
Casella et al	Anthony Goldstone	Inspiration: Homage to Maria Curcio	Variations on a Chaconne, Op 3	Complete work	Divine Art	England	2010
Casella et al	Jonas, Maryla	piano miniatures	11 pezzi infantili Op 35	movements 4-11	Sony Classical		4th August 2017
Casella et al	Jonas, Maryla	The Maryla Jonas Story: Her Complete Piano R	11 pezzi infantili Op 35	No 4-11	Sony Classical		4th August 2017
Casella et al	Casella, Alfredo	Creator: composers playing their own works at	Berceuse Triste Op 14, Barcarola Op 15, Inezie Op 32		Documents		
Casella et al	Trenker, Evelinde	Evelinde Trenker: Pianist	2 ricercari sul nome B-A-C-H		Orion		
Casella, Respighi, Busoni	Moreno, Hector and Norbi	piano 4 hands	Pupazzetti op 27; Fox-Trot Op 34; Pagine di guerra Op 25		Dynamic	Genoa	Jul-92

Appendix 3a: Transcription of unpublished *articolo sull'interpretazione*

Casella, hand written notes on *Interpretazione*, Box 25, Folder A, ASc [Interpretazione]. Fondo Casella, Istituto per la musica, Fondazione Giorgio Cini, Venice.

English translation by Ellen Falconer

[page 2] ai musicisti da innumeri dilettanti, e che merita di una risposta chiara e convincente, risposta la quale si trova già in gran parte nel bellissimo, studio di Boris de Schloezer “Comprendere la musica” pubblicato su “la Rassegna musicale” nel gennaio 1931, studio al quale mi riferirò più volte nelle prossime pagine.

La diversità tra il linguaggio comune e la musica risiede essenzialmente nel fatto che, mentre il linguaggio consiste in un sistema di segni (o di suoni articolati corrispondenti) mediante i quali si giunge al loro significato, che [è] rappresenta quindi in realtà l'unico valore delle parole, la musica invece è priva di ogni contenuto razionale, ed il suo sistema sonoro contiene interamente racchiuso in sé tutto il contenuto della singola opera d'arte. In altri termini, i rapporti tra contenuto e forma sono di Trascendenza per ciò che riguarda il linguaggio e di immanenza invece per la musica (osservando tuttavia che questa immanenza è già suprema aspirazione della poesia, la quale per nei casi supremi, raggiunge quasi la trascendenza musicali). [page 3] Ed è in questa immanenza musicali che risiede il segreto del comprendere la musica, dato che ogni opera d'arte musicale è un mondo totale e fruito in sé stesso, e che (citiamo qui Schloezer): “comprende pag. 29 e che scopre.” Si intende che noi parliamo qui della comprensione dell'interprete, ma senza di questa non sarebbe di pretendere quella dell'ascoltatore (specialmente qualora si pensi che la grande maggioranza del pubblico di una sala di concerto ascolta la musica per puro godimento sensuale ed immaginativo e non sospetta neanche lontanamente che “ascoltare una opera musicale esige uno sforzo attivo, un lavoro spesso anche doloroso, richiedente una certa preparazione” (Schloezer)

In questo afferrare l'unità dell'opera musicali e nel percepirla come in tutto complesso ed inscindibile consiste il comprendere la musica. Di fronte alla medesima opera d'arte, tante sono le reazioni quante gli individui interpreti od ascoltatori, ma non esiste che un modo di comprenderla. [page 4].

(ho spesso usato nel mio insegnamento la seguente immagine: di fronte alla musica l'esecutore inesperto si trova come il forestiero che tenta a Venezia di andare a piedi da piazza San Marco alla stazione e dopo breve percorso si smarrisce nel labirinto delle “calli” la cui topografia gli rimane ermetica mentre invece l'aviatore che sorvola alto la medesima città, vede che questa ha la forma di una enorme pesce.)

Una volta definita l'essenza di questa necessaria comprensione dell'opera d'arte nella sua immanenza e nella sua totalità, possiamo a vedere come si “costruisca” una interpretazione. Adopero in proposito la parola “costruzione”, perché in questo senso va considerata ogni interpretazione. Occorre infatti – in materia – partire dal principio assoluto che nessun elemento può venire abbandonato al caso o all'improvvisazione, ma che tutto deve essere fissato fino all'ultimo particolare. [Page 5] Una volta “costruita” in simile modo l'interpretazione rimarrà unicamente per l'esecutore l'incognita che deriva dalla maggiore o minore possibilità del momento fisico. Colla medesima interpretazione, l'interprete renderà un giorno 100% ed un altro invece 60%; ma le basi di quella interpretazione saranno sempre identiche.

È appena necessario il ricordare che – per quanto possa essere elaborata e fortemente pensata una interpretazione – non si può mai considerarla perfetta né definitiva. La storia insegna infatti che i maggiori interpreti meditarono incessantemente sulle loro grandi interpretazioni, in virtù dell'assioma [fondamentale in arte] che “si può sempre far meglio.”

Il lavoro intuitivo – costruttivo dell'interprete è diverso a seconda della conoscenza preventiva – o non conoscenza - della musica da interpretare. Trattandosi di capolavori classici o romantici, è raro il caso che il futura interprete non abbia una qualsiasi. [page 6] conoscenza prima di intraprendere il suo lavoro. Questa conoscenza si può anche raggiungere oggi per mezzo dei dischi fonografici. Occorre però usarne “*cum grano salis*” e sapere distinguere i veri maestri dell'interpretazione dai puri “virtuosi”, i quali si permettono spesso verso il testo delle libertà espressive oppure della modificazione tecniche che, per quanto rilucenti, non sono sempre oro, e che – già poco scusabile qualora commesse da un grande concertista – sarebbero totalmente imperdonabili presso un giovane esecutore.

La conoscenza preventiva dell'opera per mezzo di altre esecuzione oppure di dischi non [~~amate~~] però nulla allo studio del documento (edizione oppure assai più raramente, manoscritto) dal quale deve sempre partire ogni interpretazione, volendosi dire con ciò che quello studio dev'essere condotto, in ogni caso, come se il lavoro fosse totalmente sconosciuto. [page 7] Anzitutto, è indispensabile la scelta di una buona edizione. Dirò francamente che, per me, le migliore sono le più semplici, quelle cioè dove il revisore ha meno fatto sfoggio di una pesante e pericolosa erudizioni. Quanto più è vicina un'edizione alla prima di esse o meglio all'autografo originale, tanto più essa è consigliabile. Quale soddisfazione si prova ad es. [esempio] leggendo l'edizione “scientifica” di Chopin pubblicata della Oxford University Press a Londra, e dove il pensiero originale riappare spoglio di tutte quelle sovrastrutture critico-tecniche che tanti mediocri revisore hanno creduto utile di sovrapporre a quella miracolosa musica! Ciò non toglie però nessun valore alla mirabile *edition de travail* Chopiniana di Cortot, la quale racchiude i tesori dell'esperienza di un artista grande per ingegno, sensibilità, gusto e cultura.

[Page 8] È consigliabile di intraprendere la prima “decifrazione” del testo a mezzo di una accurata, concentrata lettura muta. Questo a scopo di evitare gli inevitabili ostacoli che deriverebbero dalle difficoltà tecniche, le quali si debbono studiare e superare a parte (senza perdere però mai di vista la inscindibilità dell’espressione musicale e della tecnica strumentale, la quale è il mezzo per realizzare quella).

Alla lettura si deve accompagnare una seria analisi (che presuppone la conoscenza delle forme). La determinazione dei vari elementi costruttivi di una sonata, di un lied, di un rondo, ecc. è condizione sine qua non di ogni vera interpretazione, e l’ignoranza delle funzioni di questi vari elementi compromette gravemente il lavoro costruttivo dell’interprete.

L’indagine sulla forma deve essere completata dalle necessarie nozioni storiche e culturali senza le quali non vi è speranza di avere una concezione esatta dell’opera d’arte. Anzitutto, è indispensabile conoscere – almeno per sommi capi – la vita del compositore e – quando si tratta di casi come quello di Beethoven – di conoscerla a fondo. Inoltre, è necessario (possedere sicure cognizioni storiche sull’epoca alla quale appartiene l’opera musicale e principalmente sulla vita sociale di quel tempo (la Spagna del 1730/50 per D. Scarlatti, la Germania del medesimo primo 700 per Bach, Vienna per Haydn, Mozart e Beethoven, sono cornici storiche la cui conoscenza schiude impensati orizzonti all’interprete).

Contemporaneamente a questo lavoro di documentazione, va condotto quello della precisazione del carattere (o del sentimento generale che dir si voglia) del pezzo. Trattandosi di opere già note prima per audizione diretta o fonografica, questo lavoro è più agevole. Ma è semplice da ricominciare per ogni interprete, perché ogni sensibilità è diversa, e quindi non meno diverse sono da individuo a individuo le singole interpretazioni. [Page 10] Sarà bene infine di lasciare da parte in questa determinazione del carattere (o del sentimento) il vecchio pregiudizio che pretendeva distinguere fra classico e romantico, distinzione che per decenni ha portato alla funesta nozione che la musica classica si dovesse eseguire meccanicamente, mentre era legittimo ogni disordine dinamico/agogico in quella romantica: L’arte grande è una sola e non dobbiamo dimenticare che Bach suonava con una estrema libertà, mentre invece Chopin aveva un ritmo meravigliosamente preciso e nitido. Quindi elasticità nei classici e compostezza nei romantici. vedi pag opposti.

[page 9 verso] Non sarà inutile – prima di terminare queste osservazioni sulla precisazione del carattere dell’opera musicale, di porre in guardia il giovane contro quelle “illustrazioni” letterarie di certe musiche, che vorrebbero conferire a queste un significato materiale che l’autore non aveva mai sognato. La realtà concreta della musica basta ampiamente a se stessa, senza necessità di voler abbassare un capolavoro a voler descrivere fatti, cose o persone che nulla hanno a che vedere con quella espressione. Se può essere altamente benefica la nozione dell’identità delle varie arti in quanto aspetti diversi di una unica “Arte” suprema, altrettanto nociva sarebbe il ricadere oggi nel confusionismo artistico dell’epoca Wagneriana/impressionista, quando si voleva dipingere colla musica o coi versi oppure scrivere sinfonia colle parole.

[Page 10 second half] La determinazione del tempo parrebbe essa pure dovere essere suggerita dalle varie interpretazione già precedentemente note all'esecutori, oppure essere fissata senz'altro da indicazione metronomiche. Cionondimeno, avviene qui pure che ogni interprete ha un tempo suo, anche se questo non sembra differenziarsi da quello di altri interpreti. Questa determinazione del tempo va fatta tenendo presenti i seguenti [page 11] criteri:

- a) Il tempo giusto è dato di rado dalle primo battuto del pezzo, ed è solamente facendo una sintesi dei vari elementi che costituiscono l'opera che si può determinare con certezza il tempo (questo, beninteso, per quei pezzi ore il tempo sia praticamente lo stesso dal principino alla fine, come ad esempio un allegro classica);
- b) Fatti eccezione per le marcie militare, non vi è pezzo musicale che non esiga una certa elasticità di tempo nel suo sviluppo. Ad esempio, in pezzi a forma/sonata, il secondo tema è assai sovente meno mosso del primo. Nella musica dei trenta ultimi anni abbiamo veduto, è vero, una rigidità ritmica meccanica sostituirsi alla vecchia elasticità (citiamo per esempio le Nozze di Str [Stravinskij] nella quale una unità ritmica di crome sempre costante ed invariabile regge per ½ ora tutto il lavoro). Ma in questo musica la varietà ritmica si ritrova spostando incessantemente la divisione di battuta, è quindi l'elasticità si raggiunge per altre vie (o meglio) se ne raggiunge un equipollente.
- c) Non bisogna fidarsi eccessivamente ... neppure quando sono [dell'autore] ... pure
[rest of the page is ripped and not legible].

[Page 11 verso]: planning scheme, which has a huge red cross through it:

premisa tecnica necessaria

definizione costruttori interpretativa *viscontea l'apula*

I DOCUMENTO: scelto

Edizione

lettera *venuta*

Analisi

Studia forma

Sentimento generale

Carettere

Nozioni storiche

Nozioni biografichi

II TEMPO: leggi "pezzo" op. 111 obbacciano tutto il pezzi XXXXX

III ESPRESSIONE: fraseggio

Accenti timori punti ingoli, cresendi-diminuedi (Bülow) nell'esecuzione

IV NISCORSIVITA: necessita coro dellaseguire il tutto altre il particola
Schloezer

V STILE E GUSTO

[page 12] “non serve a chi non ha talento, nè tano meno può essere utile all’esecutore di grande ingegno.” Comunque, non è da escludersi la consultazione di questa [poco simpatica] macchinetta, purché avvenga con criterio e libertà critica.

- d) Ogni elemento musicale è creato per occupare una determinata durata nel tempo (precisamente come gli elementi plastici nelle arti figurativa oppure nell’architettura) e non si può attribuirgliene una maggiore oppure una minore. Ciò equivale a dire che ogni elemento musicale ha il suo tempo preciso, all’infuori delle quali o esso viene compresso oppure esageratamente dilatato, perdendo quindi ogni significato. Ricorderò [page 13] a questo proposito il caso (da me già citato nella ristampa della ed. critica [critica editizione] delle Sonate di Beethoven presso Ricordi) del tema iniziale dell’allegro del primo tempo dell’op. 111, tema che egli aveva già tentato vent’anni prima in questa forma.

---- [perhaps musical examples meant to go here]

e la cui modestia fredda e scolastica non lasciava certo prevedere che le medesime note, riprese in altra tonalità e con altro tempo, sarebbero diventate uno dei più stupendi temi beethoveniani.

Terminerò queste osservazione sul tempo ricordando quello che mi confido un giorno il vecchio Saint-Saens: “le mouvement juste est celui qui ne se fait pas remarquer.”

Una volta disimpegnata questa fase preliminare del lavoro (lettura muta, analisi della forma, documentazione culturali, precisazione del carattere (o sentimento), determinazione del tempo), e mentre si inizia lo studio tecnico, si entra in contatto con altri problemi, che divengono più ardui, perché sono precisamente quelli che concernono (come diceva Stravinskij) “quella parte della musica che non si può scrivere” e che è precisamente la più importante. Voglio alludere all’espressione, parola vaga ed imprecisa, ma nella quale nondimeno si identificano il melos dell’opera musicale ed i connessi problemi del fraseggio e dell’accento. [page 15] Diamo anzitutto ragione a Wagner, allorché disse che non vi è interpretazione possibile all’infuori di quella che pone in totale evidenza, a traverso una perfetta “discorsività”, la melodia del pezzo. Principio che si applica tanto ad una musica quanto ad un’opera di Schoenberg o di Berg. (basti il vedere con quali cura questi autore indichino con appositi segni la melodia principali [HS] e quelle secondarie [NS]). Ma per il pianista non è davvero un problema facile quello di conferire alla melodia il suo accento naturale. Per quanto un limite divida la musica dal linguaggio umano, è nondimeno evidente che la melodia – sia pure strumentale – obbedisce a leggi di

“pronuncia” che sono in gran parte identiche a quelle della parola. Vi sono accenti tonici, accenti secondari, gruppi di note che tendono verso la cento, altri che ne risultano, ed infine tutto un sistema di punti, virgole, ecc... che si potrebbe perfettamente codificare con opportune leggi (cosa che d'altronde è stata fatta in paesi più pedanti del nostro). È questa la parte più delicata [page 16] dell'interpretazione, perché di tutte queste innumerevoli, talvolta impercettibili inflessioni della melodia, solo una minima parte è segnata del compositore. In gran parte, sarà sorretto l'interprete dalla sua più o meno profonde musicalità ma vi è, anche in questo difficile lavoro, una forte parte di “raziocinio”, che risulta non solamente dalla linea stessa della melodia, ma altresì dai suoi rapporti coll'armonia che di esse melodia fa parte integrante. Non sarà forse in utile (non sono mai troppe le precauzioni contro l'ignoranza!) il ricordare che in tutta la musica classica e romantica l'accento tonico coincide sempre con una dissonanza, sia sotto forma di ritardo, sia (in tempi meno remoti) sotto quello [page 17] di appoggiatura. È questa una regola fondamentale, la quale viene spesso inosservata dagli esecutori. Quante volte abbiamo dovuto sopportare una nota di risoluzione suonata più forte del suo ritardo o della corrispondente appoggiatura! Ed è solamente col costante rispetto a questa ed alle altre regole del fraseggio, che si può aspirare ad una esecuzione veramente “parlante”.

Del fraseggio fa parte un altro elemento capitale: il respiro troviamo qui una delle maggiori lacune di tante interpretazioni pianistiche, nelle quali non entra mai un filo d'aria, né l'esecutore mai pensa a far riprendere [page 18] “fiato” alla melodia, anche se la natura dello strumento ne elimina la necessità. In gran parte questo difetto è dovuto al pedale, il quale tenuto abbassato annulla ciò che le mani farebbero per conto loro. Ma una severa vigilanza, un incessante controllo dell'orecchio costituiranno per chiunque la più valida delle difese contro un vizio capace di compromettere ogni esecuzione, togliendole qualsiasi possibilità “discorsiva”.

Non abbiamo ancora accennato a quegli altri difficili problemi che sono il crescendo, il diminuendo, ed il rallentando. I due primi furono umoristicamente [ma eloquentemente] definiti dalla celebre boutade di Bülow: “crescendo significa piano, come diminuendo vuol dire [page 19] forte.” Accade infatti che appena l'esecutore di scarsa esperienza vede segnato cresc., già egli suona forte, mentre invece la dicitura dim lo fa scendere istantaneamente al [*piano*]. Il regolare sapientemente un vero crescendo, ove ogni suono sia effettivamente più forte del precedente, ma non meno forte del successivo, ed inversamente per il diminuendo, è una delle cose che richiedono all'interprete maggiore esperienza e consumatezza.

Lo stesso può dirsi per il ritardando, il quale potrebbe definirsi un diminuendo agogico, e che presenta le medesime difficoltà di calcolo. Un modello perfetto del genere si può mirare alla fine del disco toscaniniano del Preludio all'atto [page 20] IVo de La Traviata. [page 19 verso] Vorrei qui aggiungere una osservazione molto importante. Si può considerare come una regola la necessità – qualora in una melodia espressiva (classica o romantica) si presente una serie di note segnate di uguale valore, di correggere la monotonia mediante un impercettibile rubato, che si guidi sugli accenti principali. Do

questo esempio tratto dal IV° concerto, e del quale segno l'espressione approssimativa (avvertendo che i segni $< >$ e $\cap$ hanno in questo caso appena un valore di leggerissima sfumatura). [musical example notated on page]

Troviamo nell'architettura ellenica un illustre esempio di analogo "rubato": quello del Partenone, il quale, come è noto, presenta sulle facciate 8 colonne e 17 sui fianchi, colonne che all'osservatore profano appaiono essere tutte a distanza uguali l'uno dall'altro, mentre invece l'architetto – con suprema arte – ne ha impercettibilmente variato volta per volta gli spazi che le dividono. Uno fra i tanti segreti della misteriosa, diurna vita di quel monumento. Non si potrebbe invero trovare un esempio più eloquente della parentele che unisce la musica all'architettura.

[Page 20] ----

Siamo ormai giunte ad un punto dove possiamo condensare in un tutto sintetico il lavoro costruttivo sinora svolto. Dapprima una "decifrazione minuziosa" del documento originale (documento dal quale l'interprete deve estrarre tutto quanto è possibile), una indagine analitica-formale, corredata dalle relative conoscenze storiche e culturali, e successiva precisazione del carattere della musica. Poi, si è avuta la determinazione esatta del tempo (o dei vari tempi). Successivamente, mentre procedeva il lavoro puramente tecnico, l'interprete ha affrontato il problema dell'espressione, con tutte le sue [page 21] responsabilità dinamiche ed agogiche. Qui abbiamo cominciato ad entrare nel regno di quei famosi e misteriosi "imponderabili" che nessuno potrebbe definire, ma la cui presenza fa più o meno viva e grande l'interpretazione. Tutti però questi elementi, da quelli puramente materiale sino agli altri imponderabili, nullo valgono presi singolarmente: "tra le nota fatto fisico e la nota nel complesso armonico vi è lo stesso scarto che esiste tra la parola nell'uso pratico, comune, e la parola nucleo emotivo. Le parole di Mallarmé o di Dante non esistono in nessun vocabolario "F. Ballo, articolo già citato". Ma quegli stessi elementi, già "organizzati" assieme [page 22] dal compositore, acquistano il loro pieno valore di arte quando – per la seconda volta – l'interprete li coordinerà in una totalità concreta, ove ognuno di loro elementi, grande o piccolo, sia costantemente pensato in funzione del tutto, di quel tutto la cui rivelazione per mezzo dell'interpretazione costituisce la unica virtù dell'opera musicale. Credo superfluo attardarmi ulteriormente a dimostrare come – in materia d'interpretazione – comprendere e costruire siano due lati della medesima attività, e come sia indispensabile [page 23] il concepire tutto il lavoro interpretativo come una vera costruzione, che fonda quegli innumeri e vari elementi in un complesso armonioso, in un discorso sonoro il quale snodi poco a poco il suo contenuto immanente che stava racchiuso in quei suoni.

Questa "discorsività" è l'obiettivo supremo cui deve tendere l'interprete (come pure il creatore). È solamente quando [page 24] si raggiunge (accompagnato dalla maggiore naturalezza) quella fase ultima dell'interpretazione, concessa solamente agli eletti, che si incontra l'arte di un Toscanini o di un Casals. Ma, anche se quella di discorsività, quella naturalezza, sono privilegio di pochi, non deve per questo

meno tentare il giovane di giungervi, non fosse altro che per apprendere come – in arte – la maggiore semplicità apparente sia frutto di innumeri, dolorose esperienze a quante “complicazioni” superate si celino sotto quella sintesi suprema.

Vi sarebbe ancora da parlare [page 25] sullo stile e sul gusto. Ma qui sconfiniamo troppo dalla pure pratica per inoltrarci in un mondo superiore al quale non danno certamente accesso né i libri, né tanto meno i trattati. Come ben disse Cortot nella sua edizione chopiniana: “On savait, à la rigueur, établir des règles pour le travail manuel. Ou en s’aurait tracé au goût in à l’imagination.” Parole sagge, e che – mi pare – possono assai opportunamente chiudere questo studio.

Appendix 3b: English translation of *articolo sull'interpretazione*

[page 2] to amateur musicians, and that deserves a clear and convincing answer, which is already found largely in the beautiful, study by Boris de Schloezer "Understanding music" published in "the musical review" in January 1931, a study to which I refer several times in the pages passion.

The difference between the common language and music lies essentially in the fact that, while language consists in a system of signs (or corresponding articulated sounds) through which they reach their meaning, which [is] therefore represents in reality the only value of words, music on the other hand lacks any rational content, and its sound system contains all the content of the single work of art. In other words, the relations between content and form are of Transcendence as far as language is concerned and of immanence for music (observing, however, that this immanence is already the supreme aspiration of poetry, which in supreme cases almost reaches transcendence music). [page 3] And it is in this musical immanence that the secret of understanding music resides, given that every work of musical art is a total world enjoyed in itself, and that (we quote here Schloezer): "includes page 29 and who discovers. "It is meant that we speak here of the interpreter's understanding, but without this it would not be to claim that of the listener (especially if one thinks that the great majority of the audience of a concert hall listens to music for pure sensual and imaginative enjoyment and not even remotely suspects that "listening to a musical work requires an active effort, a work that is often painful, requiring a certain preparation" (Schloezer)

In this grasp the unity of the musical work and in perceiving it as understanding music in a complex and inseparable way. Faced with the same work of art, there are as many reactions as individuals interpreters or listeners, but there is only one way to understand it. [page 4].

(I often used the following image in my teaching: in the face of music, the inexperienced performer finds himself as a stranger trying to walk from Piazza San Marco to the station in Venice and after a short journey he gets lost in the labyrinth of the "calli" whose topography remains hermetic while the aviator who flies over the same city, sees that it has the shape of a huge fish.)

Once we have defined the essence of this necessary understanding of the work of art in its immanence and in its totality, let us move on to see how an interpretation is "constructed".

In this regard I use the word "construction", because in this sense every interpretation must be considered. In fact, it is necessary - on the subject - to start from the absolute principle that no element can be abandoned to chance or improvisation, but that everything must be fixed up to the last detail. [Page 5] Once "constructed" in a similar way, the interpretation will remain solely for the performer the unknown factor that derives from the greater or lesser possibility of the physical moment. With the

same interpretation, the interpreter will make a day 100% and another 60%; but the bases of that interpretation will always be identical.

It is hardly necessary to remember that - however elaborated and strongly thought an interpretation - it can never be considered perfect or definitive. In fact, history teaches that the greatest performers meditated incessantly on their great interpretations, by virtue of the axiom [fundamental in art] that "one can always do better."

The intuitive - constructive work of the interpreter is different depending on the prior knowledge - or non-knowledge - of the music to be interpreted. Being classic or romantic masterpieces, it is rare that the future interpreter does not have any. [page 6] knowledge before undertaking his work. This knowledge can also be reached today by means of phonograph records. It is necessary, however, to use "*cum grano salis*" and to be able to distinguish the true masters of interpretation from the pure "virtuosos", who often allow themselves for expressive liberties or technical modifications to the text which, though shining, are not always gold, and that - already little excusable if committed by a great concert performer - would be totally unforgivable with a young performer.

However, prior knowledge of the work through other performances or discs [love] nothing at the study of the document (edition or much more rarely, manuscript) from which every interpretation must always start, wanting to say with what that study must be conducted, in any case, as if the work were totally unknown. [page 7] First of all, the choice of a good edition is indispensable. I will frankly say that, for me, the best are the simplest ones, those where the auditor has made the least show of a heavy and dangerous erudition. The closer an edition is to the first of them or rather to the original autograph, the more it is advisable. What satisfaction do you feel for example [example] reading the "scientific" edition of Chopin published by Oxford University Press in London, and where the original thought reappears stripped of all those critical-technical superstructures that many mediocre reviewers have believed useful to superimpose on that miraculous music! This does not, however, detract from the admirable edition of Cortot's Chopin *edition de travail*, which contains the treasures of the experience of an artist great for ingenuity, sensitivity, taste and culture.

[Page 8] It is advisable to undertake the first "deciphering" of the text by means of an accurate, concentrated silent reading. This is to avoid the inevitable obstacles that would arise from technical difficulties, which must be studied and overcome separately (but without ever losing the inseparability of musical expression and instrumental technique, which is the means to achieve that).

Reading must be accompanied by a serious analysis (which presupposes knowledge of the forms). The determination of the various constructive elements of a sonata, a lied, a rondo, etc. it is a *sine qua non* condition of any true interpretation, and ignorance of the function of these various elements seriously compromises the constructive work of the interpreter.

The survey on forms must be completed by the need for historical and cultural notions without the [page 9] which there is no hope of having an exact conception of the work of art. First of all, it is essential to know - at least briefly - the composer's life and - when it comes to cases like Beethoven's - to know it thoroughly. Furthermore, it is necessary (to possess certain historical knowledge of the epoch to which the musical work belongs and principally on the social life of that time (Spain of 1730/50 for D. Scarlatti, Germany of the same first 700 for Bach, Vienna for Haydn, Mozart and Beethoven, are historical frames whose knowledge opens unexpected horizons to the interpreter).

Simultaneously with this work of documentation, it must be conducted that of the specification of the character (or the general feeling, if you prefer) of the piece. Since these are works already known first for direct audition to phonography, this work is easier. But it is easy to start again for every interpreter, because each sensitivity is different, and therefore not different are individual interpretations from individual to individual. [Page 10] Finally, it will be well to leave aside in this determination of character (or sentiment) the old prejudice that claimed to distinguish between classic and romantic, a distinction that for decades has led to the dismal notion that classical music should be performed mechanically, while every dynamic / agogic disorder in the romantic one was legitimate: Big art is one and we must not forget that Bach played with extreme freedom, whereas Chopin had a wonderfully precise and clear rhythm. So elasticity in the classics and composure in the romantic. [red cross] see opposite pages.

[page 9] It will not be useless - before completing these observations on the specification of the character of musical works - to warn the young person against those literary "illustrations" of certain music, which would give them in material meaning that the author had never dreamed. The concrete relation of music is widely enough to itself, without the need to lower a masterpiece to want to describe facts, things or people that have nothing to do with that expression. If the notion of the identity of the various arts can be highly beneficial as different aspects of a single supreme "Art", it would be equally harmful to fall back into the artistic confusion of the Wagnerian / Impressionist era, when one wanted to paint with music or with verses or write symphony with words.

[Page 10 second half] The determination of the time would also seem to have to be suggested by the various interpretations already previously known to the performers, or to be fixed without a doubt by metronomic indications. Nevertheless, it also happens here that every interpreter has his own time, even if this does not seem to differ from that of other interpreters. This time determination should be made taking into account the following [page 11] criteria:

a) The right time is rarely given by the first beat of the piece, and it is only by making a synthesis of the various elements that constitute the work that time can be determined with certainty (this, of course, for those pieces hours the time is practically the same from the little prince to the end, as for example a classic cheerful);

b) With the exception of military marches, there is no piece of music that does not require a certain elasticity of time in its development. For example, in pieces in the form of a sonata, the second theme is often much less moved than the first. In the music of the last thirty years we have seen, it is true, a mechanical rhythmic rigidity replacing the old elasticity (we cite for example the Marriage of Str [Stravinsky] in which a rhythmic unit of eighth note always constant and invariable holds up the whole work for half an hour) . But in this music the rhythmic variety is found by incessantly shifting the division of measure, it is therefore the elasticity is reached by other ways (or better) if an equivalent is reached.

c) I don't need to trust too much ... even when I am [of the author] ... as well
[rest of the page is ripped and not legible].

[Page 11 toward]: planning scheme, which has a huge red cross through it:

necessary technical premise

definition of interpretative construction *viscontea l'apula*

I DOCUMENT: chosen

Edition

coming letter

Analysis

Study form

General feeling

Character

Historical notions

Biographical notions

II TIME: read "piece" op. 111 obey all the XXXXX pieces

III EXPRESSION: phrasing

Accent fears dots, grown-decreases (Bülow) in the execution

IV NURSERY

Schloezer

V STYLE AND TASTE

[page 12] "it is not useful to those who have no talent, nor can they be less useful to the performer of great genius." .

d) Each musical element is created to occupy a certain duration in time (precisely like the plastic elements in the figurative arts or in architecture) and it cannot be given a greater or a lesser one. This is equivalent to saying that every musical element has its precise time, apart from which either it is

compressed or exaggeratedly dilated, thus losing all meaning. I will recall [page 13] in this regard the case (which I have already mentioned in the reprint of the criticism [critical edition] of Beethoven's Sonatas at Ricordi) of the initial theme of the merry first half of Op. 111, a theme that he had already tried twenty years earlier in this form.

---- [perhaps musical examples meant to go here]

and whose cold and scholastic modesty certainly did not make it foreseeable that the same notes, taken in another tone and with other time, would have become one of the most wonderful Beethovenian themes.

I will finish this observation on time by remembering what I trust the old Saint-Saens one day: "le mouvement juste est celui qui ne se fait pas remarquer."

Once this preliminary phase of the work is disengaged (dumb reading, analysis of the form, cultural documentation, specification of character (or feeling), determination of time), and while the technical study is started, one enters into contact with other problems, which become more difficult, because it is precisely those that concern (as Stravinsky said) "that part of music which cannot be written" and which is precisely the most important. I want to allude to the expression, vague and imprecise word, but in which nevertheless the *melos* of the musical work and the related problems of phrasing and accent are identified. [page 15] First of all, let us give reason to Wagner, when he said that there is no possible interpretation other than the one that puts the melody of the piece in full evidence, through a perfect "discursiveness". Principle that applies as much to a music as to a work by Schoenberg or Berg. (it is enough to see with what care these authors indicate with appropriate signs the principal melody [HS] and the secondary ones [NS]). But for the pianist it is not really an easy problem to give the melody its natural accent. Although a limit divides music from human language, it is nevertheless evident that the melody - albeit instrumental - obeys laws of "pronunciation" that are largely identical to those of the word. There are tonic accents, secondary accents, groups of notes that tend towards the one hundred, others that result from them, and finally a whole system of points, commas, etc ... which could be perfectly codified with appropriate laws (which on the other hand was made in countries more pedant than ours). This is the most delicate part [page 16] of the interpretation, because of all these innumerable, sometimes imperceptible inflections of the melody, only a small part is marked by the composer. For the most part, the interpreter will be supported by his more or less profound musicality but there is, even in this difficult work, a strong part of "reasoning", which results not only from the line of the melody itself, but also from its relationships harmony that of these melodies is an integral part. Perhaps it will not be useful (there are never too many precautions against ignorance!) To remember that in all classical and romantic music the tonic accent always coincides with a dissonance, both in the form of delay, and (in less remote times) under the [page 17] of appoggiatura. This is a

fundamental rule, which is often overlooked by the performers. How many times we had to endure a note of resolution sounded stronger than its delay or the corresponding appoggiatura! And it is only with the constant respect to this and to the other rules of the phrasing, that one can aspire to a truly "speaking" execution.

Another key element is part of the phrasing: here we find breath one of the major gaps in so many piano interpretations, in which a thread of air never enters, nor does the performer ever think of having [breath] at the melody, even if the nature of the instrument eliminates the need for it. In large part this defect is due to the pedal, which when kept down cancels what the hands would do on their own. But a strict vigilance, an incessant control of the ear will constitute for everyone the most valid of defences against a vice capable of compromising every execution, taking away any "discursive" possibility.

We have not yet mentioned those other difficult problems which are the crescendo, the diminuendo, and the slowing down. The first two were humorously [but eloquently] defined by Bülow's famous boutade: "growing means *plan*, as diminishing means [page 19] strong." , while instead the word *dim* makes it go down instantly to the *p* [plane]. Wisely adjusting a true crescendo, where every sound is actually stronger than the previous one, but no less strong than the next, and inversely for the diminuendo, is one of the things that require greater experience and consummateness [sic] from the performer.

The same can be said for the delaying, which could be defined as an agogic *diminendo*, and which presents the same calculation difficulties. A perfect model of the genre can be aimed at the end of the Tuscan record of the Prelude to act IV [page 20] of *La Traviata*. [page 19] I would like to add a very important point here. It can be considered as a rule the need - if in a melody expressive (classical or romantic) there is a series of marked notes of equal value, to correct the monotony by means of a stolen imperceptible, which is guided on the main accents. I give this example taken from the fourth concert, and of which I sign the approximate expression (warning that the signs <> and □ have in this case just a value of slightest nuance). [musical example notated on page]

In Hellenic architecture we find an illustrious example of the analogous "stolen": that of the Parthenon, which, as is known, has on its facades 8 columns and 17 on its sides, columns that all appear to be at equal distances to the profane observer. on the other hand, while the architect - with supreme art - has imperceptibly changed the spaces that divide them from time to time. One of the many secrets of the mysterious, diurnal life of that monument. Indeed, one could not find a more eloquent example of the kinship that unites music with architecture.

[Page 20] ----

We have now reached a point where we can summarize the constructive work done so far into a synthetic whole. First a "meticulous decipherment" of the original document (document from which the

interpreter must extract all that is possible), an analytical-formal investigation, accompanied by the relative historical and cultural knowledge, and subsequent clarification of the character of the music. Then, the exact time (or of the various times) was determined. Subsequently, while the purely technical work was proceeding, the interpreter addressed the problem of expression, with all its [page 21] dynamic and agogic responsibilities. Here we have begun to enter the realm of those famous and mysterious "imponderables" that nobody could define, but whose presence is more or less alive and great interpretation. However, all these elements, from the purely material to the imponderable, null ones are worth taking individually: "between the known physical fact and the harmonic note as a whole there is the same gap that exists between the word in practical, common use, and the word emotional core. The words of Mallarmé or Dante do not exist in any vocabulary "F. Dance, article already quoted ". But those same elements, already "organized" together [page 22] by the composer, acquire their full value of art when - for the second time - the interpreter will coordinate them in a concrete totality, where each of their elements, big or small , is constantly thought of in function of the whole, of that whole whose revelation through interpretation constitutes the only virtue of the musical work. I think it is superfluous to delay further in demonstrating how - in terms of interpretation - understanding and building are two sides of the same activity, and how it is essential [page 23] to conceive all the interpretative work as a true construction, which establishes those numbers and various elements in a harmonious whole, in a sonorous discourse which little by little unravels its immanent content that was enclosed in those sounds.

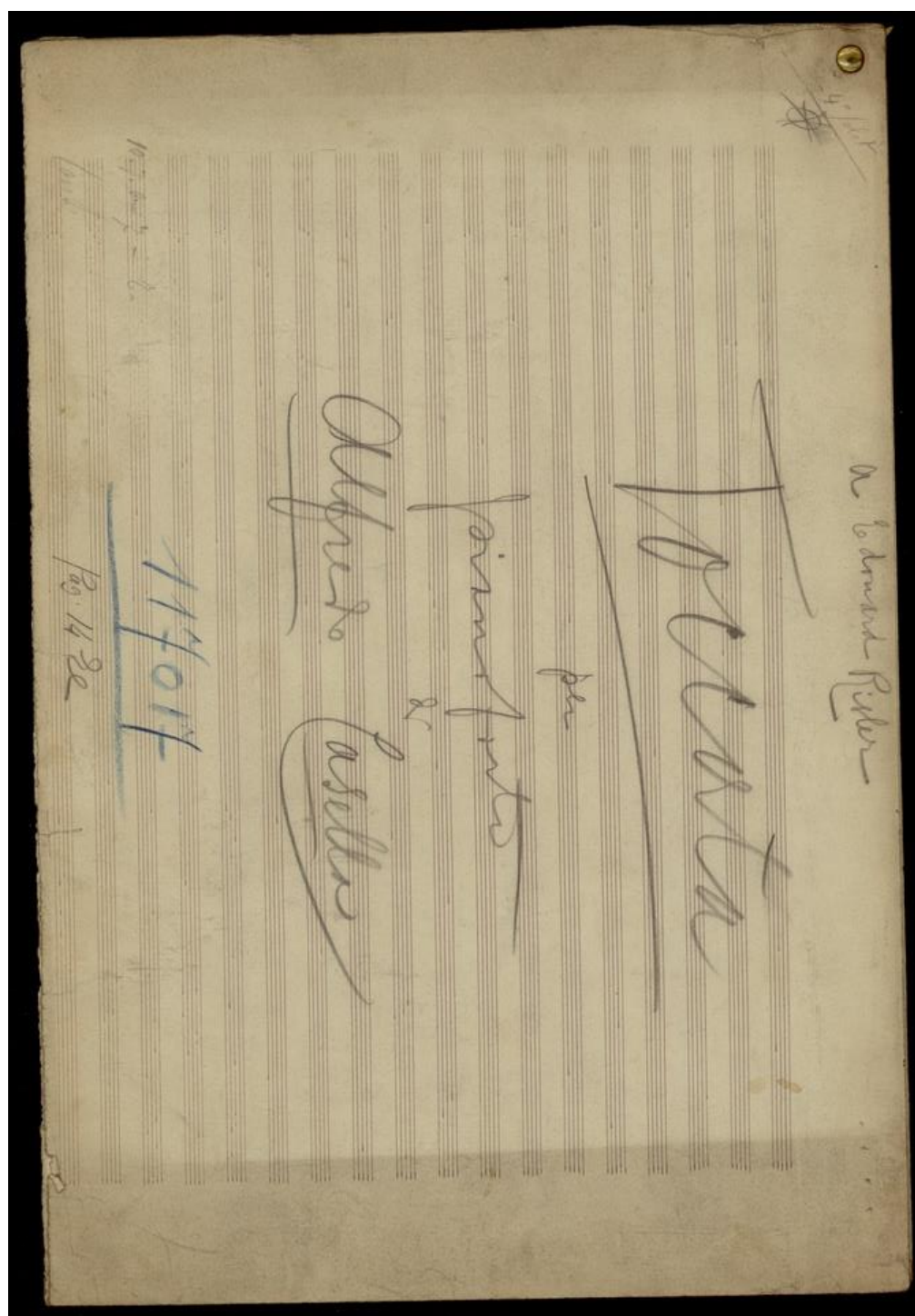
This "discursiveness" is the supreme goal to which the interpreter must tend (as well as the creator). It is only when [page 24] is reached (accompanied by greater naturalness) that last phase of the interpretation, granted only to the elect, that the art of a Toscanini or a Casals is encountered. But, even if that of discursiveness, that naturalness, are the privilege of a few, it should not be less tempting the young to reach it, if only to learn how - in art - the greatest apparent simplicity is the result of innumerable, painful experiences to how many "complications" overcome are hidden under that supreme synthesis.

There would still be talk [page 25] about style and taste. But here we stray too far from the pure practice to enter into a superior world to which the books certainly do not give access, much less treat you. As Cortot well said in his Chopinian edition: "On savait, à la rigueur, établi de règles pour le travail manuel. Ou and en sourai tracer au goût in à l'agagination. "Wise words, and that - it seems to me - can very conveniently close this study.

Appendix 4: Accessible page of Toccata Op. 6 manuscript.

Casella, Alfredo. *Toccata* Op. 6 (1904) front page, autograph manuscript, MIL0950398, Archivio storico, Ricordi & Co, Milan, Italy. Accessed 28th May 2021.

<https://www.digitalarchivioricordi.com/en/partiture/933>.



Appendix 5: Published score for Toccata Op. 6 (1904) for recordings

Casella, Alfredo. *Toccata, Op. 6*. Milan: Ricordi & Co, 1904.

The image shows a handwritten musical score for the Toccata Op. 6 by Alfredo Casella. The score is written on three systems of staves, with the first system being a grand staff (treble and bass clef) and the subsequent two systems being single staves. The title "TOCCATA" is prominently displayed at the top center, with "A. Alfredo Casella" written above it. The tempo and mood are indicated as "Allegro non troppo e molto deciso". The score is heavily annotated with handwritten notes and markings, including "Think long phrases", "generation", "history", "context", "the future", "Allegro", "sempre molto marcato", "Impulse", and "Scalder, at page 51, 52". The bottom of the page contains copyright information: "Proprietà di RICORDI & C. Editori-Stampatori, MILANO." and "Tutti i diritti di incisione, riproduzione e trascrizione sono riservati." (Copyright 1904 by RICORDI & C.). The page number "117017" is also visible.

TIME IT!

Sink on Throb!

10

sempre staccato

11

(sempre f)

12

f

13

espress.
p subito legato
cres.

Flapper fingers - control

22

25

28

EARLE

slowly is developmental, not develop

molto

subito

CRCS,

23

The musical score consists of four systems of piano notation. Each system has a grand staff with a treble and bass clef. The key signature has one sharp (F#). The first system starts at measure 22 and features rapid sixteenth-note passages in the right hand. The second system starts at measure 25 and includes a 'molto' marking. The third system starts at measure 28 and features a 'subito' marking. The fourth system continues the rapid passages. Handwritten notes include 'Flapper fingers - control' at the top, 'EARLE slowly is developmental, not develop' at the bottom left, and 'CRCS,' above the fourth system. The page is numbered 23 at the bottom right.

Handwritten musical score for "Sagan in C# minor" by Liszt. The score is written on ten staves, featuring piano and violin parts. It includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "f sempre", "cres.", "f molto", and "stringendo". The manuscript is heavily annotated with handwritten notes, including "Sagan in C# minor", "Liszt", "Trompe", "Violon", and "Violoncelle". The score is numbered 49 at the top left and 43 at the bottom right.

6

65

67

69

71

73

sempre stringendo

(senza diminuire)

sf subito

cres. poco a poco

3 (sempre cres.)

8

8

ff precipitando

RETRANSITION

(misurato)

117017

16

76 *ritornando al Tempo I^o*

marcato (ma non troppo)

p

80 *4/4* *even*

poco

V

più p, ma sempre marcato

83 *3/4* *4/4*

(p)

pedal

86 *(C)* *Tempo I^o*

(p)

marcato

ten.

92 *4/4* *3/4* *5/4*

(p)

marcato

ten.

Handwritten musical score for piano, featuring three systems of staves. The score includes various musical notations, including treble and bass clefs, key signatures (two sharps), and time signatures (5/4 and 3/4). The notation is heavily annotated with handwritten notes and markings.

System 1 (Measures 80-81):

- Measure 80: Treble clef, key signature of two sharps, 5/4 time. The melody is marked with a circled "horizontal" and a circled "X". The bass line is marked with a circled "X".
- Measure 81: Treble clef, key signature of two sharps, 5/4 time. The melody is marked with a circled "X". The bass line is marked with a circled "X".

System 2 (Measures 82-83):

- Measure 82: Treble clef, key signature of two sharps, 5/4 time. The melody is marked with a circled "X". The bass line is marked with a circled "X".
- Measure 83: Treble clef, key signature of two sharps, 5/4 time. The melody is marked with a circled "X". The bass line is marked with a circled "X".

System 3 (Measures 84-85):

- Measure 84: Treble clef, key signature of two sharps, 3/4 time. The melody is marked with a circled "X". The bass line is marked with a circled "X".
- Measure 85: Treble clef, key signature of two sharps, 3/4 time. The melody is marked with a circled "X". The bass line is marked with a circled "X".

Additional markings include "A. ten." and "A. 21" in the bottom left, and "A. 21" and "A. 21" in the bottom right. The page number "64" is visible in the bottom right corner.

Handwritten musical score with three systems (96, 99, 100) and various annotations.

System 96: Features a treble and bass staff. Annotations include "rondo pattern" with an arrow pointing to a specific figure, "Follows of the middle voice" with an arrow, "Ten." in the bass staff, and "ten. sempre" circled in the bass staff. A circled "5" is also present in the bass staff.

System 99: Features a treble and bass staff. Annotations include "senza affrettare" above the treble staff, "cres. poco a poco" below the bass staff, and a circled "5" in the bass staff.

System 100: Features a treble and bass staff. The treble staff has a time signature change to $\frac{10}{4}$. Annotations include "Bridge" above the treble staff, "poco allarg." above the treble staff, and "is this 1 or 2 bars?" written across the system. A circled "5" is in the bass staff.

Other Annotations: "Trio" is written near system 96. "Trio + Chorus" is written near system 96. "5" is written near system 99. "5" is written near system 100.

RECAP.

Tempo 1^o ma un poco largamente

102

ff (ff)

104

ff (ff)

107

ff ff ff

sempre molto marcato

110

ff ff ff

sempre staccato

117017

55 55

113

(sempre *f*)

(*p*)

116

119

espress.

p subito

cres.

legato

122

Handwritten musical score for piano, featuring three systems of music. The score is written in treble and bass staves, with various annotations and performance instructions.

System 1 (Measures 125-128): The music is in G major (one sharp). The right hand plays a continuous eighth-note pattern. The left hand plays a bass line with occasional chords. A handwritten "125" is above the first measure. A "pizz" (pizzicato) instruction is written above the right hand in measure 128.

System 2 (Measures 129-132): The music continues with similar patterns. A handwritten "129" is above the first measure. The right hand has a melodic line with some grace notes. The left hand continues with a bass line. A handwritten "D. Calma!" is written vertically on the right side of the system.

System 3 (Measures 133-136): The music changes to a new key signature, D minor (two flats). The tempo is marked "un poco allargato" (a little slower). The right hand plays a melodic line with a fermata over the final note. The left hand plays a bass line. Handwritten annotations include "LOW", "calm", "further + position", and "more!". A handwritten "131" is above the first measure. The bottom left corner has the handwritten text "Tonic Major - Fugue" and "Mestoso".

Handwritten musical score on page 13, featuring four systems of music. The score is written in treble and bass staves, with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings.

System 1 (Measures 134-135): The first system shows measures 134 and 135. Measure 134 includes a circled section of notes. Measure 135 features a triplet of eighth notes and a dynamic marking of *ff* (fortissimo).

System 2 (Measures 136-137): The second system shows measures 136 and 137. Measure 136 includes a circled section of notes. Measure 137 features a triplet of eighth notes and a dynamic marking of *ff* (fortissimo). The tempo marking *poco animando* is written above the staff.

System 3 (Measures 138-139): The third system shows measures 138 and 139. Measure 138 includes a circled section of notes. Measure 139 features a triplet of eighth notes and a dynamic marking of *ff* (fortissimo).

System 4 (Measures 140-141): The fourth system shows measures 140 and 141. Measure 140 includes a circled section of notes. Measure 141 features a triplet of eighth notes and a dynamic marking of *ff* (fortissimo).

Handwritten annotations include "134", "136", "138", "140", and "141" in the left margin, and "134", "136", "138", "140", and "141" in the right margin. A large handwritten "X" is visible between the second and third systems.

Tempo giusto, senza correre

Handwritten: 142

Handwritten: *ff sempre*

Handwritten: *marcatissimo*

Handwritten: *5/4*

Handwritten: 144

Handwritten: *marcatissimo*

Handwritten: *5/4*

Handwritten: 146

Handwritten: *marcatissimo*

Handwritten: *5/4*

Handwritten: 148

Handwritten: *precipitando*

Handwritten: *molto largo*

Handwritten: *ff*

Handwritten: *lasciar vibrare a lungo*

Handwritten: *Red. ten.*

Handwritten: *5/4*

Appendix 6: Sketch for Sonatina Op. 28

Casella, Alfredo. *Sonatina* (sketch) Folio 30 recto – 27 recto, *Quaderno 5* (1914-1916). MUS 43, Fondo Casella, Istituto per la musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia.

[IMAGE REMOVED DUE TO COPYRIGHT]

Appendix 7: Manuscript score (reproduction) for Sonatina Op. 28

Casella, Alfredo. *Sonatina Op. 28* (hand written manuscript). Photocopy of autograph score. MUS 66, Fondo Casella, Istituto per la musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia.

[IMAGE REMOVED DUE TO COPYRIGHT]

Appendix 8: Published score for Sonatina Op. 28

Casella, Alfredo. *Sonatina*, Op. 28. Milan: Ricordi & Co, 1916.

Sonatina

To my dear friend Blair Fairchild

Alfredo Casella (1882-1947)

Take time

** profound - mechanical*

** clarity & and*

** CONTRAST*

SONATINA (1916)

1. Allegro con spirito

Allegro con spirito

mp indolente ed ironico

senza pedale

(ben staccato)

mf

senza ripetere

sen sempre

staccato sempre

(sempre senza pedale)

mp

sempre piano

pp

(senza rall)

♫ Le ♯ sono sempre equivalenti in tutti i cambiamenti di battuta.

G. RICORDI & C. Editori, MILANO.

(Copyright MCMXVII by G. RICORDI & Co.)

Shape - dynamic + rhythmic gesture

Ad libitum. Appassionato e rubato assai, con molta fantasia.

f poco senza arpeggiare p espress. mf

(con molto pedale)

accel.: rit.

mf f

accel.: rit.

rall. molto

p mf p

lunga

Tempo 1º

maestoso, un poco melanconico

espress. f poco mp

legg.

espress. f poco

* In questo periodo, le terzine equivalgono sempre, ognuna, a due delle altre *

Release

Handwritten musical score with multiple systems. The score includes various musical notations, dynamics, and performance instructions. Handwritten annotations in blue ink are present throughout the score.

System 1: *mp*, *f espress.*, *dim.*

System 2: *legg.*, *crisp + tender*, *mf poco marcato*

System 3: *p*, *pp (senza rall.)*

System 4: *Di nuovo a tempo rubato, forse più lento della prima volta.*, *espress. dolce, come sognando*, *(senza arpeggiare)*, *(sempre senza arpeggiare)*

System 5: *pp (senza rall.)*, *pp (pp)*, *poco accel.*, *rall.*, *più p*, *larga*, *pp*

System 6: *p*, *116838*, *p*, *(pp)*

40 2 Tempo 1^o (un poco animato)

mp staccato
(senza ped.)

mf marcato, con vivacità

44

48 *Animando poco a poco*
p leggero *cres.*

51

54

p 116888 *p*

sf - be more creative + expressive + specific

56 *Animato più*

p subito

staccato molto

60

64

68

stringendo

p sottovoce *cres. poco*

(il basso marcato)

71

a poco

Handwritten musical score for piano, measures 76 to 89. The score is written on five systems of grand staves (treble and bass clef).

Measure 76: *molto marcato*. Handwritten "B" and "P" above the staff.

Measure 77: *sempre stringendo* and *sempre più forte*. Handwritten "F" and "L" above the staff. A slur covers measures 77-79 with the instruction *sempre più forte*. A handwritten "Shape" is written above the staff. A slur covers measures 79-80 with the instruction *ff (sotto la m. d.)*.

Measure 80: *sempre più forte*. A slur covers measures 80-81 with the instruction *ff (la m. d. non arpeggiando)*. A handwritten "marcatissimo" is written below the staff.

Measure 81: *ff*. A handwritten "E" and "B" are written above the staff.

Measure 82: *ff*. A handwritten "ff" is written below the staff.

Measure 83: *ff*. A handwritten "ff" is written below the staff.

Measure 84: *ff*. A handwritten "ff" is written below the staff.

Measure 85: *dim. e rall. molto*. A handwritten "ff" is written below the staff.

Measure 86: *(ten.)*. A handwritten "ff" is written below the staff.

Measure 87: *staccato* and *(ff)*. A handwritten "ff" is written below the staff.

Measure 88: *ff*. A handwritten "ff" is written below the staff.

Measure 89: *ff*. A handwritten "ff" is written below the staff.

92 **Tempo 1° (Allegro con spirito)** 7

(1)

(senza ripetere)

mf

96

p

pp

(senza rall.)

o. p.

101

Ad libitum (rubato). Misterioso. (Più lento delle due prime volte) poco stringendo

(una corda)

(senza arpeggiare)

mf

mf espress.

poco f

ppp (ten. col *Red.*)

rall. poco a poco

mf

pp morendo

lunga

dim.

⊙ Vedi nota, pag. 2, riguardo al valore rispettivo delle  e della  in questo periodo. (Red.)

p 11558 *p*

162 **Tempo 1^o (Allegro con spirito)**

pp stacc. leggero (sempre u.c. sino alla fine)

(senza *Rit.*)

P sottovoce, ma ben chiaro

107

pp *ppp*

pp *mp*

112 *senza rall. sino alla fine*

pp *ppp* *ppp*

(senza arpeggiare) *ppp* *ppp*

tenere a lungo

pp *ppp* *ppp*

(senza arpeggiare) *ppp* *ppp*

pp *ppp* *ppp*

(Rit.)

Stretching!

Breath

Rhythm

VS

chords

115

Bruno Yngling - 1972

Wood
rather
than speed

tempo
largo
with
chromaticism

2. Minuetto

8. Tempo di minuetto tradizionale (allegretto molto moderato)

mp dolce, con grazia melanconica

5

9

rapido *staccato* *rapido* *staccato*

p

(sopra alla m. d.)

12

staccato (sempre piano) *più p*

16

staccato

p HORN p

Don't get faster
massage

Cute / quirky / sneaky

10 (legato)

P dolce ed espress.

il basso sempre staccato

21 *leggero*

il basso un poco marcato

28 *p*

mp

32 *mf espress.*

36 *cres.*

f ma non troppo

espress.

Il 31^o è giusto, e la simmetria di questa battuta colle tre altre precedenti: non deve far supporre che il 37, di cui sopra, abbia da essere l.

40

dim.

dim.

44

p

senza rall.

mf

dolce e triste

p espressivo

senza arpeggiare ecc.

50

più piano

56

pp

pianissimo e misterioso con molto pedale

remember
62 minutes in style

*(senza arpeggiare)
sempre pp*

→ even articulated on p 118536 p

Handwritten musical score with five systems of staves. The score includes various musical notations, dynamics, and performance instructions.

System 1 (Measures 66-70): Handwritten measure numbers 66 and 70. The music is in 8/4 time. A handwritten note "melancholy" is written above the staff. The instruction "sempre pianissimo" is written below the staff.

System 2 (Measures 71-74): Handwritten measure numbers 71 and 74. The music is in 4/4 time. Instructions include "senza", "In tempo sino alla fine", "p staccato, con grazia maliziosa", "piu p", and "senza pedale".

System 3 (Measures 75-79): Handwritten measure numbers 75 and 79. The music is in 2/4 time. Instructions include "senza rall., sempre strettamente in tempo", "pp", "sempre staccato e senza ped.", and "perdendosi".

System 4 (Measures 80-87): Handwritten measure numbers 80 and 87. The music is in 4/4 time. Instructions include "senza", "(sempre in tempo)", "ppp", "senza (arpeggiare)", and "tenere a lungo".

System 5 (Measures 88-91): Handwritten measure numbers 88 and 91. The music is in 4/4 time. Instructions include "(senza ped.)", "p", "11P22P", and "p".

3. Finale

Veloce molto
rapido ed impetuoso

What else is being heard? That's not Carina

eg + straining y eg flap

play with slow movements

don't use thumbs - both hands

7 pods

sopra la m.d.

A

Poco più mosso (molto vivace)
marcatissimo

12

FF

m.d.

m.s.

p

8/4 (♩ sempre:)

2/4

Move VR BOT

B

○ In questo passo, come pure nei due analoghi ulteriori, è da evitarsi il più possibile l'uso dei pollici di entrambe le mani.

p 116538 p

13

ppp *p marcato*
molto staccato
senza pedale

U la m. 2. sempre piano; il *PPP* non riguarda che l'entrata della m. 4.

19

poco sf *P sempre e molto staccato*
(sempre senza ped.)

22

poco sf *p* *poco sf* *p* *poco sf* *p*
sempre molto vivace, senza rall.

25

poco sf *piu p*
Tempo del principio rapido ed impetuoso
(sempre sopra alla m. 4.)

28

p *poco sf*
(sempre sopra alla m. 4.)

C Il segno — significa: ritardare adagio il pedale destro, così da averlo completato tutto al segno ordinario.

p *ff* *f*

Handwritten musical score on a single page, numbered 15 in the top right corner. The score is written for piano (p) and features five systems of music, each with a measure number (30, 32, 34, 36, 38) in the left margin. The notation includes treble and bass staves, dynamic markings, and various performance instructions.

System 1 (Measures 30-31): Measure 30 is marked with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Measure 31 is marked with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The dynamic marking *cres. poco a poco* is written below the staff.

System 2 (Measures 32-33): Measure 32 is marked with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Measure 33 is marked with a treble clef and a key signature of one sharp (F#).

System 3 (Measures 34-35): Measure 34 is marked with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Measure 35 is marked with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The dynamic marking *sempre cres.* is written below the staff. Handwritten notes in the margin include "lighter and less" and "RH lower chords".

System 4 (Measures 36-37): Measure 36 is marked with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Measure 37 is marked with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Handwritten notes in the margin include "Octatonic" and "let go thumb".

System 5 (Measures 38-39): Measure 38 is marked with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). Measure 39 is marked with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The dynamic marking *p* is written below the staff.

Handwritten notes in the margin include "Octatonic" and "let go thumb".

p 11652P *p*

40 *Fluid RH* *more landing time*

16 *8^a alta*

sempre più f

42 *8^a alta*

stringendo
8^a alta

43 *f molto*

46 *8^a alta*

Di nuovo più mosso (molto vivace)

fff stridente

marcatissimo

dim. molto

Oppure:

p *fff* *p*

molto staccato e ritmato

sottovoce, grottesco

senza pedale

ten. ten.

sempre sottovoce

ten. ten.

Subitaneamente ancora più mosso. Brusco e capriccioso.

poco sf

(senza ped.)

senza rall.

p *116838* *p*

18

Con fantasia. Come un ricordo del primo tempo.
misterioso e fantasico

(una corda)
(senza arpeggiare)

ppp (ten. col ped.)

mf espress.

poco stringendo *rall.*

più p *pp marcato*

Tempo del principio
rapido ed impetuoso

mf *cres.*

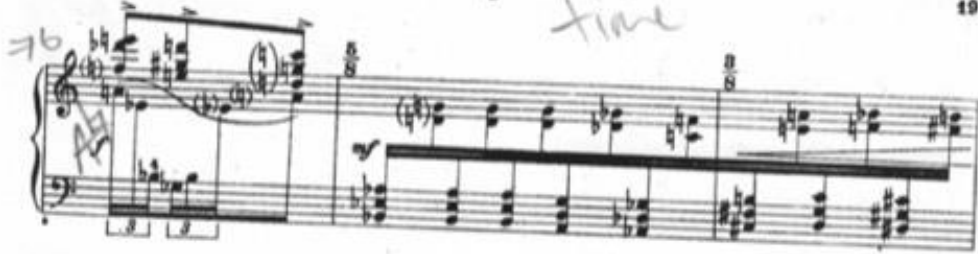
Agitato e stringendo poco a poco

mf

mf

landing
time

19



Handwritten notes: *LC A B*

20 *sempre più agitato e tumultuoso*

più f

(a)

92 *sempre più stringendo*

sempre più forte

ff

94 *velocissimo*

96 *Un poco largamente (ma sempre mosso)*

*marcatissimo **fff** stridente m.s.*

allarg. poco a poco

confuso e misterioso (tutti gli accordi senza arpeggiare)

pp

ff (non troppo) una corda

8^a bassa

(a) N. B: *Mi* $\frac{2}{4}$, *da* non sostituirsi inavvertitamente con *Fa* $\frac{2}{4}$!

102
"Al suono d'una marcia escono le guardie alla Chinesa, (Carlo Gozzi, Turandot, Atto II, scena 2ª)
Tempo di marcia grave e solenne

Handwritten musical score for a piece titled "Lento". The score is written on two staves, piano (treble clef) and bass (bass clef). The tempo/mood is indicated as "Lento". The piano part features complex, dense chords and arpeggiated figures, with markings such as "PPP sordamente, tenebroso" and "Slowly". The bass part consists of a more rhythmic, arpeggiated accompaniment. The score is marked with various performance instructions and dynamics, including "Lento", "PPP sordamente, tenebroso", and "Slowly". There are also handwritten notes in the left margin, possibly indicating fingerings or other performance details.

104

sempre pianissimo

* *Ad. ecc.*

♫ Tutti gli accordi, sino alla fine del tempo, sempre senza appoggiare!

poco a poco crescendo

106

meno pp

108

Poco a poco sempre più forte e luminoso

110

mf

110

più f

Handwritten musical score for piano, featuring three systems of music. The score is marked with a large star in the top left corner and a circled '11' in the top right corner. The first system is marked '112' and 'f e pesante'. The second system is marked '113' and 'più f'. The third system is marked '114'. The music is written in treble and bass staves, with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings. The page number '28' is visible in the top right corner.

112 *f e pesante*

113 *più f*

114

28

34

Allargando molto

116

più f

12

12

Largamente. Pomposo e smagliante

12

fragoroso

m.d. fff

(senza arp.)

m.s. fff

(senza arp.)

(Ad. tenuto per tutta la battuta)

119

13

12

(Ad. sempre idem)

musica

120 25
13 19
8 8

121 10 8

122 *Largo e sonoro*
(d = d. prec.)

123 *lunga*

(a) Modificazione per pianoforte a 7 ottave: ecc. (l'accordo della m. s. non cambia)

Ca p 116588 D (Roma, 20 Maggio 1955)

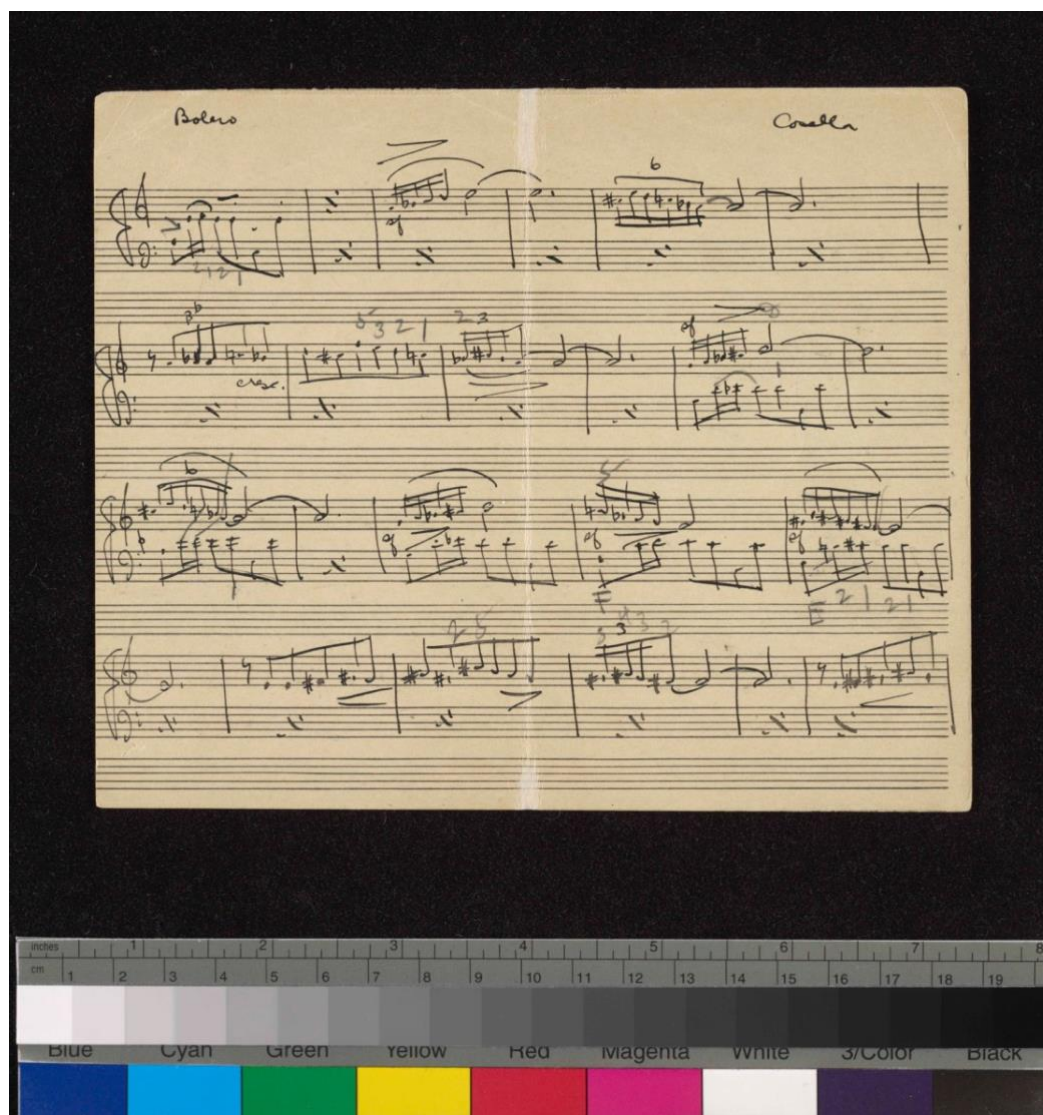
Appendix 9: Manuscript score for *Undici pezzi infantili* Op. 32

Alfredo Casella, *11 Pezzi infantili* Op. 32, 1920, manuscript (beginning on final page of *valse diatonique*), WBR, MS, Dauerleihgabe UE, Casella 018, Musiksammlung, Wienbibliothek im Rathaus.

[IMAGE REMOVED DUE TO COPYRIGHT]

Appendix 10: Morgan Library & Museum manuscript for *Bolero* movement of *Undici pezzi infantili*

Alfredo Casella, *Bolero* from *Undici pezzi infantili*, op. 32, 1920, manuscript, Cary 465, Record ID: [114316](https://www.themorgan.org/music/manuscript/114316), The Morgan Library and Museum, New York. Accessed 20th May 2019.
<https://www.themorgan.org/music/manuscript/114316>.



Appendix 11: Published score for *Undici pezzi infantili* Op.32

Casella, Alfredo. *Undici pezzi infantili*, Op. 35. Vienna: Universal Edition, 1920.

2
Alle Rechte vorbehalten
All rights reserved
Tous droits réservés

a Mario Castellanovo-Tedesco

ROYAL COLLEGE OF MUSIC LIBRARY
SOUTH KENSINGTON
LONDON

11 PEZZI INFANTILI

11 KINDERSTÜCKE 11 CHILDREN'S PIECES

I. PRELUDIO

Alfredo Casella
(1920)

Allegretto moderato ed innocente
grazioso

Piano

(legatissimo)
p sempre ed uniforme
do use pedal
mp
mf
mp

Should the left hand not phrase also at all where it does?
pedal?
Don't let pedal get muddy
is it challenging harmony for kids?
Compare with Bartok Microcosmos

Copyright 1921 by Universal Edition
Renewed Copyright 1949 by Alfredo Casella (Erbes)

UE 6878e NJ

Printed in U.S.A.

poco f

(la m.a. sempre piano)

p

ciao (sopra) don't pound

più p ma sempre ben chiaro

sempre p

dim. ma senza rall.

più p

pp

lunga

mape fater, no pedal

II. VALSE DIATONIQUE

(sui tasti bianchi*)



Vivacissimo (in uno).

(brillante)

slow until its right!

More dynamics

stacc. sempre e legg.

mf

p

mf

p

(stacc.)

(sempre molto vivace)

(sempre stacc.)

7-20

*Auf den weissen Tasten
On the white keys

UE 6878e NJ

42

8



50



58



65



73



81



UE 6878e NJ





III. CANONE (sui tasti neri*)

7

SING

Moderatamente mosso.
legatissimo sempre

Don't forget direction

resonance!

p dolce

p dolce

7 any pedal?

meno p

meno p

13

19

3

piu p

piu p

24

diminuendo,

1 2 3 2

30

ma senza rallentare

pp

(senza rall.)

35

no ing!

pp

*Auf den schwarzen Tasten
On the black keys

UE 6878e NJ

ravel - mother goose - middle

leggermente sempre e ben staccato

TOLERO
Don't forget dynamics
light

light & loose.
picky

espr.

Q

2

1

dolce

UE 6878e NJ

Wright in the gardens of Spain

6878e NJ
de la...
Alberio

21 *in 2* 9

26

30

34 *dim. e perdendosi poco a poco, ma senza rall.*

38 *più p*

43 *(ten.) senza rall.* *molto stacc.* *lunga* 49

Estampes
DE 6878e NI
Debussy

Ravel + alborada
del grazioso

V. OMAGGIO A CLEMENTI

(esercizio per le cinque dita)*



Allegro veloce.



*Widmung an Clementi (Fünffinger-Übung)
Homage to Clementi (Exercise for the five fingers)

UE 6878e NJ

diagonal biography
säng schreiben
+ hard better 5/
date 000000

Handwritten musical score on page 11, featuring six systems of staves. The score includes various musical notations, including treble and bass clefs, notes, rests, and dynamic markings.

System 1 (Measures 24-27): Treble clef, *dim.* marking.

System 2 (Measures 28-31): Bass clef, *più p* marking.

System 3 (Measures 32-35): Bass clef.

System 4 (Measures 36-39): Bass clef, *sempre più piano, ma senza rall.* marking.

System 5 (Measures 40-43): Bass clef, triplets indicated by '3'.

System 6 (Measures 44-47): Bass clef, *(senza rall.)*, *ppp*, *lunga*, and a circled measure number '53'.

UE 6878e NJ

(See.....)

Don't be wary VI. SICILIANA

Allegretto *dolcemente* mosso.

(il ritmo sempre molto preciso)



p espressivo, semplice, come una melodia popolare



pp dolcissimo



sempre molto piano

Handwritten musical score for piano, measures 25 to 55. The score is written on six systems of grand staves (treble and bass clef). The key signature is one sharp (F#). The tempo is marked *mod. grido* in the second system. The dynamics are marked *pp* (pianissimo) in the second system, *mp* (mezzo-piano) in the third system, *p* (piano) in the fourth system, and *ppp* (pianississimo) in the sixth system. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and accidentals. The final measure (55) is marked *lunga* (long). The score is numbered 25, 30, 40, 45, and 55 at the beginning of each system.

25

30

40

45

55

mod. grido

pp

mp

p

ppp

lunga

diminuendo poco a poco

(senza rall.)

(ten.)

VII. GIGA



Timing before starting

Tempo di giga inglese. (Allegro vivo)

allegramente





16

Riavvicinandosi.

(sotto)

cresc. poco a poco

98

95

102

Giocosamente.

ff

Sempre più forte ed animato.

109

117

125

UE 6878e NJ

VIII. MINUETTO

Moderato. Dolce.
teneramente

18

Musette.

Alquanto più mosso. (Allegretto.)

37

mp dolce capr.

pp
ten.

43

48

53

sempre dolce assai

59

più p

65

quasi senza rall.

morendo

breve pausa

UE 6878e NJ

73
Tempo I.

19

mp enpr. e sostenuto

79

85

poco f

91

97

pp più

104

Perdendosi, ma senza rall.

sempre più

p

8.

111

lunga

UE 6878e NJ

IX. CARILLON



low practice
LT coordination

move up scale

Haydn

Allegramente.



i due pedali sempre tenuti



UE 6878c NJ

Use fingering

X. BERCEUSE

M. Day



Allegretto dolce. *express. dolce*

con molto Pedale, quasi celeste

5

15

21

meno piano

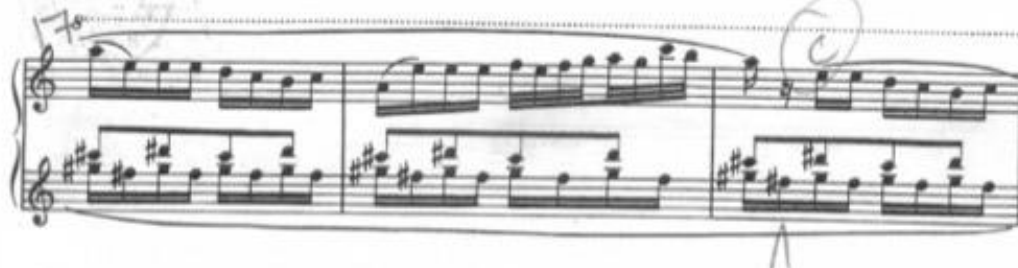
28

express. un poco dolente

35

meno piano

UE 6878e NJ



X. BERCEUSE

M. Day



Allegretto dolce. *express. dolce*

con molto Pedale, quasi celeste

5

15

21

meno piano

28

express. un poco dolente

35

UE 6878e NJ

sempre molto espressivo

42

48

più dolce ancora della prima volta

56

63

sempre più piano

69

76 *senza rall.*

83 *lunga*

UE 6878e NJ

XI. GALOP FINAL

Think horizontal Pedal? *exact & crisp!*

(R) Prestissimo. *allegro mente*

mf *sempre stacc.*

7

13

mf *stacc. sempre assai*

20

più forte **2** **3**

27

34 *f* *sempre stacc.*



Appendix 12: Sketch for *Sinfonia, arioso e toccata* Op. 59

Casella, Alfredo. *Quaderno 16* (1935-1937). MUS 53, Fondo Casella, Istituto per la musica, Fondazione Giorgio Cini, Venezia.

[IMAGE REDACTED DUE TO COPYRIGHT]

Appendix 13: Published score for *Sinfonia, Arioso e Toccata* Op. 59

Casella, Alfredo. *Sinfonia, Arioso e Toccata*, Op. 59. Milan: Carisch Edition, 1932.

A ORNELLA PULITI-SANTOLUQUIDG

SINFONIA, ARIOSO E TOCCATA
per Pianoforte

**I.
SINFONIA**

ALFREDO CASELLA
(Op. 59)

Largo, maestoso
f marcatisimo

marcatissimo sempre

Do questa fermata di legge
CARISCH S.A. Editori - Milano
Reg. - Soc. 1, 4.800.000

15775

Printed in Italy - Imprimé en Italie.
Copyright MCMXXVI by Carisch S.A.

14²

sempre molto f

espress. intenso

sf subito *cresc.*

f *cresc. sempre molto* *marcatissimo*

secca **Allegro animato** *ff rude e vigoroso*

15778

Handwritten musical score for piano, featuring seven systems of staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The score is written in a single system with multiple staves, likely representing different voices or instruments. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The score includes several measures of music, with some measures containing multiple notes and rests. The notation is handwritten and appears to be a working draft or a composer's sketch. The score is divided into systems by horizontal lines. The first system contains measures 33 to 38. The second system contains measures 39 to 44. The third system contains measures 45 to 50. The fourth system contains measures 51 to 56. The fifth system contains measures 57 to 62. The sixth system contains measures 63 to 68. The seventh system contains measures 69 to 74. The score includes several dynamic markings, including *sempre ff*, *sempre molto rude e f*, *marcatissimo*, and *staccato sempre*. There are also some handwritten annotations, such as "3" and "4" above certain measures, and "3 1 2 3" below a measure in the seventh system. The score is numbered 18778 at the bottom.

33 34 35 36 37 38

39 40 41 42 43 44

45 46 47 48 49 50

51 52 53 54 55 56

57 58 59 60 61 62

63 64 65 66 67 68

69 70 71 72 73 74

sempre ff

sempre molto rude e f

marcatissimo

staccato sempre

3 1 2 3

18778

4

51 *staccato sempre* *simili* 2

57 4

60 *stacc. sempre* 6

63 *stacc.*

molto legato ed espressivo, con ampiezza

66 *sempre stacc.* 10

70 *cresc.* 12

74 14/4

F E G 18774

Handwritten musical score for piano, measures 79-99. The score is in B-flat major and 3/4 time. It features various dynamics and articulations. Measures 79-81: *dim.* (diminuendo). Measure 82: *un poco più animato* (a little more animated). Measure 83: *p staccatissimo* (piano, very detached). Measure 84: (b). Measure 85-87: *f cresc. poco a poco* (forte, increasing a little). Measure 88: (opp. A 1 4). Measure 89: *un poco pesante molto marcato* (a little heavy, very marked). Measure 90-92: *cresc. sempre* (increasing always). Measure 93-95: *cresc. sempre* (increasing always). Measure 96-98: *cresc. sempre* (increasing always). Measure 99: *cresc. sempre* (increasing always). The score is numbered 18278 at the bottom.

124 *senza dim.* *animato sempre*
f subito marcato e staccatissimo

128 *credo.*

132 *f marcato e stacc.*

136

140 *f subito*

144

148

15778

2

10

1/4

Handwritten musical score, measures 152 to 169. The score is written for piano (p) and includes various musical notations such as treble and bass staves, notes, rests, and dynamic markings.

Measures 152-153: Treble staff begins with a treble clef and a key signature of two flats. Bass staff begins with a bass clef and a key signature of two flats. Measure 152 has a circled '2' at the end. Measure 153 has a circled '4' at the end.

Measures 154-155: Treble staff begins with a treble clef and a key signature of two flats. Bass staff begins with a bass clef and a key signature of two flats. Measure 154 has a circled '2' at the end. Measure 155 has a circled '4' at the end.

Measures 156-157: Treble staff begins with a treble clef and a key signature of two flats. Bass staff begins with a bass clef and a key signature of two flats. Measure 156 has a circled '2' at the end. Measure 157 has a circled '4' at the end.

Measures 158-159: Treble staff begins with a treble clef and a key signature of two flats. Bass staff begins with a bass clef and a key signature of two flats. Measure 158 has a circled '2' at the end. Measure 159 has a circled '4' at the end.

Measures 160-161: Treble staff begins with a treble clef and a key signature of two flats. Bass staff begins with a bass clef and a key signature of two flats. Measure 160 has a circled '2' at the end. Measure 161 has a circled '4' at the end.

Measures 162-163: Treble staff begins with a treble clef and a key signature of two flats. Bass staff begins with a bass clef and a key signature of two flats. Measure 162 has a circled '2' at the end. Measure 163 has a circled '4' at the end.

Measures 164-165: Treble staff begins with a treble clef and a key signature of two flats. Bass staff begins with a bass clef and a key signature of two flats. Measure 164 has a circled '2' at the end. Measure 165 has a circled '4' at the end.

Measures 166-167: Treble staff begins with a treble clef and a key signature of two flats. Bass staff begins with a bass clef and a key signature of two flats. Measure 166 has a circled '2' at the end. Measure 167 has a circled '4' at the end.

Measures 168-169: Treble staff begins with a treble clef and a key signature of two flats. Bass staff begins with a bass clef and a key signature of two flats. Measure 168 has a circled '2' at the end. Measure 169 has a circled '4' at the end.

Dynamic markings: *f* (forte), *sempre più f* (always more forte), *molto marcato* (very marked), *cresc. sempre* (crescendo always), *ff* (fortissimo).

Handwritten annotations: *sempre più f*, *molto marcato*, *cresc. sempre*, *ff*.

Number 18778 is printed at the bottom center of the page.

171 *con tutta la forza, poco a poco allarg:.....* 9

174 *allarg. molto > Tempo I, un poco appesantito*

177

179

181

183

185 *accelerando cresc. molto*

f ten.

18728

Handwritten musical score for piano, measures 183-205. The score is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It features various musical notations including chords, arpeggios, and dynamic markings.

Measures 183-191: *allargando*

Measure 192: *Tempo dell'inizio*

Measures 192-194: *molto*

Measures 194-201: *ff sempre marcato*

Measures 201-204: *allarg. molto.*

Measures 204-205: *poco più mosso*

Measure 205: *ff secco*

Handwritten annotations: 183, 192, 195, 198, 201, 204, 205.

93 or
Hans for
Gard

Bill Evans Vs
Satie Vs
Bartok?

II.
ARIOSO

11

Andante molto moderato,
quasi adagio

*p dolce e
tranquillo*

6

12

17

22

26

cantato

molto espressa e ben

cresce poco a poco ed intensificando

18778

12

31 *molto espress.*

molto marcato ed espress.

35

39 *sf*

43 *sf sempre molto f*

dim. molto

47

1877H

51 *Dolce e calmo assai* 13

espress. e dolcissimo

59

63

sempre più dolce

67 *misterioso e* *pp*

72 *solenne* *pp sempre*

15778

13



10728

107 *perdendosi*

pp

111 *dolce molto e calmo assai*

p

115

119 *cresc. poco a poco*

123

127

1877B

16

stringendo ed agitato

f subito

erese, molto

135

allarg. molto

Molto largamente

a tempo

fff

m. a. lentissimo

149

dim. molto

154

p

ppp tenere a lungo

159

18778

III. TOCCATA

17

Allegro, ma non troppo per cominciare, e poi animando

pp *sottopoco, sordamente*

(sopra)

cresc. poco a poco ed animando

mf

continuando cresc. ed animare

18778

allegro molto vivace

Brillante e leggero

sempre p e leggero

18778

Detailed description: This page contains a musical score for piano, consisting of seven systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, key signatures of three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and various musical symbols such as notes, rests, and slurs. The tempo 'allegro molto vivace' is indicated above the fourth system, and the performance instruction 'Brillante e leggero' is written below it. The instruction 'sempre p e leggero' appears above the final system. The number '18778' is printed at the bottom center of the page.

The musical score consists of seven systems of staves. The first six systems are in bass clef, while the seventh system is in treble clef. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The key signature is B-flat major (two flats). The tempo is marked *un poco marcato*. The dynamics include *mf*, *p*, and *f*. The score is numbered 15778 at the bottom.

un poco marcato

mf *p* *f*

p *f*

15778

cantando, espressivo

Pma sonoro e brillante

cresce, ed animando poco a poco

mf

18728

Pia

Più mosso

f molto

frangoso

Un poco largamente ed appesantito

f ff marcattissimo

squillante ed eroico

18726

22

fff

poco allargando

mosso

Tempo I

p e leggero

pp

leggerissimo

Handwritten musical score on page 22. The page contains six systems of music. The first system is a piano introduction with a treble and bass staff, marked *fff*. The second system continues the piano part, marked *poco allargando* and *mosso*. The third system is a violin part, marked *Tempo I*. The fourth system is a piano part, marked *p e leggero*. The fifth system is a violin part, marked *pp*. The sixth system is a piano part, marked *leggerissimo*. There are several handwritten annotations in pencil, including a large 'A#' at the top, a 'V' at the bottom, and various markings in the margins.

28

sempre pp

leggero sempre

f poco

Animato

19778

f molto
molto marcato
energico
molto marcato
un poco più largamente
ff tutto marcatisimo
ff
ff

18728

25

poco allarg. **mosso**

sempre molto animato cresc. poco a poco

mf espress. e ben marcato

sempre espress.

mf cresc. sempre

(espress.)

espress., luminoso *cresc. di nuovo e molto*

p subito

leggero

18773



sempre più f ed animato

animatissimo e scintillante

cresc.

sempre più animato e sonoro

Appendix 14: Transcription of Suvini edition of *Studio in terze maggiore*

Studio in terze maggiore

Ed. Ellen Faloner 8th August 2018 (per l'album della Suvini Z.) 4-6/VII/42

Alfredo Casella

The musical score is written for piano in 3/4 time. It consists of five systems of music. Each system has a treble and bass staff. The first system (measures 1-5) features a treble staff with chords and fingerings (4, 5, 2, 1) and a bass staff with whole rests. The second system (measures 6-9) has a treble staff with chords and a bass staff with chords and fingerings (2, 4, 1, 5). The third system (measures 10-13) has a treble staff with chords and a bass staff with a melodic line. The fourth system (measures 14-17) has a treble staff with chords and a bass staff with a melodic line. The fifth system (measures 18-21) has a treble staff with chords and a bass staff with a melodic line. A star symbol (*) is placed above the treble staff in measure 20.

* N.B. The lower voice of these chords from this bar until bar 24 is surmised from fingerings in the sketch, rather than exact notation

23 ^{3 5 4 5}
^{2 1 2 1}

28

32

36

42

47

52

58

62

67

72

78

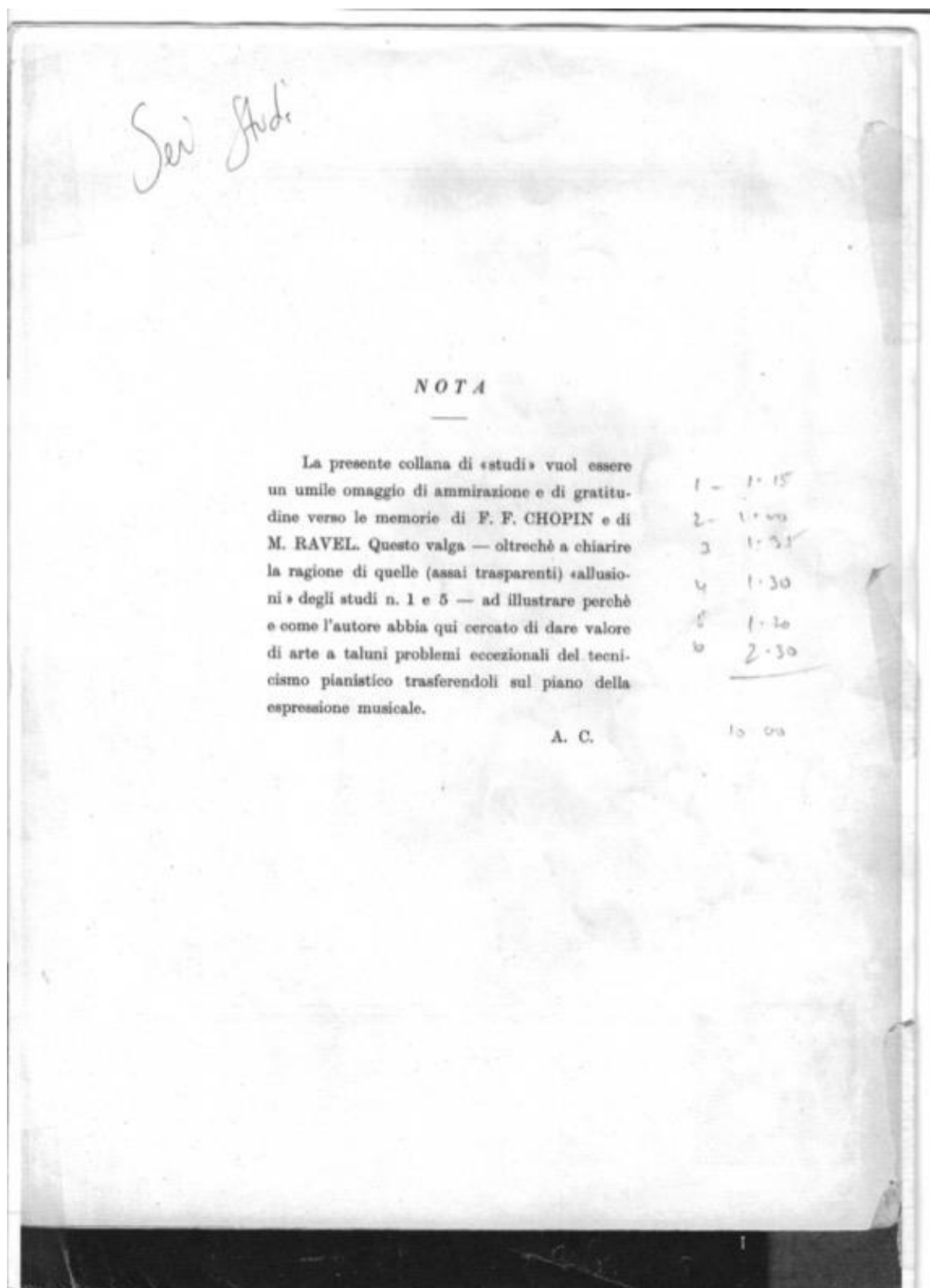
84

91

98

103

Casella, Alfredo. *Sei Studi*, Op. 70. Milan: Curci, 1944.





SEI STUDI

PER PIANOFORTE

Op. 70

a CARLO ZECCHI

ALFREDO CASELLA

I. Sulle terze maggiori

Presto, Leggero e fantastico

Handwritten notes: *major 3rds*, *phrasing - horizontal in accomp.*, *shape melody*

Handwritten note on the left: *WALTZ*

Handwritten note at the end of the first system: *molto stacc.*

Proprietà esclusiva per tutti i paesi delle EDIZIONI CURCI - Milano, Galleria del Corso, 4.
© Copyright 1944 by EDIZIONI CURCI - Milano.
Tutti i diritti di esecuzione, riduzione e trascrizione sono riservati.

OVERINDULGE E. 4020 C.

Handwritten musical score for piano, consisting of six systems of staves. The score is written in treble and bass clefs, featuring complex chordal textures and melodic lines. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The time signature is not explicitly shown but appears to be 4/4 based on the notation.

Measure numbers are indicated at the beginning of each system: 26, 31, 35, 40, 45, and 50. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings.

Dynamic markings include *mf* (mezzo-forte) and *p* (piano). A specific instruction *(p sempre)* is written above the staff in the 45-50 measure system.

The score is identified by the number **E. 4020 C.** at the bottom center.

55

mf

Pochissimo meno mosso, alquanto rubato RAVEL - la valse, valse noble

espress. poco più f WALTZ

72

A tempo, di nuovo veloce

p subito

81

(p sempre)



ad ARMANDO RENZI

II. Sulle settime maggiori e minori

Allegro molto vivo

p leggero



Poco meno mosso, alquanto indolente e rubato

mf



E. 4020 C.

Handwritten musical score on page 8, featuring six systems of piano and organ music. The score includes various musical notations such as treble and bass staves, notes, rests, and dynamic markings. Handwritten annotations include "Or 4", "(a)", "(b)", "mf poco scherzando", and "Ped". The piece concludes with the number "4020" and the letter "C".

riprendendo il tempo

p

pp

mf poco scherzando

Ped

4020 C.

Di nuovo un poco meno mosso
espressivo, dolce e melanconico

27

30 riprendendo il tempo

32 Veloce e leggerissimo sino alla fine

34

Un poco trattenuto

35

pp

lunga

E. 4020 C.

a MARIA LUISA FAINI

III. Di legato sulle quarte

↳ Deboussion (Images)
- études

2 more delicate, 1 beat/60

2 sets
2
TAKE
TIME

Moderato

dolce un poco espress.

p legatissimo sempre

fluido e vaporoso

760

climax bird

E. 4020 C.

Handwritten musical score for piano, measures 20 to 69. The score is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It features complex chordal textures with many triplets and dynamic markings.

Measures 20-36: *p subito*, *crusc.*, *dim. molto*. Includes a handwritten "Pe" at the top right.

Measures 37-42: *p*, *più dolce, armonioso*.

Measures 43-48: *sempre più p*.

Measures 49-54: *senza rall.*, *pp*.

Measures 55-69: *dim. ancora, stacc. quasi pizz.*, *pp*, *ppp*, *lasciar vibrare a lungo*. Includes a circled "69" at the end.

E. 4020 C.

* maledictio ugly + aggressive

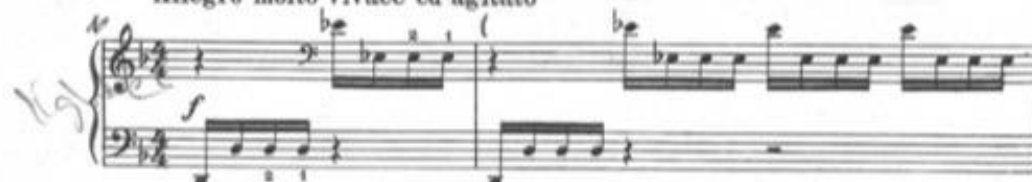
a MARCELLA BARZETTI

talk-back / felled / replied

IV. Sulle note ribattute

* Beat ! + long phrases.

Allegro molto vivace ed agitato



Handwritten musical score for piano, measures 16-29. The score is written on six systems of staves, each with a treble and bass clef. The key signature is one flat (B-flat). The tempo is marked *f* (forte). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1-5. The score is divided into measures by bar lines. The first system (measures 16-17) includes a *sim.* (sostenuto) marking. The second system (measures 18-19) includes a *sim.* marking. The third system (measures 20-21) includes a *subito* marking. The fourth system (measures 22-23) includes a *mf* (mezzo-forte) marking. The fifth system (measures 24-25) includes a *mf* marking and a *cresc.* (crescendo) marking. The sixth system (measures 26-29) includes a *f* marking and a *f* marking. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

16

17

20

23

24

29

f

sim.

subito

mf

cresc.

f

f



Oppure  *eco,*



COUNT

E. 4020 C.

a LYA DE BARBERIS

V. Sulle quinte (Omaggio a Chopin n° 2)^(a)

more nostalgic + waltz-like
- beauty, valse noble + !
sentimentale

Tempo del "Preludio in La magg., di Chopin"
grazioso, espressivo



(a) Un altro "Omaggio a Chopin," fa parte dei "Contrastes," del medesimo autore pubblicati da J. W. Chester a Londra.

new romantic a Jm
E. 3020 C.

leggermente animato

f (ma sempre dolce)

cresc.

mf subito

p grazioso

mf

dim.

espress.

pp

tenere a lungo

29

FASTER

$\text{♩} = \frac{112}{132}$ 17

a PIETRO SCARPINI

perpetual motion/toccata

VI. Perpetuum mobile (Toccata)

long gliss + phrases



The image shows a page of musical notation, likely for a piano piece, consisting of six systems of staves. The notation includes various musical symbols, dynamics, and fingerings.

- System 1:** Starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first staff has a dynamic marking of *f*. The second staff has a dynamic marking of *p* and a tempo marking of *fluido*. The system ends with a measure containing a *sim.* marking and a measure with a *4* marking.
- System 2:** Continues the musical notation with various notes and rests.
- System 3:** Features a dynamic marking of *mf* and a tempo marking of *sim.* at the end.
- System 4:** Includes a dynamic marking of *(sempre p)*.
- System 5:** Features a dynamic marking of *pp*.
- System 6:** Continues the musical notation with various notes and rests.

The notation includes various musical symbols, dynamics, and fingerings, such as *f*, *p*, *fluido*, *mf*, *sim.*, *(sempre p)*, and *pp*.

Handwritten musical score for piano, measures 25-39. The score is written on six systems, each with a grand staff (treble and bass clef). The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 3/4. The dynamics are marked as *mf* (measures 25-26), *p subito* (measure 27), *mp* (measures 31-32), *mf* (measures 36-37), and *p* (measures 38-39). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and slurs. The measures are numbered 25, 26, 27, 31, 34, 36, and 39 at the beginning of their respective systems.

E. 4020 C.

41



43



45



48



54



E. 4020 C.



Handwritten musical score for piano, measures 71-85. The score is written on six systems of grand staves (treble and bass clef). The key signature is one flat (B-flat). The tempo/mood is marked *molto allargato* at measure 85. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Handwritten annotations include "cresc." above measure 79, "hold back pedal" written across measures 79-81, and "sempre più *f*" above measure 83. A circled number "37" is written in the right margin next to measure 85. The score ends with a double bar line and a final chord.

71 *mf*

74 *mf*

77 *f*

79 *cresc.*

82 *sempre più f*

85 *molto allargato* *fff* *ff* 37

Appendix 16: The Recordings

General link:

<https://ellenfpianist.bandcamp.com/album/the-case-for-casella-phd-submissions>

Toccata Op. 6, 1904

<https://ellenfpianist.bandcamp.com/track/toccata-op-6>

Sonatina Op. 28, 1916

1. *Allegro con spirito*

<https://ellenfpianist.bandcamp.com/track/sonatina-op-28-1-allegro-con-spirito>

2. *Minuetto*

<https://ellenfpianist.bandcamp.com/track/sonatina-op-28-minuetto>

3. *Finale, veloce molto*

<https://ellenfpianist.bandcamp.com/track/sonatina-op-28-finale-veloce-molto>

Undici pezzi infantili Op. 32, 1920

1. *Preludio*

<https://ellenfpianist.bandcamp.com/track/undici-pezzi-infantili-op-32-1-preludio>

2. *Valse diatonique (sui tasti bianchi)*

<https://ellenfpianist.bandcamp.com/track/undici-pezzi-infantili-op-32-2-valse-diatonique-sui-tasti-bianchi>

3. *Canone (sui tasti neri)*

<https://ellenfpianist.bandcamp.com/track/undici-pezzi-infantili-op-32-3-canone-sui-tasti-neri>

4. *Bolero*

<https://ellenfpianist.bandcamp.com/track/undici-pezzi-infantili-op-32-4-bolero>

5. *Ommagio a Clementi (esercizio per le cinque dita)*

<https://ellenfpianist.bandcamp.com/track/undici-pezzi-infantili-op-32-5-ommagio-a-clementi-esercizion-per-le-cinque-dita>

6. *Siciliana*

<https://ellenfpianist.bandcamp.com/track/undici-pezzi-infantili-op-32-6-siciliana>

7. *Giga*

<https://ellenfpianist.bandcamp.com/track/undici-pezzi-infantili-op-32-7-giga>

8. *Minuetto*

<https://ellenfpianist.bandcamp.com/track/undici-pezzi-infantili-op-32-8-minuetto>

9. *Carillon*

<https://ellenfpianist.bandcamp.com/track/undici-pezzi-infantili-op-32-9-carillon>

10. *Berceuse*

<https://ellenfpianist.bandcamp.com/track/undici-pezzi-infantili-op-32-10-berceuse>

11. *Galop Final*

<https://ellenfpianist.bandcamp.com/track/undici-pezzi-infantili-op-32-11-galop-final>

Sinfonia, arioso e toccata Op. 59, 1936

Sinfonia

<https://ellenfpianist.bandcamp.com/track/sinfonia-arioso-e-toccata-per-pianoforte-op-59-sinfonia>

Arioso

<https://ellenfpianist.bandcamp.com/track/sinfonia-arioso-e-toccata-per-pianoforte-op-59-arioso>

Toccata

<https://ellenfpianist.bandcamp.com/track/sinfonia-arioso-e-toccata-per-pianoforte-op-59-toccata>

Sei Studi Op. 70, 1942-44

1. *Sulle terze maggiori*
<https://ellenfpianist.bandcamp.com/track/sei-studi-op-70-1-sulle-terze-maggiori>
2. *Sulle settime maggiori e minori*
<https://ellenfpianist.bandcamp.com/track/sei-studi-op-70-2-sulle-settime-maggiori-e-minori>
3. *Di legato sulle quarte*
<https://ellenfpianist.bandcamp.com/track/sei-studi-op-70-3-di-legato-sulle-quarte>
4. *Sulle note ribattute*
<https://ellenfpianist.bandcamp.com/track/sei-studi-op-70-4-sulle-note-ribattute>
5. *Sulle quinte (Omaggio a Chopin No. 2)*
<https://ellenfpianist.bandcamp.com/track/sei-studi-op-70-5-sulle-quinte-omaggio-a-chopin-no-2>
6. *Perpetuum mobile (Toccata)*
<https://ellenfpianist.bandcamp.com/track/sei-studi-op-70-6-perpetuum-mobile-toccata>