

Mario Pilati

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

Preludio, Aria e Tarantella

The incorporation of popular or folk materials into compositions of an art music character is a striking feature of late nineteenth- and early twentieth-century Western musical culture. It is often associated with a nationalistic impulse: the desire to define a local idiom over and against a foreign lingua franca (usually German) perceived as dominating. In Italy, the most celebrated example is the orchestral rhapsody *Italia*, Op. 11 (1909), by Alfredo Casella (1883-1947). In 1931, Casella described his younger self as »all aflame with enthusiasm for Albéniz« (the composer of the piano works *Iberia* and *España*) and wanting »absolutely to achieve something similar in Italy« (see Alfredo Casella, 21+26, ed. Alessandra Carlotta Pellegrini, Florence, Olschki, 2001, p. 2). In *Italia* he quotes materials collected in Sicily as well as Neapolitan songs, most prominently Luigi Denza's *Funiculi, funiculà* (for the use of which, unlike Richard Strauss in his *Aus Italien* of 1886, Casella prudently sought the permission of the publisher).

In his Pirandello ballet *La giara*, Op. 41 (1924), Casella again used Sicilian materials. Yet in his autobiography, *I segreti della giara*, published in 1941, he noted how »the recourse to folklore as an element of national character has now been abandoned by all the principal European creators, and only composers of provincial mentality and scant artistic culture remain devoted to that expedient« (see Alfredo Casella, *Music in My Time*, ed. and trans. Spencer Norton, Norman, University of Oklahoma Press, 1955, p. 229). The situation was complex. On the one hand, the ultra-nationalistic politics of fascism certainly did not discourage an interest in indigenous culture. Many Italian composers of the 1920s and 1930s collected and arranged folk songs. On the other hand, the prevailing aesthetics of the period (heavily influenced by the thought of the philosopher Benedetto Croce) insisted that creative work should be entirely autonomous. Heteronomous elements such as folksongs could not easily be incorporated into original compositions without upsetting idealist canons of beauty. For composers who wished their work to embody a popular character, the solution was to not to quote folk elements directly, but rather to write music whose very idiom would appear to emanate organically from the musical styles associated with particular Italian regions. Thus in a letter of December 1934, the thirty-one-year-old Mario Pilati could explain that, despite its subtitle »Su vecchi motivi popolari napoletani« (»On Popular Old Neapolitan Themes«), very little of the material of his *Preludio, Aria e Tarantella* was genuinely popular, since apart from the initial idea of the »Tarantella«, he had made it all up himself (see Marina Mayrhofer, »Piedigrotta di Mario Pilati: Abozzi e studi preparatori«, in Renato Di Benedetto (ed.), *Mario Pilati e la musica del Novecento a Napoli tra le due guerre*, Naples, Edizioni Scientifiche Italiane, 2007, p. 252).

Casella's use of the title *Italia* was crudely ideological. Prior to the advent of mass culture, there was no »Italian« popular music as such. Popular repertoires were always local rather than national in scope. A Neapolitan by birth and musical training (though he later worked in Cagliari, Milan and Palermo as well as in his home city), Pilati turned increasingly to his native musical and literary culture in the final decade of his short life. Particularly successful were his *Echi di Napoli* for voice and piano (1933), eight songs on texts from Luigi Molinaro Del Chiaro's 1880 collection *Canti del popolo napoletano*. Pilati's final large-scale project, left incomplete at his death, was a three-act opera, *Piedigrotta*, conceived as a portrait of »the musicality of Naples in its two typical aspects of colour and of feeling« (Mayrhofer, p. 247). The *Preludio, Aria e Tarantella*, originally for violin and piano, was composed and published (by the Milanese firm Carisch) in 1930. Two years later, Pilati orchestrated the work (the autograph is dated 31 August 1932), but the new version was not heard until 21 February 1937, when Victor De Sabata conducted it with the Orchestra della Regia Accademia di Santa Cecilia at the Teatro Adriano in Rome. Carisch issued the engraved full score that same year.

Pilati appears to have regarded his »napoletanismo musicale«, together with the decidedly conventional musical language in which he couched it, as a determinedly conservative response

to the intellectualistic, internationalist and cosmopolitan trends he found on display in the work of certain of his Italian contemporaries (see Mayrhofer, pp. 251–52). The political overtones of this kind of attitude are unmistakable, and may well have contributed to the neglect that overtook Pilati's music in the postwar period. Today, after the collapse of the Cold War orthodoxy that maintained – falsely – the inherently oppositional character of more modernistic musical idioms, it is easier to appreciate the qualities of work like Pilati's, which, for all its stylistic conservatism, demonstrates a not just real compositional flair, but also a concern for detail that repays the closest study. The *Preludio, Aria e Tarantella*, in particular, is something of an orchestral showpiece, whose brilliant finale would guarantee success for any conductor adventurous enough to programme it.

The final bars of the work are in fact the first sounds we hear, in a disarmingly simple initial presentation: a solo violin accompanying its G major melody with a pedal on the open D string. (Note the ›Neapolitan‹ sixth harmony introduced at 8 bars before [1].) The melody is repeated at [1] with woodwind flourishes and then reaches a close, whereupon the cellos enter (at [2]) with a melody in B major, richly harmonised and featuring a distinctly folksy Lydian sharpened fourth degree. The music between [2] and [6] constitutes the B section of the movement's ternary form (ABA), of which the B section itself has a ternary shape: a middle section (in D major) begins at the ›*Movendo, con anima*‹ 8 bars before [3]. Here Pilati demonstrates his orchestrational skill (he seems to have been looking at ›*Les parfums de la nuit*‹ from Debussy's *Ibéria* of 1905–8); at [3]–[4] the harmony is also strikingly modal. The return at [4] to the melody heard at [2] occurs in D major; there follows a cadenza-like passage (from the ›*Mosso*‹ 6 bars before [5]), which leads to a recapitulation (at [6]) of the movement's opening material, back in the tonic, G major, beginning with a build-up over a dominant pedal.

The ›*Aria*‹ begins abruptly in G minor, with music of an introductory function. In decorated form, this will return at [2] and at 4 bars before [5]: it opens each of the movement's three strophes. Strophe 1 has three sections, each of which ends with a cadential solo on the cor anglais. This instrument first enters 3 bars before [1], with the principal thematic material of the movement, which has been likened to a ›*canzone a ballo*‹ sung for the Neapolitan *Madonna dell'Arco* (see Antonio Rostagno, ›*Folklore e folklorismo nel primo Novecento: La posizione di Pilati*‹, in Di Benedetto (ed.), *Mario Pilati*, pp. 180–183). Harmonically, the music has been wrenched from the tonic, G minor, to the movement's subsidiary key, B minor, here with Phrygian colouring (the second degree is flattened). At [1], the second section of strophe 1 is launched with a fuller version of the *Madonna dell'Arco* material, now in a Dorian B minor (with sharpened second and sixth); the cor anglais takes the music to the relative major, D. This harmony (as the dominant of G minor) becomes the basis of a further, imitative statement at the seventh bar of [1], with prominent ›Neapolitan‹ harmonic colouring (this is the third section of strophe 1). With the music back in the tonic, the cor anglais has a brief codetta, ›*Un po' sost*‹.

The second strophe (from [2]) is concerned almost entirely with the introductory material. At the fifth bar of [2], instead of bringing in the cor anglais (as he did in strophe 1), Pilati writes a quasi-development. The decorated version of the introductory material, first heard at [2], is combined with a dominant pedal in an Aeolian B minor, which is not resolved until [3]. A brief codetta then repeats V–I progressions in this subsidiary key, amid sidesteps to E flat major, before an oboe cadenza over a German sixth leads to a return of the solo cor anglais. The latter reprises two of its cadences: first in B minor (from the very beginning of the movement), then, after a harmonic shift, the G minor passage from 4 bars before [2]. The movement's third strophe, which follows, is effectively a coda. With prominent ›Neapolitan‹ harmonies, the *Madonna dell'Arco* material is heard in G minor (at [5]). A final statement, ›*Largamente*‹, attempts a synthesis of the movement's tonalities: B minor and the tonic G, which has now shifted from minor to major.

The ›*Tarantella*‹ opens in obscurity, but closes with an explosion of sound. The form is ternary, with a middle section at the ›*Allegretto assai moderato*‹ after [7] and the recapitulation at [13]. Particularly striking is the dissonant accompaniment of the main theme (at [1]–[2]) by alternating triads of E minor and E flat major, introduced in the preceding bars. The main theme

returns at [6], following several codettas and, at [4], a subsidiary theme in the tonic major, with parallel triads. The subsequent seemingly endless series of V–I progressions in G minor is suddenly interrupted at [7] by a chord of E major, which prepares the A major that launches the B section. As at the corresponding point in the ›Preludio‹, Pilati composes a middle section that is itself ternary in form. The middle section of the middle section, at [9]–[11], is increasingly hectic and dissonant, leading in two waves to a climax (4 bars before [11]) that places an E major triad over an E flat bass. The outer sections, by contrast, are easy-going in character. Their tonal scheme is worth pointing out. At [8] Pilati slips down a semitone to A flat major, proceeding to B major by way of a series of triads that outlines a falling diminished seventh (from 9 bars before [9]). At [11], the E major of the climax is reinterpreted as the ›Neapolitan‹ of the dominant in A flat major, from where the triads now ascend through a diminished seventh to F major (from 9 bars before [12]). The music drifts on for a few bars, before a brusque retransition (4 bars before [13]). The recapitulation is literal until 10 bars before [19]. This time there is no lurch to E major. A passage of dominant preparation and a shift to the tonic major herald a return of the opening material of the ›Preludio‹ (2 bars before [19]), scored forte for the full orchestra. A coda (at [20]) rounds things off, but not without a final Lydian C sharp to remind audiences of this music's popular origins.

Benjamin Earle. 2014-10-05

For performance material please contact Carisch, Milano.

Mario Pilati

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

Preludio, Aria e Tarantella

Der Einbezug von volkstümlichen Elementen oder sogar von Volksmusik selbst in kunstmusikalische Kompositionen ist ein markantes Merkmal der westlichen Musikkultur im späten neunzehnten und frühen zwanzigsten Jahrhundert. Oft ist das mit einem nationalen Impuls verbunden: Dem Wunsch, ein lokales Idiom über und gegen eine ausländische „lingua franca“ (meist die Deutsche) zu stellen, die man als dominierend wahrnimmt. In Italien ist das berühmteste Beispiel die Orchester-Rhapsodie Italia, Op. 11 (1909) von Alfredo Casella (1883-1947). Im Jahr 1931 beschrieb Casella sich selbst in seinen jüngeren Jahren als „total entflammt, mit Begeisterung, für Albéniz“ (den Komponisten der Klavierwerke Iberia und España), und er wollte „unbedingt etwas Ähnliches in Italien erreichen“ (siehe Alfredo Casella, 21 + 26, hrsg. von Alessandra Carlotta Pellegrini, Florenz, Olschki, 2001, S. 2). In Italia zitiert er Material aus Sizilien sowie neapolitanische Lieder, allen voran Luigi Denzas Funiculi, funiculà (für dessen Verwendung Casella, im Gegensatz zu Richard Strauss in seinem Werk Aus Italien von 1886, vorsichtigerweise die Genehmigung des Herausgebers erbat).

In seinem Pirandello-Ballett La Giara, Op. 41 (1924) verwendete Casella wieder sizilianisches Material. Doch in seiner Autobiographie, „I segreti della Giara“, veröffentlicht im Jahr 1941, stellte er fest, das „der Rückgriff auf Folklore als ein Element nationalen Charakters nun von allen wichtigen europäischen Komponisten aufgegeben wurde, und nur Autoren von provinzieller Mentalität und geringer künstlerischer Qualität blieben dabei“ (siehe Alfredo Casella, Music in My Time, hrsg. und übers. von Spencer Norton, Norman, University of Oklahoma Press, 1955, S. 229). Die Situation war kompliziert. Auf der einen Seite wollte die ultra-nationalistische Politik des Faschismus das Interesse an der heimischen Kultur sicherlich nicht unterbinden. Viele italienische Komponisten der 1920er und 1930er Jahre sammelten und arrangierten Volkslieder. Auf der anderen Seite bestand die vorherrschende Ästhetik der Zeit darauf (stark von dem Gedanken des Philosophen Benedetto Croce beeinflusst), dass kreative Arbeit vollständig autonom sein solle. Fremde Elemente wie Volkslieder konnten nicht einfach in Eigenkompositionen eingearbeitet werden, ohne dass ästhetische Ideale verloren gingen. Für Komponisten, die in ihren Werken einen populären Charakter verkörpern wollten, war die gegebene Lösung, nicht Folk-Elemente direkt zu zitieren, sondern eine Musik zu schreiben, deren Idiom scheinbar organisch aus den Musikrichtungen hervorging, die bestimmten

italienischen Regionen zugeordnet waren. So konnte der einunddreißigjährige Mario Pilati in einem Brief vom Dezember 1934 erklären, dass trotz des Untertitels *Su vecchi motivi popolari napoletani* („Über alte populäre neapolitanische Themen“) sehr wenig von dem Material seiner *Preludio, Aria e Tarantella* wirklich Volksmusik sei. Denn er hatte - abgesehen von der ersten Idee der *Tarantella* - alles selbst komponiert (siehe Marina Mayrhofer, „*Piedigrotta di Mario Pilati: Abozzi e studi preparatori*“, in Renato di Benedetto (Hrsg.), „*Mario Pilati e la musica del Novecento a Napoli tra le due guerre*“, Neapel, Edizioni Scientifiche Italiane, 2007, S. 252).

Casellas Verwendung des Titels *Italia* war rein ideologisch. Vor dem Aufkommen der Massenkultur gab es keine andere „italienische“ populäre Musik wie diese. Beliebte Repertoires waren immer lokal und nicht national begrenzt. Pilati war Neapolitaner von Geburt und der musikalischen Ausbildung nach (obwohl er später in Cagliari, Mailand und Palermo sowie in seiner Heimatstadt arbeitete). Zunehmend wandte er sich der musikalischen und literarischen Kultur seiner Heimat zu, vor allem in der letzten Dekade seines kurzen Lebens. Besonders erfolgreich waren seine *Echi di Napoli* für Gesang und Klavier (1933), acht Lieder nach Texten aus Luigi Molinaro Del Chiaros Sammlung *Canti del popolo Napoletano* von 1880. Pilatis letztes Großprojekt, bei seinem Tod unvollendet hinterlassen, war eine Oper in drei Akten, *Piedigrotta*, konzipiert als Porträt „der Musikalität von Neapel in ihren beiden typischen Aspekten von Farbe und Gefühl“ (Mayrhofer, S. 247). *Preludio, Aria e Tarantella* wurden ursprünglich für Violine und Klavier komponiert und im Jahr 1930 veröffentlicht (von der Mailänder Firma Carisch). Zwei Jahre später orchestrierte Pilati das Werk (das Autograph ist vom 31. August 1932), aber die neue Version war erst zu hören, als Victor de Sabata sie am 21. Februar 1937 mit dem Orchestra della Regia Accademia di Santa Cecilia im Teatro Adriano in Rom aufführte. Carisch druckte die Partitur im selben Jahr.

Pilati scheint seinen „*Napoletanismo musicale*“ zusammen mit der ausgesprochen konventionellen Musiksprache, in der er formuliert ist, als eine dezidiert konservative Antwort auf die intellektuellen, internationalistischen und kosmopolitischen Trends angesehen haben, die er in den Werken von einigen seiner italienischen Zeitgenossen bemerkte (siehe Mayrhofer, S. 251-52). Die politischen Untertöne dieser seiner Haltung sind unverkennbar und könnten zu jener Vernachlässigung beigetragen haben, die Pilatis Musik in der Nachkriegszeit ereilte. Heute, nach dem Zusammenbruch der Orthodoxie des Kalten Krieges, die - fälschlicherweise - den von Natur aus oppositionellen Charakter von mehr modernistischen musikalischen Idiomen gepflegt hatte, ist es einfacher, die Qualitäten eines Schaffens wie das von Pilati zu schätzen. Es zeigt, bei allem stilistischen Konservatismus, nicht nur echte Kompositionskunst, sondern auch eine Neigung zum Detail, die genaueren Studiums wert ist. *Preludio, Aria e Tarantella* insbesondere ist so etwas wie ein Orchesterparadestück, dessen brillantes Finale jedem Dirigenten den Erfolg garantiert, der abenteuerlustig genug wäre, es auf das Programm zu setzen.

Die letzten Takte der Komposition sind in der Tat auch die ersten Töne, die wir hören, in einer entwaffnend einfachen Anfangsphase: Eine Solo-Violine mit ihrer G-Dur-Melodie wird begleitet von einem Pedalton auf der leeren D-Saite. (Beachten Sie den 8 Takte vor [1] eingeführten „neapolitanischen Sextakkord“.) Die Melodie wird bei [1] mit Holzbläser-Fanfaren wiederholt und erreicht dann einen Abschluss, woraufhin die Celli (bei [2]) mit einer Melodie in H-Dur einsetzen, reich harmonisiert und deutlich markiert mit einer folkloristischen lydischen (übermäßigen) Quarte. Die Musik zwischen [2] und [6] bildet den B-Teil der dreiteiligen Form des Satzes (ABA). Der B-Teil selbst ist ebenfalls in drei Teile gegliedert: Ein Mittelteil (in D-Dur) beginnt mit „*Movendo, con anima*“, 8 Takte vor [3]. Hier demonstriert Pilati seine orchestralen Fähigkeiten (offenbar hat *Les parfums de la nuit* aus Debussys *Iberia*, 1905-8, gehört). Bei [3] - [4] ist die Harmonie auffallend modal. Die Rückwendung in [4] zur Melodie von [2] erscheint in D-Dur; es folgt eine kadenzartige Passage (ab „*Mosso*“, 6 Takte vor [5]), die zu einer Reprise des Anfangsmaterials führt (bei [6]). Wir sind wieder in der Tonika G-Dur, zuerst über einem dominanten Pedalton.

Die „*Aria*“ beginnt abrupt mit einem Einleitungsteil in g-Moll. Dieser wird in verzierter Form bei [2] und 4 Takte vor [5] wiederkehren: Er eröffnet jede der drei Strophen. Strophe 1 hat drei Abschnitte, von denen jeder mit einer Solo-Kadenz des Englischhorns endet. Dieses Instrument

tritt zuerst 3 Takte vor [1] auf, und zwar mit dem thematischen Hauptmaterial des Satzes, das man verglichen hat mit einem „Canzone a ballo“, gesungen für die neapolitanische Madonna dell'Arco (siehe Antonio Rostagno, „Folklore e folklorismo nel primo Novecento: La posizione di Pilati“, in Di Benedetto (Hrsg.), „Mario Pilati“, S. 180-183). Harmonisch wandert die Musik von der Tonika g-Moll hin zur Nebentonart h-moll, hier mit einer phrygischen Einfärbung (mit erniedrigter Sekunde). Bei [1] beginnt der zweite Abschnitt von Strophe 1 mit einer volleren Version des „Madonna dell'Arco“-Materials, jetzt in dorisch h-Moll (mit erhöhter zweiter und sechster Stufe). Das Englischhorn bringt die Musik auf das verwandte D-Dur. Diese Harmonie (als Dominante von g-Moll) wird Grundlage für eine weitere, imitative Passage im siebten Takt von [1], mit prominenter „neapolitanischer“ Harmonie-Färbung (dies ist der dritte Teil der Strophe 1). Wenn die Musik wieder zur Tonika zurückkehrt, hat das Englischhorn eine kurze Codetta, „Un po' sost.“.

Die zweite Strophe (ab [2]) beruht fast vollständig auf dem Einführungsmaterial. Im fünften Takt nach [2] schreibt Pilati eine Quasi-Durchführung, statt das Englischhorn einzusetzen (wie er es in Strophe 1 tat). Die verzierte Version des Einführungsmaterials, zum ersten Mal in [2] gehört, wird mit einem dominanten Orgelpunkt in äolisch h-Moll kombiniert, der nicht vor [3] aufhört. Eine kurze Codetta wiederholt dann V-I-Fortschreitungen in dieser Nebentonart. Es geht bis Es-Dur, bevor eine Oboen-Kadenz über einem Quintsextakkord zu einer Wiederkehr des Englischhorn-Solos führt. Das Englischhorn wiederholt zwei seiner Kadenzen: Zuerst in h-Moll (vom Anfang des Satzes), dann, nach einer harmonischen Verschiebung, die g-Moll-Passage von 4 Takten vor [2]. Die dritte Strophe, die nun folgt, ist letztlich eine Coda. Mit prominenten „neapolitanischen“ Harmonien ist das Madonna dell'Arco-Material in g-Moll zu hören (bei [5]). Eine endgültige Passage, „Largamente“, versucht eine Synthese der Tonarten: h-Moll und die Tonika G, die nun von Moll nach Dur verschoben ist.

Die „Tarantella“ beginnt diffus, schließt aber mit einer Klang-Explosion. Die Form ist dreiteilig, mit einem Mittelteil „Allegretto moderato assai“ nach [7] und der Reprise bei [13]. Besonders auffällig ist die dissonante Begleitung des Hauptthemas (bei [1] - [2]) durch abwechselnde Dreiklänge von e-Moll und Es-Dur, die schon in den vorhergehenden Takten eingeführt werden. Das Hauptthema kehrt in [6] zurück, es folgen mehrere Codettas und bei [4] ein Nebenthema in der Dur-Tonika, mit parallelen Dreiklängen. Die anschließenden endlos scheinenden Reihen von V-I-Fortschreitungen in g-Moll werden bei [7] plötzlich durch einen E-Dur-Akkord unterbrochen, der jenes A-Dur vorbereitet, das den B-Teil eröffnet. Wie an der entsprechenden Stelle im „Preludio“ komponiert Pilati hier einen mittleren Abschnitt, der dreiteilig ist. Der zweite Abschnitt des Mittelteils, von [9] - [11], ist zunehmend hektisch und dissonant, was in zwei Wellen zu einem Höhepunkt führt (4 Takte vor [11]). Er legt einen E-Dur-Dreiklang über ein Es im Bass. Die äußeren Abschnitte sind dagegen lockeren Charakters. Ihr Harmonieschema ist es wert, genauer betrachtet zu werden. Bei [8] rutscht Pilati um einen Halbton nach As-Dur herunter. Er geht dann nach H-Dur mittels einer Serie von Dreiklängen, die eine fallende verminderte Septime darstellen (ab 9 Takte vor [9]). Bei [11] wird das E-Dur des Höhepunktes als „Neapolitaner“ der Dominanten von As-Dur umgedeutet, von wo aus die Dreiklänge jetzt durch eine verminderte Septime nach F-Dur aufsteigen (ab 9 Takte vor [12]). Die Musik führt einige Takte weiter bis zu einer brüsken Rückführung (4 Takte vor [13]). Die Reprise ist eine wortwörtliche Wiederholung bis 10 Takte vor [19]. Dieses Mal gibt es keinen Wechsel nach E-Dur. Eine vorbereitende Passage in der Dominante und eine Verlagerung auf die Dur-Tonika künden die Rückkehr des Anfangs des „Preludio“ an (2 Takte vor [19]). Hier wird forte für das ganze Orchester verlangt. Eine Coda (bei [20]) beschließt den Satz, nicht ohne ein letztes lydisches Cis, um das Publikum an die populären Ursprünge dieser Musik zu erinnern.

Aus dem Englischen übersetzt von Helmut Jäger.

Aufführungsmaterial ist von Carisch, Mailand, zu beziehen.