

**Mario Pilati**

(b. Naples, 16. October 1903 – d. Naples, 10. December 1938)

**Concerto in do maggiore**

Allegro cantabile, un poco maestoso p.1

Adagio p.49

Allegro pesante e ben ritmato (Rondò alle tirolese) p.78

**Preface**

For Italian composers of the fascist period, eager to contribute to a revival of instrumental music that would be seen to possess distinctly national traits, the term ›Concerto‹ took on a special significance. The leading modernist of the 1920s, Alfredo Casella (1883–1947), launched what is now recognised as his *terza maniera*, his neoclassical style, with a *Concerto per due violini, viola e violoncello*, Op. 40 (1923–24). To call a work of chamber music *Concerto* was unusual. Part of Casella's intention was doubtless to indicate the soloistic nature of the writing for all four instrumentalists. But a nationalistic impulse was surely present too. The standard title *Quartetto* would have suggested an Italian contribution to a primarily Austro-German (and latterly French) tradition. In writing *Concerto* over a composition that made prominent references to early eighteenth-century style, Casella confirmed that the reference was not to the line descending from Haydn, but to the Italian Baroque, where the term ›Concerto‹ had its origin.

In 1925, Hindemith composed his *Konzert für Orchester*, Op. 38. Here the idea is evidently ›Back to Bach‹. Mario Pilati's *Concerto in do maggiore* is also a ›Concerto for Orchestra‹, yet rather than Hindemith, Pilati's model was presumably the *Concerto dell'estate* (1928) by the more stylistically conventional (and decidedly not neoclassical) Ildebrando Pizzetti (1880–1968). Questions of genre are complex here. Unlike Pizzetti's *Canti della stagione alta* (1930), Pilati's *Concerto* is not a piano concerto, yet it does feature a solo piano. To start with, Pilati had not thought to include the instrument. In a letter of December 1931 to his composition pupil Gianandrea Gavazzeni (1909–96), he explained that after deciding to add the piano, he found himself having to ›go back over work already done‹. Pilati was unsure about the title, referring at one stage to a ›Concerto per orchestra e pianoforte obbligato‹. As he put it in a letter to the work's eventual publisher,

Essentially we are dealing with a score that includes, among the other instruments, *also* the piano, to no greater or lesser extent than is common today. The difference (and also in a certain way the *novelty*) lies simply in the fact that in place of the purely colouristic or supporting function usually given to the piano in modern scores ... in my work the piano is considered on a par with all the other instruments ... And since the form of the Concerto presupposes the use of soloistic parts, in my work these parts are taken from time to time by all the instruments, including the piano, but without a special emphasis on the latter. (See the interview with Laura Esposito Pilati, the composer's daughter, in Paolo Bertoli, 'La riscoperta di Mario Pilati', *Musica*, 136 (2002), 36–40; also Laura Esposito Pilati, 'Un maestro fraterno. Le lettere a Gianandrea Gavazzeni', in Renato Di Benedetto (ed.), *Mario Pilati e la musica del Novecento a Napoli tra le due guerre*, Naples, Edizioni Scientifiche Italiane, 2007, 309–65.) In sum, we can say that following the lead of Pizzetti's *Concerto dell'estate*, Pilati refers by the term ›Concerto‹ to an orchestral work in three (not four) movements, lighter in tone than a symphony, and to be understood as falling within a certain (revived) national tradition. As Dario Candela has pointed out, the critics heard Pilati's *Concerto* as ›Mediterranean‹ or even ›patriotically Italian‹ in character (see his 'Mario Pilati: l'uomo e l'artista', in Di Benedetto (ed.), *Mario Pilati*, 131–39).

In 1931, when he began work on the *Concerto*, Pilati was living in Naples, having taken up the post of Professor of Harmony and Counterpoint at the same Conservatorio San Pietro a Majella from which he had graduated in 1923. Between 1926 and 1930, he was resident in Milan, leaving behind a teaching job in Cagliari for a life as a free-lancer. The capital of Lombardy was not just the home of Ricordi, Italy's leading music publisher (who issued Pilati's work from 1927 onwards); it was also the city in which Pizzetti was director of the Conservatory. Already at the age of 15, Pilati was said to have known the score of Pizzetti's first opera *Fedra* (Milan, 1915) by heart. In Milan he prepared the vocal score of Pizzetti's fourth opera *Fra Gherardo* (Milan, 1928) and published a guide to the work. Though never a formal pupil, Pilati evidently regarded himself as Pizzetti's disciple, referring to the older composer in letters simply as ›il Maestro‹. The music Pilati composed at this period bears a strong Pizzettian imprint. The first movement of the Flute Sonata (1926) lies stylistically between the more ›pastoral‹ side of Pizzetti's chamber music and Ravel; in the Piano Quintet (1927–8), Pilati draws on the more grandiloquent elements in Pizzetti's idiom in a score recognised at the time as ›neo-Romantic‹. Listeners familiar with the Ravel-tinged neoclassicism of Pilati's Suite for piano and strings (1924–25) were perturbed by this stylistic shift.

The *Concerto in do maggiore* marks another turn, this time towards synthesis. An admirer of both Pizzetti and Casella, Pilati seems to be attempting to bring together neoclassical and neo-Romantic elements. Harmonically, his music is conservative. In the opening *Allegro cantabile*, the passages involving root position triads moving in parallel (see [2], [3] and [12]) might have sounded rather adventurous in 1910, but not in the 1930s. The form of the first movement is also traditional: a sonata. What makes the *Concerto in do maggiore* worthy of attention, besides the attractiveness of its thematic materials, is the skill with which Pilati deploys these conventional resources.

The *Allegro cantabile* moulds thematic and tonal contrasts into a structure suggesting organic growth towards the final climax. At the opening, the first theme is not permitted to cadence in the tonic. After four bars suggestive of the antecedent of a period, Pilati plunges into a sequential passage that leads the music to the dominant of F. Under a pedal, a curiously mechanical section intervenes (from bar 9) before a restatement of the first theme in the subdominant (at [1]). But neither is this permitted to close; the transition begins (at [2]) with an interruption. A section based on dotted rhythms (from the fifth bar of [2]) takes the music to G major, the conventional goal of a sonata exposition in C; when the horns' material from [2] (with the parallel fifths) reappears at [3], it is heard in the context of that key. A short bridge passage (at [4]) brings us to a build-up over a dominant pedal (from the third bar of [4]), which eventually produces the second theme, at [5].

It is a relief to find that, in G major, harmonic resolution may take place. The second theme calmly rounds off the exposition, and the development opens (at [6]) by restating the same material. True to the tendency of the early part of the exposition to move flatwards, Pilati takes the second theme to E flat and then A flat major (ninth bar of [6]), on the dominant of which key he remains until the vigorous sequential passage at [7]. Emerging from this, at the seventh bar of [7] the music finds itself on the dominant of B flat, whereupon Pilati launches a build-up to a climax, only to divert the harmonic progress (at [8]) to the dominant of C. The second theme now takes the form of a fanfare; there is a turn to the minor (fifth bar of [8]); and the music dies down. At [9], still in C minor, the first theme reappears (in augmentation). The close relation of the two themes now becomes clear. If (in C major) the first theme begins with G–C–E–D–C, the second begins with G–C–D–E–C.

This return of the first theme marks the end of the development. Yet the imitative treatment of its opening motive (from the fifth bar of [9]) leads to a recapitulation in F rather than C (at [10]). Thus Pilati can replace the sequential passage originally heard at bar 5 with a

modulation back to the tonic. In the very expressive bars before [11] it seems as if there will finally be a cadence in C major. But no: at [11] Pilati shifts back to F major for the second theme. With the following augmented treatment, the music seems to be falling asleep. The interruption that launches the Coda at [12] is a wake-up call. Having placed the second theme before the transition in the recapitulation, Pilati is free to put the material originally heard between [2] and [5] to new ends. Transposed and altered where necessary, it now leads to a C major recapitulation of the first theme (at [15]). Finally permitted to reach a cadence, this material crowns the movement in triumph. Neither of the other two movements has such a complex design. But the second runs it close. This is another sonata, unusual in that its two themes are contrasted in terms of mode rather than key. The second theme (at [3]) is in E major. The first theme (which ends at [1]) is in a modal E minor. Or rather, that is how it begins and ends. For the most part it is closer to G major. If the opening bars in the horns recall Vaughan Williams, with second inversion triads moving in parallel, the fragmented gestures towards the end of theme suggest the neoclassical Stravinsky. Certainly the passage at [1] has a neo-Baroque flavour, with its imitative entries and walking bass. In a standard sonata form, this music would constitute the transition. It does modulate: at [2] the opening material appears (on muted trumpets) in G minor. As at the opening of the movement, however, the turn to G is not sustained. After the music returns to E minor three bars before [3], there is a further move to the relative major. But the expected resolution in that key is replaced by the E major of the second theme. Like its counterpart in the first movement, this complex, highly decorated theme serves to close the exposition. Formally, it is a sentence. After the repetition of the opening two-bar idea, the ›continuation‹ phrase takes the music in an unexpected harmonic direction. The bass descends by thirds to a point (three bars before [4]) where we might almost be in C major. This is the occasion for Pilati to play Straussian harmonic tricks. First he leaps to a second inversion dominant seventh in B rather than C, then he flattens the bass to C natural, producing an augmented sixth in E major that smoothly prepares the cadence at [4]: a warmly expressive passage that brings back the walking bass from [1].

The development, beginning at [5], combines motives from both themes, first by juxtaposition, then (after a short violin solo in A flat major) in counterpoint (at [7]). With virtuoso filigree in the piano, the music builds to a climax at [8], a somewhat rhetorical passage that swings between an E major triad and a dominant ninth on A. More interesting is the imitative treatment of the first theme at [9]. Working towards a cadence in E major, at five bars before [10] Pilati suddenly shifts to a dominant ninth on E flat, with a recollection of the second theme. A retransition at [10] brings the music back to the dominant of E, but now in the minor, in preparation for the recapitulation at [11]. Having treated the opening motive of the second theme extensively in the development (it is present throughout the climax and the retransition), Pilati now omits it. An embroidered version of the first theme, employing the string descant introduced at [2], leads via a short bridge at [12] to a return of the cadential music from [4]. A Coda (at [13]) opens with the E minor music from four bars before [5], then resolves (at [14]) to pure E major.

With its thigh-slapping »Tirolese« waltz rhythms and crude harmonic progressions (more parallel fifths), the finale signals a relaxation. The form is akin to a rondo, as the subtitle suggests. Yet the principal theme is heard only twice in anything like a full form, at [1] and [7]. There are two episodes. The more distinctive is the central waltz crescendo, based melodically on the third and fourth bars of the principal theme (which is disassembled in a transitional passage beginning at [9]). After an introductory section (at [11]), the music settles into thoroughly danceable eight-bar units (from [13]), switching from B flat to D major at [18]. A similar switch, this time from D to B major, occurs at [4] during the first episode; the latter begins at [3], preceded by an introductory section (from the third bar of [2]). Elsewhere in the movement, Pilati is concerned with the principal theme. As in the first movement, he clearly aims to produce a structure that builds towards its conclusion. The tonic, C major, is generally avoided until the final bars; indeed, the movement begins in G. And returns to the principal theme occur only after long preparation, on the first occasion between [5] and [7], where the expectation of a return in D major rather than G is thwarted only at the last moment. The passage between [19] and [28] takes preparation to an extreme. Essentially it is a series of dominant pedals, supporting various treatments of the opening motive of the principal theme. The bass falls from C sharp to C (at [22]), to B flat (at [24]: not a dominant pedal but a local tonic that is transformed into an augmented sixth), to A (at [26]), until a surprise return to B flat at [27] launches a move around the circle of fifths which arrives in C major at [28]. By this stage a complete restatement of the principal theme would be otiose. Instead Pilati recalls the abrupt harmonic shift and chromaticism of the movement's opening bars. At [30] he quotes the first theme of the *Allegro cantabile*, before a Presto Coda takes the work to its brilliant conclusion.

Although the printed score of the *Concerto in do maggiore* is dated 1931–32, Pilati did not in fact complete it until 19 April 1933. There was no performance for a further five years. Initially Ricordi did not want to publish the work; only following the award of a prize by the »Compagnia degli Artisti di Napoli« in 1936 did the firm take an interest, issuing the score (on a rental-only basis) in 1937. When the premiere eventually took place, on 5 September 1938, under Dimitri Mitropoulos, at one of the most prestigious events in fascist Italy's cultural calendar, the Venice International Festival of Contemporary Music, Pilati had been gravely ill for some time. Three months later, he was dead, at the age of thirty-five.

For performance material please contact *Ricordi*, Milano.

*Benjamin Earle, 2014*

For performance material please contact *Ricordi*, Mailand.

**Mario Pilati**

(geb. Neapel, 16. Oktober 1903 – gest. Neapel, 10. Dezember 1938)

**Concerto in do maggiore**

Allegro cantabile, un poco maestoso p.1

Adagio p.49

Allegro pesante e ben ritmato (Rondò alle tirolese) p.78

**Vorwort**

Für italienische Komponisten während der faschistischen Ära, die eifrig um ein Revival einer instrumentalen Musik bemüht waren, die ausgesprochen nationale Merkmale zum Erklingen bringen sollte, war der Begriff des „Concerto“ von besonderer Bedeutung. Alfred Casella (1883 - 1947), der führende Modernist der 1920er Jahre, startete mit einem *Concerto per due violini, viola e violoncello*, Op. 40 (1923–24) seine neoklassizistische Periode, heute bekannt als seine *terza maniera*. Ein kammermusikalisches Werk als Concerto zu bezeichnen war ungewöhnlich. Einerseits war es sicherlich Casellas Absicht, den solistischen Grundgedanken seiner Komposition für vier Instrumentalisten hervorzuheben. Aber einen nationalistischen Impuls kann man nicht verhehlen. Der eigentlich zu erwartende Titel „Quartetto“ hätte auf einen italienischen Beitrag zu einer im wesentlichen österreichischen (und später französischen) Tradition hingedeutet. Indem er den Begriff „Concerto“ über eine Komposition mit starken Bezügen zum Stil des frühen 18. Jahrhunderts setzte, bestätigte Casella eine musikalische Linie, die nicht auf Haydn zurückgeht, sondern das italienische Barock, in dem der Begriff des „Concerto“ seinen Ursprung hat.

1925 komponierte Hindemith sein *Konzert für Orchester*, Op. 38. Unzweifelhaft lautete seine leitende Idee „zurück zu Bach“. Mario Pilatus *Concerto in do maggiore* hingegen, anders als Hindemiths Werk, bezieht sich vermutlich auf das *Concerto dell'estate* (1928) des stilistisch eher konventionellen (und ausgesprochenermaßen nicht neoklassizistischen) Ildebrando Pizzetti (1880–1968). Fragen zum Genre sind hier komplex. Anders als Pizzettis *Canti della stagione alta* (1930) ist Pilatis *Concerto* kein Klavierkonzert, obgleich eines vorkommt. Zunächst einmal hatte Pilati nicht daran gedacht, ein Klavier einzusetzen. In einem Brief vom Dezember 1931 an seinen Kompositionsschüler Gianandrea Gavazzeni (1909–96) erklärte er, dass er sich nach seiner Entscheidung, ein Klavier hinzuzufügen, mit der Notwendigkeit konfrontiert sah, ein weiteres Mal „die bereits getane Arbeit durchgehen zu müssen“. Über einen Titel war sich Pilati im Unklaren, einmal erwähnte er ein »Concerto per orchestra e pianoforte obbligato«. In einem Brief an den potentiellen Verleger der

Komposition schrieb er: „Im Westlichen handelt es sich um ein Werk, das, neben anderen Instrumenten, auch ein Klavier beinhaltet, weder in grösserem noch kleineren Ausmass, als es heute üblich ist. Der Unterschied (und gewisser Hinsicht auch das neuartige) liegt einfach in der Tatsache, dass das Klavier statt der ausschliesslich koloristischen oder unterstützenden Funktion, die ihm in modernen Partituren zukommt ... in meinem Werk auf Augenhöhe mit den anderen Instrumenten steht. ... und da die Gattung des Concerto den Einsatz eines Solisten voraussetzt, übernehmen in meinem Werk von Zeit zu Zeit alle Instrumente diese Funktion, darunter auch das Klavier, ohne es jedoch besonders zu bevorzugen.“ ( Siehe das Interview mit Laura Esposito Pilati, die Tochter des Komponisten, in Paolo Bertoli, 'La riscoperta di Mario Pilati', *Musica*, 136 (2002), 36–40; auch in Laura Esposito Pilati, 'Un maestro fraterno. Le lettere a Gianandrea Gavazzeni', in Renato Di Benedetto (ed.), *Mario Pilati e la musica del Novecento a Napoli tra le due guerre*, Naples, Edizioni Scientifiche Italiane, 2007, 309–65.)

Wenn wir der Spur von Pizzetti's *Concerto dell'estate*, folgen, kann man zusammenfassen, dass Pilati sich mittels des Begriffes „Concerto“ auf ein dreisätziges (nicht viersätziges) Orchesterwerk bezieht, leichter im Ton als eine Symphonie, das als einer gewissen (wiederbelebten) nationalen Tradition folgend verstanden werden kann. Wie Dario Candela betonte, nahmen die Kritiker Pilatis *Concerto* als „mediterran“ oder „patriotisch italienisch“ wahr (siehe 'Mario Pilati: l'uomo e l'artista', in Di Benedetto (ed.), *Mario Pilati*, 131–39). 1931, als der Komponist mit der Arbeit am *Concerto*, begann, arbeitete Pilati als Professor für Kontrapunkt und Harmonielehre am selben Conservatorio San Pietro a Majella, an dem er 1923 seinen Abschluss gemacht hatte. Zwischen 1926 und 1930 wohnte er in Mailand, nachdem er eine Anstellung Lehrer in Cagliari zugunsten eines Lebens als freiberuflicher Musiker hinter sich gelassen hatte. Die Hauptstadt der Lombardei war nicht nur der Verlagsort von Ricordi, Italiens führendem Musikverlag (der Pilatus Werke ab 1927 veröffentlichte), sondern auch die Stadt, an der Pizzetti Direktor des Konservatoriums war. Pilati wird nachgesagt, dass er bereits mit 15 Jahren die Partitur von Pizzettis erster Oper *Fedra* (Mailand, 1915) auswendig kannte. Hier besorgte er auch den Klavierauszug von Pizzettis vierter Oper *Fra Gherardo* (Mailand, 1928) und veröffentlichte einen Werkführer zum Werk. Obwohl er nie offiziell Student von Pizzetti war, betrachtete er sich dennoch als dessen Schüler und bezog sich in Briefen an den älteren Komponisten einfach als »il Maestro«. Die Musik, die Pilati zu jener Zeit schuf, weist deutliche Einflüsse Pizzettis auf. Der erste Satz der Flötensonate (1926) liegt stilistisch zwischen der eher pastoralen Seite von Pizzettis Kammermusik und Ravel. Im Pianoquintett (1927–8), zu seiner Zeit als neoromantisch bezeichnet, knüpft Pilati an die „grandiosen“ Elemente der Musiksprache seines Lehrers an. Jene Hörer, die mit der durch Ravels Musik gefärbten Suite für Piano und Streicher (1924–25) vertraut waren, zeigten sich verstört von diesem Wechsel in Pilatis Stil. Das *Concerto in do maggiore* steht für eine weitere stilistische Wendung, in diesem Fall hin zu einer Synthese. Als Bewunderer gleichermassen von Pizzetti und Casella scheint Pilati einen Versuch zu wagen, neoromantische und neoklassizistische Elemente zu vereinen. Harmonisch ist seine Musik konservativ. Das eröffneten *Allegro cantabile*, mit seinen Dreiklängen, die sich in Grundposition parallel bewegen (siehe [2], [3] and [12]) hätte 1910 noch abenteuerlustig geklungen, jedoch nicht mehr in den 1930er Jahren. Auch die Form des ersten Satzes ist der Tradition verpflichtet: eine Sonate, was das *Concerto in do maggiore* dennoch bemerkenswert macht, ist das Geschick, mit dem Pilati konventionelle Mittel verwendet.

Das *Allegro cantabile* formt thematische und tonale Kontraste in eine Struktur, die organisch dem Höhepunkt entgegenwächst. In der Eröffnung wird dem ersten Thema nicht erlaubt, in der Tonika zu kadenzieren. Nach vier Takten stürzt die Musik in eine sequenzierende Passage, die in die Dominante von F führt. Unter einem Pedal mischt sich vor der Wiederaufnahme des ersten Themas in der Subdominante (bei [1]) eine merkwürdig mechanische Sektion ein (ab Takt 9), aber keiner der beiden musikalischen Gedanken schliesst vollständig ab. Der Übergang (bei [2]) beginnt mit einer Unterbrechung. Ein Abschnitt mit punktierten Rhythmen (ab dem fünften Takt von [2]) befördert die Musik nach G - Dur, dem konventionellen Ziel einer Sonatenexposition in C. Wenn das Material der Hörner von [2] (mit den parallelen Quinten) bei [3] erneut auftaucht, erklingt es in eben jener Tonart. Eine kurze Überbrückung (bei [4]) führt uns zu einer Bewegung über einem dominantischen Pedal (ab dem dritten Takt von [4]), aus dem schliesslich das zweite Thema bei [5] hervorgeht.

Man empfindet es als Erleichterung, das eine harmonische Auflösung in G - Dur stattfinden darf. Das zweite Thema rundet leise die Exposition ab, und die Durchführung eröffnet (bei [6]) mit der Wiederaufnahme des gleichen Materials. Gemäss der Tendenz des früheren Teils der Exposition, sich in Richtung der B - Tonarten zu begeben, bewegt Pilati das zweite Thema nach Es und dann nach As - Dur (neunter Takt von [6]), auf dessen Dominante die Musik bis zur lebhaften sequenzierenden Passage bei [7] verweilt. Im siebten Takt dieser Sequenz findet sich die Musik auf der Dominante von B wieder, von wo aus Pilati mit dem Aufbau einer Steigerung beginnt, nur um den harmonischen Fortschritt (bei [8]) zur Dominante von C umzulenken. Das zweite Thema erscheint nun als Fanfare. Alles wendet sich nach Moll (fünfter Takt von [8]), und die Musik verklingt. Bei [9], immer noch in c - Moll, erscheint das erste Thema aufs Neue in augmentierter Form. Nun wird die enge Verwandtschaft der beiden Themen deutlich. Wo (in C - Dur) das erste Thema mit G–C–E–D–C anhebt, beginnt das zweite mit G–C–D–E–C.

Wiederum erklingt das erste Thema und markiert das Ende der Durchführung. Aber der imitative Umgang mit seinem eröffnenden Motiv (ab [9]) führt zu einer Reprise in F statt in C (bei [10]). So kann Pilati die sequenzierende Passage, die ursprünglich bei Takt 5 zu hören war, durch eine Modulation zurück in die Tonika ersetzen. In den sehr ausdrucksvollen Takten vor [11] scheint es, als bereitet sich schliesslich eine Kadenz in C vor. Aber nein: bei [11] wendet sich für das zweite Thema zurück nach F - Dur. Mit der darauf folgenden Augmentation des Motivs scheint die Musik einzuschlafen. Der Weckruf kommt mit einer Unterbrechung, die die Koda bei [12] einleitet. Indem Pilati das zweite Thema vor den Übergang zur Reprise platziert, kann nun das Originalmaterial, das zwischen [2] und [5] erklang, in neue Richtungen geführt werden. Transponiert und verändert, wo notwendig, führt es nun zu einer Reprise des ersten Themas in C - Dur (bei [15]). Endlich darf das Material in einer Kadenz enden, die triumphale Krönung des Satzes.

Keiner der beiden anderen Sätze verfügt über eine solch komplexe Struktur, jedoch kommt der zweite Satz dem ersten nahe. Es handelt sich um eine weitere Sonate, ungewöhnlich in der Hinsicht, dass ihre zwei Themen nicht durch die Tonart kontrastiert werden, sondern durch den Modus. Das zweite Thema steht in E - Dur (bei [3]), das erste, (das bei [1] endet), in einem modalen e - Moll. Genauer gesagt: so beginnt und endet es, insgesamt aber bewegt es sich in der Nähe von G - Dur. Während die eröffnenden Takte der Hörner mit ihren in zweiter Umkehrung ersetzten Dreiklängen, die sich parallel bewegen, Erinnerungen an Vaughn Williams wachrufen, lassen die fragmentierten Gesten gegen Ende des Themas den neoklassizistischen Strawinsky anklingen. Zweifellos hat die Passage bei [1] einen neobarocken Zug, mit imitativen Einlagen und laufendem Bass. Befänden wir uns innerhalb einer konventionellen Sonatenform, gäbe dieser Abschnitt einen guten Übergang ab. Er moduliert: bei [2] erscheint in g - Moll das Anfangsmaterial wieder (mit gedämpften Trompeten). Wie am Anfang des Satzes jedoch wird auch hier die Wendung nach nicht lange ausgehalten. Nach der Rückkehr der Musik zu e - Moll drei Takte vor [3], gibt es eine weitere Bewegung zur Durparallele. Aber die erwartete Auflösung in dieser Tonart wird durch das E - Dur des zweiten Themas ersetzt.

Wie sein Gegenstück im ersten Satz dient dieses komplexe, hochgradig verzierte Thema als Abschluss der Exposition. Formal handelt es sich hier um einen abgeschlossenen musikalischen Gedanken. Nach der Wiederholung der zweitaktigen Idee des Anfangs bewegt sich die Musik weiter in eine harmonisch unerwartete Richtung. Der Bass schreitet in Terzen abwärts bis zu einem Punkt (drei Takte vor [4]), an dem wir fast in C - Dur sein könnten. Für Pilati ist nun die Gelegenheit gekommen, einige bei Strauss zu findende harmonische Tricks auszuspielen. Erst einmal springt er zu einem auf H aufgebauten Dominantseptakkord in der zweiten Umkehrung statt nach einem auf C basierenden, dann vermindert er den Bass nach C und erzeugt eine übermässige Sexte in E - Dur, die sanft die Kadenz bei [4] vorbereitet: eine warme, ausdrucksvolle Passage, die den laufenden Bass von [1] zurückbringt.

Die Durchführung beginnt bei [5] und verbindet Motive aus beiden Themen, als erstes durch Gegenüberstellung, dann (nach einem kurzen Violinsolo in As - Dur) im Kontrapunkt. Zu virtuosem Filigranwerk im Klavier baut sich die Musik zu einem Höhepunkt auf [bei 8], eine irgendwie rhetorische Passage, die zwischen einem E - Durdreiklang und einem Dominantnonakkord auf A schwingt.

Interessanter noch ist die imitative Behandlung des ersten Themas bei [9]. Während er sich zu einer Kadenz in E - Dur vorarbeitet, ändert Pilati plötzlich fünf Takte vor [10] die Richtung zu einem Dominantnonakkord über Es, mit einer Wiederaufnahme des zweiten Themas. Eine Rückführung bei [10] bringt die Musik zurück zur Dominante von E, nun aber in Moll in Vorbereitung für Reprise bei [11]. Nachdem das Anfangsmotiv des zweiten Themas ausgiebig in der Durchführung behandelt wurde (während des Höhepunktes und der Rückführung ist es stets gegenwärtig), schenkt Pilati ihm nun keine Aufmerksamkeit mehr. Eine ausgeschmückte Version des ersten Themas in den hohen Lagen der Streicher, eingeführt bei [2], führt über eine kurze Brücke bei [12] zu einer Rückkehr der kadenzialen Musik von [4]. Eine Koda (bei [13]) eröffnet mit der Musik in e - Moll, die bereits vier Takte vor [5] erklang und löst sich dann in ein reines E - Dur auf (bei [14]).

Mit ihren schenkelschlagenden „Tirolese“ - Walzerrhythmen und den derben harmonischen Progressionen (weitere parallele Quinten) deutet das Finale auf Entspannung. Die Form ist dem eines Ronde verwandt, wie der Untertitel besagt. Aber das Hauptthema ist nur zweimal in so etwas wie seiner vollständigen Form zu hören, bei [1] und [7]. Es gibt zwei musikalische Episoden. Das markantere ist das zentrale Walzercrescendo, melodisch aufbauend auf dem dritten und vierten Takt des Hauptthemas (dass in einer Übergangspassage ab [9] zerlegt wird. Nach einem einleitenden Abschnitt (ab [11]) organisiert sich die Musik in durch und durch tanzbare achttaktige Einheiten (ab [13]) und wechselt von B nach D - Dur (bei [18]). Ein ähnlicher Wechsel, dieses Mal von D nach H - Dur, geschieht bei [4] während der ersten Episode. Letztere beginnt bei [3] nach einem einleitenden Teil (ab dem dritten Takt von [2]). An anderer Stelle des Satzes ist Pilati mit dem Hauptthema beschäftigt. Wie im ersten Satz zielt er darauf, eine Struktur zu errichten, die sich zu ihrer Auflösung hin aufbaut. Die Tonika C - Dur wird ganz allgemein vermieden bis zu den letzten Takten. Tatsächlich beginnt der Satz in G und kehrt erst wieder nach langer Vorbereitung zum Hauptthema zurück, bei erster Gelegenheit zwischen [5] und [7], wo die erwartete Rückkehr nach D - Dur statt nach G erst in letzter Sekunde vereitelt wird. Die Passage zwischen [19] und [28] bedarf extremer Vorbereitung. Hier handelt es sich im Wesentlichen um eine Reihe von dominantischen Pedalpassagen, die die verschiedensten Verarbeitungen des Auftaktthemas des Hauptthemas unterstützen. Der Bass fällt von Cis nach C (bei [22]), dann nach B (bei [24]): kein Dominantpedal, sondern eine lokale Tonika, die in eine übermässige Sexte verwandelt wird), schliesslich nach A (bei [26]), bis eine überraschende Rückkehr nach B bei [27] zu einer Bewegung um den Quintenzirkel ansetzt, die bei [28] C - Dur erreicht. An diesem Punkt wäre eine vollständige Wiederherstellung des Hauptthemas nutzlos. Statt dessen erinnert Pilati an den abrupten harmonischen Wechsel und die Chromatik der Anfangstakte des Satzes. Bei [30] zitiert er das erste Thema des *Allegro cantabile*, bevor eine Presto - Koda das Werk in einen brillanten Schluss hineinträgt.

Obwohl die gedruckte Partitur des *Concerto in do maggiore* auf 1931 - 32 datiert ist, vollendete Pilati das Werk tatsächlich nicht vor dem 19. April 1933. In den nächsten fünf Jahren wurde es nicht aufgeführt. Ursprünglich hatte Ricordi nicht beabsichtigt, das Werk zu veröffentlichen. Nachdem es jedoch einen Preis der »Compagnia degli Artisti di Napoli« im Jahr 1936 gewonnen hat, erwachte das Interesse des Verlags, und er veröffentlichte die Musik als Leihmaterial. Als am 5. September 1938 endlich die Premiere des *Concerto* stattfand, unter Dimitri Mitropoulos anlässlich eines der prestigeträchtigsten Ereignisse auf dem Kulturkalender des faschistischen Italiens, dem Internationalen Festival für Zeitgenössische Musik in Venedig, war Pilati bereits schwer von Krankheit gezeichnet. Drei Monate später, im Alter von nur 35 Jahren, war er tot.

*Benjamin Earle, 2014*

Aufführungsmaterial ist von *Ricordi*, Mailand, zu beziehen.