

# Victorian Concert Overtures

MACFARREN Chevy Chace • SULLIVAN Macbeth

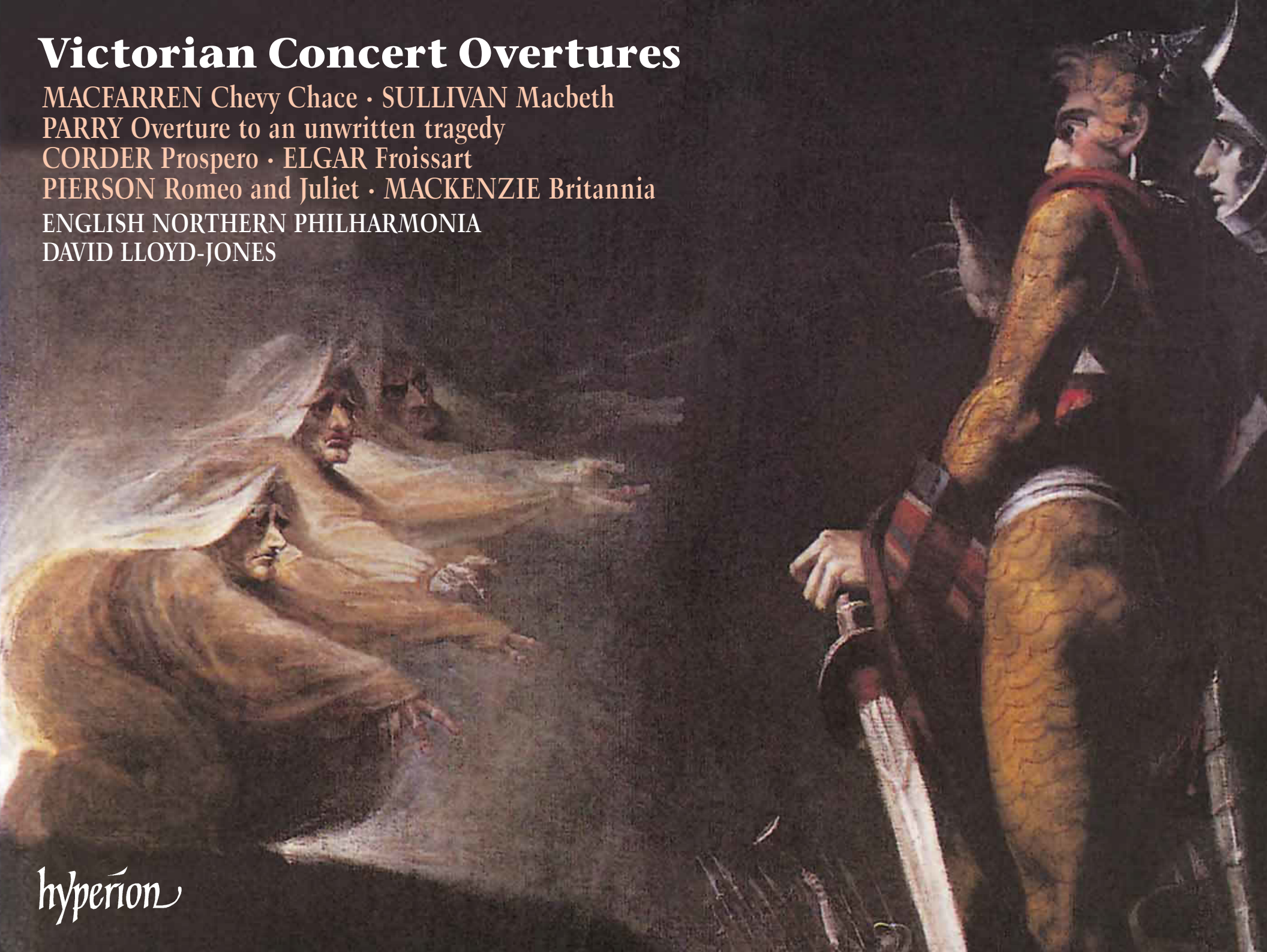
PARRY Overture to an unwritten tragedy

CORDER Prospero • ELGAR Froissart

PIERSON Romeo and Juliet • MACKENZIE Britannia

ENGLISH NORTHERN PHILHARMONIA

DAVID LLOYD-JONES



hyperion

## CONTENTS

TRACK LISTING	☞	<i>page 3</i>
ENGLISH	☞	<i>page 4</i>
FRANÇAIS	☞	<i>page 9</i>
DEUTSCH	☞	<i>Seite 14</i>

*www.hyperion-records.co.uk*

*Thank you for purchasing this  
Hyperion recording—we hope you enjoy it.*

A PDF of this booklet is freely available on our website  
for your personal use only.

*Please respect our copyright and the intellectual  
property of our artists and writers—do not upload  
or otherwise make available for sharing  
our booklets, ePubs or recordings.*

*hyperion*



# Victorian Concert Overtures

GEORGE MACFARREN (1813–1887)

[1] **Chevy Chace** ..... [7'56]

HUGO PIERSON (1815–1873)

[2] **Romeo and Juliet** Op 86 ..... [9'37]

SIR ARTHUR SULLIVAN (1842–1900)

[3] **Macbeth** ..... [8'02]

FREDERICK CORDER (1852–1932)

[4] **Prospero** ..... [9'09]

SIR EDWARD ELGAR (1857–1934)

[5] **Froissart** Op 19 ..... [13'13]

SIR HUBERT PARRY (1848–1918)

[6] **Overture to an Unwritten Tragedy** ..... [10'48]

SIR ALEXANDER MACKENZIE (1847–1935)

[7] **Britannia—A Nautical Overture** Op 52 ... [7'20]

ENGLISH NORTHERN PHILHARMONIA

DAVID GREED leader

DAVID LLOYD-JONES conductor



THE MUSICAL HERITAGE OF GREAT BRITAIN is as long established as that of any European country and has enjoyed several golden eras. Nevertheless it has to be conceded that there was an awful ring of truth about the nineteenth-century German jibe ‘Das Land ohne Musik’ (‘the land without music’), for at that time British music had been at a low ebb since the death of Handel. Many reasons have been advanced to account for this and they point to one conclusion: what the Germans were essentially referring to as ‘music’ was opera and, more specifically, the genre that had grown out of opera—orchestral music. During the nineteenth century the German-speaking countries had a virtual monopoly of symphonic and orchestral music, and its influence on the rest of Europe was immense. Lacking a native operatic tradition, and thereby the organisations that engaged orchestras on a permanent basis, Britain was regrettably slow to turn to this rapidly developing medium.

Around the time of Queen Victoria’s accession to the throne things began to look up. In 1813 the Philharmonic Society had been founded by a group of musical enthusiasts in order to promote orchestral concerts. In 1822 the Royal Academy of Music was established, and not surprisingly many of the composers who were to rouse the country from its orchestral torpor were trained there. The composer of the first of the overtures on this CD is a case in point. Despite his Scottish name, **Sir George Macfarren** (1813–1887) was of English descent and born in London. At the age of sixteen he entered the newly opened RAM where Sterndale Bennett was a fellow pupil, and he went on to become not only a prolific composer in all forms (his cantata *May Day* and opera *Robin Hood* achieving notable success) but also a pillar of the British musical establishment. In 1860 he went prematurely blind, yet for the last eleven years of his life he was both Principal of the RAM and Professor of Music at Cambridge.

The overture *Chevy Chace* (Macfarren was meticulous in preferring the antiquated spelling of the latter word) dates from 1836, and although its origins were theatrical it quickly

became accepted as a concert overture in its own right and was frequently performed during the composer’s lifetime. It had been commissioned by an impresario when a prelude to a melodrama of the same name by James Planché (librettist of Weber’s *Oberon*) was required in a hurry. *Chevy Chace* was a popular old ballad recounting a feud between the families of Percy and Douglas over hunting rights on the Scottish border, and was sung to three different tunes. Macfarren’s choice is wistfully announced on divided violins in the slow section that follows the opening ‘Allegro vivace’. The scoring and rhythm of the all-pervading dotted hunting motif show that the Philharmonic Society’s performances of Beethoven’s Seventh Symphony had left their mark on at least one listener. The *Chevy Chace* tune is later skilfully worked into the main section of the overture which is scored with a surprisingly resourceful use of percussion.

In the event, the overture was not used in the play’s production but was first performed in its own right in 1837. It was conducted by J W Davison, who was to become better known as the redoubtable music critic of *The Times*. Six years later Mendelssohn conducted it at the Leipzig Gewandhaus and wrote a letter to Macfarren describing its enthusiastic reception. More surprisingly, another German composer-conductor gave it its next London performance in 1855 at a Philharmonic concert. This was none other than Richard Wagner who, in his autobiography *My Life*, calls the composer ‘Mr. Mac Farrinc, a pompous, melancholy Scotsman’, mis-names the overture ‘Steeple-Chase’ but admits to having enjoyed it for its ‘peculiarly wild, passionate character’—a generous assessment from someone who had already written the Prelude to Act 3 of *Lohengrin*. *Chevy Chace* has never been published in full score, but in 1841 it was issued as a piano duet.

The overture—and more specifically the concert overture as developed by Beethoven, Weber and Mendelssohn—from now on became the most favoured form for British composers to use when venturing into the field of orchestral music.



Shorter, less demanding than the symphony and allowing the possible further stimulus of a dramatic or pictorial programme, the term 'overture' in the mid-nineteenth century had come to be used for almost any one-movement orchestral piece with a more or less descriptive title. Even Liszt's earliest orchestral works had been conceived as concert overtures until on publication they established a new vogue term 'symphonic poem'. In England, Macfarren's colleague, Sterndale Bennett, produced three examples in the Mendelssohnian mould which were to set a pattern, if not a standard, for several years to come.

One figure who stood apart from the new generation of composers emerging from the RAM was Hugh Pearson, who spent most of his adult life in Germany where he altered his name to the more teutonically acceptable **Hugo Pierson** (1815–1873). Harrow and Cambridge educated, Pierson undertook his musical studies in Germany and after a short period as Reid Professor of Music in Edinburgh, returned there for the remaining years of his life. His very individual, even idiosyncratic, idiom and allegiance to the New German school of composition never endeared him to the Mendelssohn-worshipping British musical establishment, but he found widespread favour in Germany where the success of his many fine songs and music for Faust greatly added to his reputation.

The concert overture *Romeo and Juliet*, probably composed in the mid-1860s, was published in Leipzig a year after his death and first heard in Britain at a Crystal Palace Saturday Concert. Whereas his symphonic poem *Macbeth* is provided with extensive stage directions and quotations, and his Schiller overture *The Maid of Orleans* prefaced by a detailed explanation of each section, *Romeo and Juliet* lacks any such guidance. Nevertheless it is not difficult to recognise Romeo himself in the brooding *appassionato* descending figure given to the lower strings and bassoon at the opening, and Juliet in the graceful, artless motif that follows. Stately tutti sections give a flavour of Verona's rich festivities, and Romeo's wooing of Juliet is also to be recognised in the many question-

and-answer phrases. All this is expressed in short, pregnant musical ideas which follow one another at an almost disconcertingly kaleidoscopic speed. Pierson's rhythmic variety and piquant use of the orchestra have sometimes been compared with that of Berlioz, and his music certainly exhibits a fresh, unfettered imagination that has earned him the reputation of one of the few avant-garde British composers of this period.

Although originally written at the same time as the incidental music to Irving's 1888 production of the play, the fine *Macbeth* overture by **Arthur Sullivan** (1842–1900) is a concert overture in all but name, and was doubtless revised before its publication six years later, as the Lyceum pit can hardly have contained so large an orchestra, complete with tuba and harp. Composed at a time when Sullivan was at the height of his powers—between *The Yeomen of the Guard* (1887) and *The Gondoliers* (1890)—the overture aims at a closely knit musical structure rather than the loosely assembled string of melodies that he usually provides. Although the benevolent influence of Schubert and Mendelssohn can still be felt, there are strikingly successful evocations of the grim northern setting of the play (broad unison phrases), Banquo's ghost (an eerie, harmonically strange passage for flute and strings), regal glory, the witches and, in the most characteristically broad tune, the figure of 'gracious Duncan'. All this is expertly conceived with Sullivan's usual technical mastery and command of orchestration.

**Frederick Corder** (1852–1932), who studied at the RAM and later with Ferdinand Hiller in Cologne, became an energetic and respected figure of the late Victorian musical scene. Despite a wide range of compositions, including songs, operas and the inevitable religious cantatas commissioned by provincial festivals, his name is now chiefly remembered as the first translator of the mature Wagner operas. As professor and curator at the RAM he also became the teacher of a later generation of composers including Bantock, Holbrooke and Bax. The concert overture *Prospero*, published in the year of



Sullivan's *Macbeth*, shows a welcome change of direction in the continental influences that were gradually beginning to fertilize British orchestral thinking. Doubtless influenced by his time in Cologne, Corder became an ardent follower of the Liszt/Wagner school and even wrote a book on the former composer. The opening Wotanesque tread of trombones and its ethereal pendant on flute, harp and solo violins immediately proclaim a desire to use orchestral sonority in its own right rather than as organ registration transferred to the orchestra. Despite this opening theme, which can be associated with the stern, yet noble figure of Shakespeare's last great creation, it would be wrong to search for explicit programmatic features in the overture since much of the music is believed to have been originally composed for a different purpose. Instead it represents an impressive essay in almost abstract musical thought conceived with the sonority of the New German school of orchestration in mind. During Corder's lifetime the overture was frequently performed, notably by Sir Henry Wood.

Far removed from London musical institutions and Continental conservatories was an intense, poetic, entirely self-taught aspiring composer in Worcester who in today's

parlance would be described as a peripatetic violin teacher. In a letter dated 1 January 1890, **Edward Elgar** (1857–1934) was invited to write an orchestral work for that year's Three Choirs Festival in Worcester. This had undoubtedly been provoked by the rapidly growing local reputation he was gaining as player, composer and conductor, yet even so it was a bold choice. Elgar decided on the form of a descriptive overture (*Cockaigne* and *In the South* were to follow) and, fired by references in Scott's *Old Mortality* to the medieval chronicler Froissart, he started work in April, prefacing the score with a quotation from Keats: 'When Chivalry lifted up her lance on high'.

Yet it was probably the two most significant events of the previous year that prompted the 32-year-old composer to undertake this idealised portrait of knightly valour and fidelity to a lady-love: his marriage, and the overwhelming impression created by performances at Covent Garden of *Die Meistersinger*. The arresting opening of *Froissart* has the unmistakable imprint of Elgar, but the jaunty, dotted 'knightly' figure that pervades much of the overture's thematic material can be traced back directly to the music with which Walther



SIR ALEXANDER MACKENZIE  
Royal College of Music



SIR ARTHUR SULLIVAN  
Collection: Lewis Foreman



HUGO PIERSON  
Royal College of Music



von Stolzing is introduced to the assembled mastersingers. Two things immediately impress in this astonishingly assured first essay in extended form: the music's characteristic blend of ebullience and wistfulness, and the orchestration which already has in embryo all the distinguishing features that were so soon to earn the epithet 'Elgarian'. The composer retained a lifelong affection for the work: revising the score for publication in 1901 he wrote to his friend Jaeger: 'What jolly *healthy* stuff it is—quite shameless in its rude young health!'

*Froissart* was well received by public and press. Nevertheless Elgar was not asked to provide a new work for the next Worcester Festival in 1893; that honour went to the established composer of four symphonies and innumerable choral works, **Hubert Parry** (1848-1918). Parry had not only studied at the RAM with Sterndale Bennett and Macfarren, but had spent one of his Cambridge long vacations in Stuttgart taking lessons from Pierson. He produced an Overture in A, 'to an Unwritten Tragedy', and at its first performance Elgar was obliged to earn his livelihood among the first violins. The juxtaposition of the words 'overture' and 'tragedy' inevitably recall Brahms, whose current influence on British music was a logical extension of that of Mendelssohn.

Parry was later to write the article on Brahms in Grove's *Dictionary* where he defended the very position he himself appears to adopt in this work: 'He seems to have set himself to prove that the old principles of form are still capable of serving as the basis of works which should be thoroughly original both in general character and in detail of development without ... falling back on the device of programme'. Despite the conservative cast of the music and general sobriety of orchestration, the overture has a distinctive noble dignity. The surprisingly prevalent use of the major mode to depict tragedy has a classical precedent in Gluck, and it is this feature that contributes most to its essentially British character.

Parry's overture was given its first London hearing at a Philharmonic Society concert the following April under the baton of the Scottish composer and conductor **Alexander Mackenzie** (1847-1935). Trained at the RAM, Mackenzie had started life as an accomplished professional violinist but went on to become one of the most prolific and influential musicians in British musical life. It was possibly the orchestral connection that instilled in Elgar a lifelong affection and admiration for the older composer. Sitting in the last desk of first violins at the 1881 Worcester premiere of Mackenzie's cantata *The Bride*, Elgar was overcome by its masterly orchestration and later wrote: 'The coming of Mackenzie, then, was a real event. Here was a man fully equipped in every department of musical knowledge who had been a violinist in orchestras in Germany. It gave orchestral players a real lift'.

Mackenzie succeeded Macfarren as Principal of the RAM in 1881 and composed his 'nautical overture' *Britannia* for the festivities connected with the seventieth anniversary of that institution in 1894. It was given its first public London performance in May of the same year under Richter and soon became a regular feature of the Henry Wood Proms. The overture makes witty and ingenious use of the refrain to Arne's famous tune and to certain melodic features of the hornpipe 'Jack's the Lad', but is largely composed of three original themes, one of which (the trio-like second subject) is intended to reproduce the style of nautical song popularised by Dibdin. The whole piece is put together with the professional assurance so admired by Elgar and seems to look forward to the salty tang of Walton's *Portsmouth Point*. Coincidentally, both overtures were inspired by the work of an English caricaturist—in this instance Cruikshank's 'Saturday Night at Sea'. It is the very epitome of the robust good health in which British orchestral music at last found itself in the final decade of Queen Victoria's reign.

HUGH PRIORY © 1991



Recorded on 7 & 8 June 1991  
Recording Engineer TONY FAULKNER  
Recording Producer CHRISTOPHER PALMER  
Executive Producers CECILE KELLY, IAN KILLIK, EDWARD PERRY  
© Hyperion Records Limited, London, 1991  
© Hyperion Records Limited, London, 2002

Front illustration: *Macbeth and the Witches* by Henri Fuseli (1741–1825)  
The National Trust, Petworth House, Sussex

Copyright subsists in all Hyperion recordings and it is illegal to copy them, in whole or in part, for any purpose whatsoever, without permission from the copyright holder, Hyperion Records Ltd, 4 Pancras Square, King's Cross, London N1C 4AG, England. Any unauthorized copying or re-recording, broadcasting, or public performance of this or any other Hyperion recording will constitute an infringement of copyright. Applications for a public performance licence should be sent to Phonographic Performance Ltd, 1 Upper James Street, London W1F 9DE, or via [www.ppluk.com](http://www.ppluk.com)

## Ouvertures de concert victoriennes

LE PATRIMOINE MUSICAL de la Grande-Bretagne est aussi ancien que celui des autres pays européens, et a connu plusieurs âges d'or. On doit néanmoins admettre qu'il y avait malheureusement du vrai dans la raillerie allemande qui désignait l'Angleterre du dix-neuvième siècle comme « le pays sans musique » (« Das Land ohne Musik »), car la musique britannique était à cette époque sur le déclin, et ce depuis la mort de Haendel. On a avancé de nombreuses raisons pour expliquer ce phénomène, et toutes tendent vers une même conclusion : ce que les Allemands entendaient essentiellement par « musique » était l'opéra, et plus spécifiquement le genre issu de l'opéra—la musique orchestrale. Les pays germanophones eurent au dix-neuvième siècle le quasi monopole de la musique symphonique et orchestrale, qui eut une immense influence sur le reste de l'Europe. La Grande-Bretagne, qui ne possédait pas de tradition lyrique propre et où n'existaient donc pas d'organisations offrant un engagement permanent aux orchestres, fut regrettamment lente à embrasser ce genre en expansion.

Les choses commencèrent à s'améliorer à peu près à l'époque de l'avènement de la reine Victoria. La Société Philharmonique avait été fondée en 1813 par un groupe de mélomanes passionnés dans le but de promouvoir des concerts de musique orchestrale. L'Académie royale de musique vit le jour en 1822, et il n'est guère surprenant qu'elle ait formé un grand nombre des compositeurs qui allaient sortir le pays de sa torpeur orchestrale. Le compositeur de la première de ces ouvertures est un exemple typique. Malgré son nom écossais, **George Macfarren** (1813–1887) était anglais et né à Londres. A seize ans, il entra à la nouvelle Académie où Sterndale Bennett faisait également ses études, et devint plus tard non seulement un compositeur fécond dans tous les genres (sa cantate *May Day* et son opéra *Robin Hood* eurent un succès notable) mais aussi un pilier du monde musical britannique. Prématurément aveugle en 1860, il fut néanmoins pendant les onze dernières années de sa vie à la fois directeur de l'Académie et professeur de musique à Cambridge.

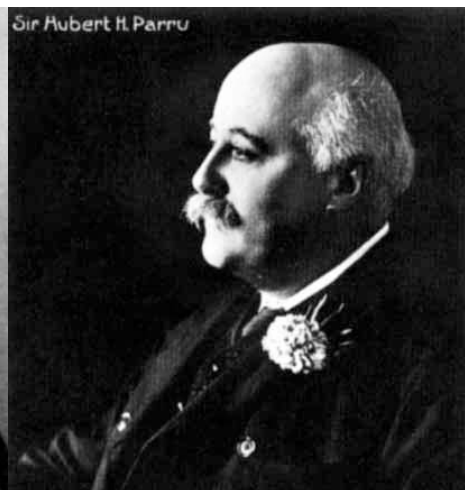
L'ouverture *Chevy Chase* date de 1836, composée à l'origine pour le théâtre, elle fut très vite acceptée comme



SIR EDWARD ELGAR



FREDERICK CODER  
Royal College of Music



SIR HUBERT PARRY





ouverture de concert indépendante et fut fréquemment exécutée du vivant du compositeur. Un impresario l'avait commandée en toute hâte pour servir de prélude à un mélodrame du même titre de James Planché (librettiste de l'*Oberon* de Weber). *Chevy Chace* était une vieille ballade populaire relatant une querelle entre les familles Percy et Douglas à propos de droits de chasse sur la frontière écossaise, et était chantée sur trois airs différents. Celui choisi par Macfarren est annoncé mélancoliquement par les violons divisés dans le lent passage qui suit l'Allegro vivace d'introduction. L'orchestration et le rythme du motif de chasse pointé dominant montrent que les exécutions par la Société Philharmonique de la Septième symphonie de Beethoven avaient marqué au moins un auditeur. L'air de *Chevy Chace* est ensuite habilement intégré dans le corps principal de l'ouverture, dont l'orchestration fait un usage étonnamment ingénieux des instruments à percussion.

En l'occurrence, l'ouverture ne fut pas utilisée pour les représentations de la pièce, mais fut exécutée pour la première fois indépendamment en 1837, sous la direction de J W Davison, qui allait devenir plus tard le célèbre et redoutable critique musical du « Times ». Six ans plus tard, Mendelssohn dirigea l'ouverture au Gewandhaus de Leipzig et écrivit à Macfarren en décrivant l'accueil enthousiaste qui lui avait été réservé. Chose surprenante, c'est un autre compositeur-chef d'orchestre allemand qui en dirigea l'exécution londonienne suivante, en 1855, à un concert de la Société Philharmonique. Cet Allemand n'était autre que Richard Wagner qui, dans son autobiographie *Ma vie*, appelle le compositeur « M. Mac Farrinc, un Ecossais suffisant et mélancolique », intitulée improprement l'ouverture « Steeple-Chase », mais admet avoir apprécié son « caractère étrangement impétueux et passionné », évaluation généreuse de la part de celui qui avait déjà écrit le Prélude du troisième acte de *Lohengrin*. La partition d'orchestre de *Chevy Chace* n'a jamais été publiée, mais une réduction pour piano à quatre mains a été publiée en 1841.

L'ouverture—et plus spécifiquement l'ouverture de concert telle que la pratiquaient Beethoven, Weber et Mendelssohn—devint dès lors le genre préféré des compositeurs britanniques s'aventurant dans le domaine de la musique orchestrale. Plus courte et moins exigeante que la symphonie, elle offrait en outre la possibilité du stimulant d'un programme dramatique ou pictural; le mot « ouverture » avait d'ailleurs fini par désigner au milieu du dix-neuvième siècle presque n'importe quelle pièce orchestrale en un mouvement avec un titre plus ou moins descriptif. Même Liszt avait conçu ses premières œuvres orchestrales comme des ouvertures de concert, et ce n'est qu'à leur publication qu'elles lancèrent la vogue de l'expression « poème symphonique ». En Angleterre le collègue de Macfarren, Sterndale Bennett, produisit trois spécimens coulés dans le moule mendelssohnien qui allaient fournir un modèle, si ce n'est une norme, pour les années à venir.

Hugh Pearson se situe à part des autres compositeurs de la nouvelle génération sortant de l'Académie, il passa la plupart de sa vie adulte en Allemagne, où il germanisa son nom en **Hugo Pierson** (1815–1873). Après des études à Harrow et à Cambridge, Pierson fit ses études de musique en Allemagne où, après avoir été brièvement professeur de musique à Edimbourg, il retourna se fixer jusqu'à la fin de sa vie. Son idiome extrêmement individuel et idiosyncrasique, et son admiration pour la nouvelle école de composition allemande ne firent rien pour le rendre sympathique aux yeux d'un monde musical britannique qui idolâtrait Mendelssohn, mais il était en grande faveur en Allemagne, où sa réputation fut renforcée par le succès de ses nombreuses belles mélodies et de sa musique pour Faust.

L'ouverture de concert *Romeo and Juliet*, vraisemblablement composée aux alentours de 1865, fut publiée à Leipzig un an après sa mort et entendue pour la première fois en Grande-Bretagne lors d'un concert du samedi à Crystal Palace. Alors que son poème symphonique *Macbeth* est accompagné de nombreuses indications scéniques et citations, et que son ouverture pour *The Maid of Orleans* de Schiller est préfacée



par une explication détaillée de chaque section, ces explications sont totalement absentes de *Romeo and Juliet*. On n'a cependant aucune difficulté à reconnaître Roméo lui-même dans le motif appassionato rêveur descendant assigné aux cordes graves et au basson au tout début, et Juliette dans le motif gracieux et simple qui suit. D'imposants passages tutti recréent l'atmosphère des somptueuses fêtes de Vérone, et on reconnaît Roméo faisant la cour à Juliette dans les nombreuses phrases qui se répondent. Tout ceci est exprimé en un kaléidoscope d'idées musicales courtes et fertiles qui défilent à une vitesse presque déconcertante. On a comparé la variété rythmique de Pierson et son utilisation piquante de l'orchestre à celles de Berlioz, et sa musique révèle assurément l'imagination fraîche et sans entraves qui lui a valu la réputation d'un des rares compositeurs d'avant-garde britanniques de cette période.

Écrite à l'origine en même temps que la musique accompagnant la mise en scène d'Irving de la pièce en 1888, la belle ouverture *Macbeth* d'**Arthur Sullivan** (1842–1900) est néanmoins une ouverture de concert sans en avoir le nom, et fut sans aucun doute remaniée avant sa publication six ans plus tard, car la fosse du Lyceum n'aurait jamais pu contenir un aussi grand orchestre, avec tuba et harpe. Composée à une époque où Sullivan était à son apogée—entre *The Yeomen of the Guard* (1887) et *The Gondoliers* (1890)—l'ouverture vise à une structure musicale serrée plutôt qu'à la suite assez décousue de mélodies qu'il fournit habituellement. Bien qu'on y sente encore l'influence bénéfique de Schubert et de Mendelssohn, la musique évoque admirablement les lugubres paysages du nord (phrases à l'unisson), le spectre de Banquo (un passage mystérieux, harmoniquement étrange, pour flûte et cordes), la magnificence royale, les sorcières et, dans une mélodie d'une ampleur typique, le « gracieux Duncan ». Tout ceci est adroitement conçu, avec la technique et la maîtrise de l'orchestration habituelles de Sullivan.

**Frederick Corder** (1852–1932), qui fit ses études à l'Académie et plus tard à Cologne avec Ferdinand Hiller, devint

une figure énergique et respectée de la scène musicale de la fin de l'ère victorienne. Malgré une œuvre extrêmement variée, comprenant mélodies, opéras et les inevitables cantates sacrées commandées par les festivals de province, son nom est surtout associé aujourd'hui à la traduction anglaise des opéras de la maturité de Wagner. Professeur et conservateur à l'Académie de musique, il enseigna la génération de compositeurs suivante, dont faisaient partie Bantock, Holbrooke et Bax. L'ouverture de concert *Prospero*, publiée la même année que l'ouverture *Macbeth* de Sullivan, montre un changement de direction bienvenu dans les influences européennes qui commençaient peu à peu à féconder la pensée orchestrale britannique. Sans aucun doute influencé par son séjour à Cologne, Corder devint un ardent disciple de l'école de Wagner et Liszt, et écrivit même un livre sur ce dernier. Le pas wagnérien des trombones au début, et le passage éthéré à la flûte, harpe et violons solistes qui lui fait pendant, proclament immédiatement un désir d'utiliser la sonorité orchestrale pour elle-même plutôt que comme une registration d'orgue transposée à l'orchestre. Malgré ce thème d'ouverture, qui peut être associé au personnage austère mais imposant de la dernière grande œuvre de Shakespeare, on aurait tort de chercher dans l'ouverture un programme explicite, car une grande partie de la musique fut vraisemblablement composée à l'origine à des fins différentes. Elle constitue plutôt un essai impressionnant de pensée musicale presque abstraite conçue avec en vue la sonorité de la nouvelle école allemande d'orchestration. L'ouverture fut fréquemment exécutée du vivant de Corder, notamment par Henry Wood.

A Worcester vivait, très éloigné des institutions musicales londoniennes et des conservatoires européens, un aspirant compositeur sérieux, poétique et entièrement autodidacte, professeur de violon dans plusieurs institutions. Une lettre datée du 1er janvier 1890 invita **Edward Elgar** (1857–1934) à écrire une œuvre orchestrale pour le festival des Trois Chœurs de cette année-là à Worcester. Cette invitation, indubi-



tablement due à sa réputation croissante dans la région en tant qu'instrumentiste, compositeur et chef d'orchestre, était néanmoins un choix audacieux. Elgar choisit comme forme une ouverture descriptive (*Cockaigne* et *In the South* allaient suivre) et, inspiré par les références de Scott, dans *Old Mortality* (Les Puritains d'Écosse) au chroniqueur du Moyen Âge Jean Froissard, il se mit au travail en avril, et préfaça la partition d'une citation de Keats : « When Chivalry lifted up her lance on high ».

Ce sont cependant vraisemblablement les deux événements les plus importants de l'année précédente qui incitèrent le compositeur de trente-deux ans à entreprendre ce portrait idéalisé de valeur chevaleresque et de fidélité à une dame : son mariage, et la profonde impression qu'avaient eu sur lui les représentations à Covent Garden des *Maîtres chanteurs*. L'impressionnant début de *Froissart* porte la marque indubitable d'Elgar, mais le motif « chevaleresque » pointé désinvolte qui imprègne une grande partie du matériau thématique de l'ouverture a son origine directe dans la musique qui accompagne la présentation de Walther von Stolzing à l'assemblée des maîtres chanteurs. Deux choses frappent immédiatement dans ce premier essai à grande échelle étonnamment assuré : le mélange caractéristique d'effervescence et de désenchantement de la musique, et l'orchestration où l'on trouve déjà à l'état embryonnaire toutes les caractéristiques « elgariennes » distinctives. Le compositeur garda toute sa vie une affection spéciale pour cette œuvre : lorsqu'il révisa la partition pour sa publication en 1901, il écrivit à son ami Jaeger : « Quelle santé dans cette musique—la santé robuste et effrontée de la jeunesse! »

*Froissart* fut bien accueillie par le public et la critique. Néanmoins, ce n'est pas à Elgar qu'on demanda de fournir une nouvelle œuvre pour le festival de Worcester suivant, en 1893, mais à **Hubert Parry** (1848–1918), compositeur établi et auteur de quatre symphonies et d'innombrables œuvres chorales. Parry avait d'une part fait ses études à l'Académie de Musique avec Sterndale Bennett et Macfarren, et d'autre

part profité de ses longues vacances pour prendre des leçons à Stuttgart avec Pierson. Il produisit une Ouverture en la, « pour une tragédie non écrite », et Elgar en fut réduit à gagner son pain parmi les premiers violons lors de sa première exécution. La juxtaposition des mots « ouverture » et « tragédie » fait inévitablement penser à Brahms, dont l'influence sur la musique britannique à cette époque-là était le prolongement logique de celle de Mendelssohn.

Parry allait plus tard écrire l'article du « Grove » sur Brahms, où il défend la position même qu'il semble adopter lui-même dans cette œuvre : « Il semble s'être donné pour tâche de prouver qu'en ce qui concerne la forme les anciens principes sont encore capables de servir de base à des œuvres entièrement originales, tant sur le plan général que dans les détails de développement sans ... avoir recours à l'expédient d'un programme ». Malgré le conservatisme de la musique et la sobriété générale de l'orchestration, l'ouverture a une noble dignité distinctive. L'utilisation étonnamment fréquente du mode majeur pour dépeindre la tragédie a un précédent classique chez Gluck, et c'est ce trait qui contribue le plus à son caractère essentiellement britannique.

L'ouverture de Parry fut jouée pour la première fois à Londres lors d'un concert de la Société Philharmonique en avril suivant, sous la direction du compositeur et chef d'orchestre écossais **Alexander Mackenzie** (1847–1935). Formé à l'Académie, Mackenzie avait été au début de sa carrière un violoniste professionnel accompli, mais devint ensuite l'un des musiciens les plus féconds et les plus influents de la vie musicale britannique. C'est peut-être le rapport orchestral qui inspira chez Elgar une affection et une admiration de toute une vie pour son aîné. Assis au dernier pupitre des premiers violons lors de la création à Worcester en 1881 de la cantate de Mackenzie, *The Bride*, Elgar fut confondu par son orchestration magistrale et écrivit plus tard : « La venue de Mackenzie fut alors un véritable événement. C'était quelqu'un d'extrêmement compétent dans tous les domaines de la connaissance musicale, qui avait été violoniste dans des



orchestres en Allemagne. Cela donna aux musiciens de l'orchestre un véritable coup de fouet ». Mackenzie succéda à Macfarren au poste de directeur de l'Académie de musique en 1881, et composa son « ouverture nautique », *Britannia*, pour les fêtes du soixante-dixième anniversaire de cette institution en 1894. Elle fut exécutée pour la première fois en public à Londres en mai de la même année, sous la direction de Richter, et fut bientôt régulièrement au programme des Proms de Henry Wood. L'ouverture utilise avec esprit et ingéniosité le refrain de la fameuse mélodie d'Arne, « Rule Britannia », et certains traits mélodiques de la matelote « Jack's the Lad », mais est essentiellement composée de trois thèmes originaux,

dont l'un (le second sujet en trio) représente le genre de chansons de marins popularisées par Dibdin. L'ensemble est construit avec l'assurance professionnelle qu'Elgar admirait tant, et semble annoncer la senteur salée de l'ouverture *Portsmouth Point* de Walton—ces deux ouvertures ayant d'ailleurs été toutes deux inspirées par l'œuvre d'un caricaturiste anglais—en l'occurrence « Saturday Night at Sea » de Cruikshank. Cette dernière œuvre illustre parfaitement la robuste santé dont jouit enfin la musique orchestrale britannique dans la dernière décennie du règne de Victoria.

HUGH PRIORY © 1991  
Traduction ELISABETH RHODES

## Viktorianische Konzertouvertüren

**D**AS MUSIKALISCHE ERBE GROSSBRITANNIENS reicht so weit zurück wie das jedes anderen europäischen Landes und hat mehrere Goldene Zeitalter hervorgebracht. Dennoch muß eingeräumt werden, daß die im 19. Jahrhundert in Deutschland aufgekommene Anspielung vom „Land ohne Musik“ leider einen gewissen Wahrheitsgehalt hat, denn die britische Musik lag damals seit Händels Tod so gut wie brach. Zur Erklärung wurden viele Gründe angeführt, die eine bestimmte Schlußfolgerung nahelegen: Die Deutschen verstanden unter „Musik“ vor allen Dingen die Oper, und jene Gattung, die aus der Oper hervorgegangen war—Orchestermusik. Im 19. Jahrhundert hatten die deutschsprachigen Länder praktisch ein Monopol auf sinfonische und Orchestermusik, und ihr Einfluß auf das übrige Europa war immens. Daß Großbritannien eine heimische Operntradition abging und damit die Organisationen fehlten, die in der Lage waren, festangestellte Orchester zu unterhalten, nahm man sich dort bedauerlich langsam dieses rasch sich entfaltenden Mediums an.

Um die Zeit der Thronbesteigung von Königin Viktoria trat nach und nach Besserung ein. 1813 hatte eine Gruppe musikbegeisterter Bürger zum Zwecke der Veranstaltung von Orchesterkonzerten die Philharmonic Society ins Leben gerufen. 1822 wurde die Royal Academy of Music (RAM) gegründet, und natürlich wurden dort viele der Komponisten ausgebildet, die dem Land aus seiner orchestralen Erstarrung heraushelfen sollten. Der Komponist der ersten vorliegenden Ouvertüre ist ein typischer Fall. **George Macfarren** (1813–1887) war ungeachtet seines schottischen Namens englischer Abstammung und wurde in London geboren. Mit 16 Jahren trat er in die neueröffnete RAM ein, wo Sterndale Bennett einer seiner Mitstudenten war, und anschließend wurde er nicht nur ein produktiver Komponist auf vielen Gebieten (seine Kantate *May Day* und seine Oper *Robin Hood* erzielten beachtliche Erfolge), sondern auch eine Stütze des britischen Musikbetriebs. Er erblindete frühzeitig 1880, war jedoch in den

letzten elf Jahren bis zu seinem Tod nicht nur als Direktor der RAM, sondern auch als Musikprofessor in Cambridge tätig.

Die Ouvertüre *Chevy Chace* entstand 1836, und wurde, obwohl sie für die Bühne bestimmt war, bald als eigenständige Konzertouvertüre anerkannt und zu Lebzeiten des Komponisten häufig aufgeführt. Sie war von einem Impresario in Auftrag gegeben worden, als schnellstens ein Vorspiel zu einem Melodrama gleichen Titels von James Planché (dem Librettisten von Webers *Oberon*) gebraucht wurde. *Chevy Chace* war eine populäre alte Ballade, die von einer Fehde zwischen den Familien Percy und Douglas um Jagdrechte im schottischen Grenzgebiet berichtet und zu drei verschiedenen Melodien gesungen wurde. Für welche von ihnen sich Macfarren entschieden hat, wird mit aufgeteilten Violinparts besinnlich verkündet im langsamen Abschnitt, der auf das einleitende „Allegro vivace“ folgt. Melodieführung und Rhythmus des allgegenwärtigen punktierten Jagdmotivs verraten, daß die Aufführungen von Beethovens 7. Sinfonie auf Betreiben der Philharmonic Society zumindest bei einem Zuhörer ihre Spuren hinterlassen hatten. Die *Chevy-Chace*-Melodie wird später kunstvoll in den Hauptteil der Ouvertüre eingearbeitet, der durch seinen überraschend geschickten Einsatz von Schlaginstrumenten besticht.

Die Ouvertüre wurde für die Inszenierung des Stücks dann doch nicht verwendet, sondern 1837 getrennt uraufgeführt. Dirigent war bei diesem Anlaß J W Davison, der besser bekannt werden sollte als der berüchtigte Musikkritiker der Tageszeitung *The Times*. Sechs Jahre später dirigierte Mendelssohn die Ouvertüre am Leipziger Gewandhaus und schilderte in einem Brief an Macfarren, wie begeistert man sie dort aufgenommen habe. Erstaunlicher ist der Umstand, das die nächste Londoner Aufführung 1855 bei einem Konzert der Philharmonie von einem weiteren deutschen Komponisten und Dirigenten geleitet wurde. Es handelt sich um keinen Geringeren als Richard Wagner, der in seiner Autobiographie *Mein Leben* den Komponisten „MacFarrinc, ein schwülstiger





melancholischer Schotte“ nennt, die Ouvertüre fälschlich in „Steeple-Chase“ umbenennet, jedoch eingesteht, daß sie ihm wegen ihres „... welche wirklich einen eigenthümlichen, wild-leidenschaftlichen Zug enthielt.“ Spaß gemacht habe, ein großzügiges Urteil für jemanden, der damals bereits das Vorspiel zum 3. Akt von *Lohengrin* geschrieben hatte. *Chevy Chace* wurde nie als vollständige Partitur veröffentlicht, sondern lediglich 1841 als Klavierduett herausgegeben.

Die Ouvertüre—insbesondere die von Beethoven, Weber und Mendelssohn entwickelte Konzertouvertüre—war von da an die Form, die britische Komponisten bevorzugten, wenn sie sich auf das Gebiet der Orchestermusik vorwagten. Der Begriff „Ouvertüre“ für ein kürzeres, im Gegensatz zur Sinfonie weniger anspruchsvolles Stück, das den potentiellen zusätzlichen Reiz eines dramatischen oder klangmalerischen Programms bot, wurde um die Mitte des 19. Jahrhunderts für fast jedes einsätzliche Orchesterstück mit mehr oder weniger deskriptivem Titel benutzt. Selbst Liszts früheste Orchesterwerke liefen unter der Bezeichnung Konzertouvertüre, bis sie bei ihrer Veröffentlichung das Modewort „sinfonische Dichtung“ prägten. In England schuf Macfarrens Kollege Sterndale Bennett drei Ouvertüren nach Mendelssohnschem Vorbild, die darauf hin jahrelang als Muster, wenn nicht gar als die Norm galten.

Von der neuen Komponistengeneration, die aus der RAM hervorging, hob sich eine Gestalt ab, und zwar die von Hugh Pearson, der einen Großteil seiner Erwachsenenjahre in Deutschland verlebte und seinen Namen in **Hugo Pierson** (1815–73) abänderte, um ihn für teutonische Zungen akzeptabler zu machen. Nach seiner Ausbildung in Harrow und Cambridge studierte Pierson in Deutschland Musik und kehrte nach kurzer Tätigkeit als Musikprofessor am Reid College Edinburgh wieder zurück, um dort die restlichen Jahre seines Lebens zu verbringen. Sein höchst individuelles, wenn nicht gar eigenwilliges Idiom und die Tatsache, daß er der neudeutschen Schule der Komposition anhing, machten ihn in den auf Mendelssohn fixierten etablierten Kreisen des

britischen Musiklebens nicht gerade beliebt. In Deutschland dagegen fand er allgemein Gefallen, und der Erfolg seiner vielen schönen Lieder und seiner Musik zu Faust erhöhte noch sein Renommee.

Die Konzertouvertüre *Romeo und Julia*, die vermutlich Mitte der 60er Jahre des 19. Jahrhunderts entstand, wurde ein Jahr nach Piersons Tod in Leipzig veröffentlicht und war in Großbritannien zum ersten Mal bei einem Samstagskonzert im Londoner Crystal Palace zu hören. Während sein sinfonisches Gedicht *Macbeth* mit ausführlichen Regieanweisungen und Zitaten versehen ist und jedem Abschnitt seiner Schiller-Ouvertüre *Die Jungfrau von Orleans* eine detaillierte Erklärung vorausgeht, mangelt es Piersons *Romeo und Julia* an Belehrungen jeglicher Art. Doch es fällt nicht schwer, in der von brütendem Appassionato erfüllten, abwärts gerichteten Figur, die zu Anfang den tiefen Streichern und dem Fagott übertragen wird, Romeo zu erkennen, und Julia in dem anmutigen, schmucklosen Motiv, das sich anschließt. Würdevolle Tutti-passagen lassen die üppigen Festlichkeiten Veronas erahnen, und Romeos Bemühen um Julias Gunst ist in den vielen Frage- und-Antwort-Phrasen zu erkennen. All dies drückt sich in kurzen, bedeutungsvollen musikalischen Ideen aus, die mit wahrhaft erstaunlicher Geschwindigkeit kaleidoskopisch aufeinanderfolgen. Piersons rhythmische Originalität und sein pikanter Umgang mit dem Orchester wurden gelegentlich mit Berlioz verglichen. Auf jeden Fall offenbart seine Musik eine frische, ungehemmte Fantasie, die ihm den Ruf eingetragen hat, einer der wenigen avantgardistischen britischen Komponisten jener Zeit gewesen zu sein.

Obwohl sie zur gleichen Zeit entstand wie die Schauspielmusik zu Irvings Inszenierung des Stücks von 1888, ist die schöne *Macbeth-Ouvertüre* von **Arthur Sullivan** (1842–1900) im Grunde eine reine Konzertouvertüre. Vor ihrer Veröffentlichung sechs Jahre später wurde sie zweifellos überarbeitet, denn im Orchestergraben des Lyceum Theatre hätte ein so großes Orchester samt Tuba und Harfe kaum Platz gefunden. Zu einem Zeitpunkt komponiert, als sich Sullivan auf



dem Höhepunkt seiner Schaffenskraft befand—zwischen *The Yeomen of the Guard* (1887) und *The Gondoliers* (1890)—zielt Sullivans Ouvertüre eher auf ein eng verwobenes musikalisches Gefüge ab als auf die lose Melodienfolge, die er gewöhnlich liefert. Zwar ist der positive Einfluß von Schubert und Mendelssohn nach wie vor spürbar, doch finden sich daneben verblüffend gelungene Darstellungen des Schauplatzes im öden Norden (epische Unisonophrasen), der Spukgestalt Banquos (eine gespenstische, harmonisch eigentümliche Passage für Flöte und Streicher), der monarchischen Pracht, der Hexen und, mit besonders charakteristisch breit angelegter Melodik, der Gestalt des huldvollen Duncan. All dies wird gekonnt erzielt mit Sullivans üblicher technischer Meisterschaft und Orchestrierkunst.

**Frederick Corder** (1852–1932), der zunächst an der RAM und dann bei Ferdinand Hiller in Köln studiert hatte, wurde eine tatkräftige und allgemein respektierte Persönlichkeit des spätklassischen Musiklebens. Obwohl er eine Vielfalt von Kompositionen hinterlassen hat, darunter Lieder, Opern und die unvermeidlichen, im Auftrag von Provinzfestspielen geschaffenen Kirchenkantaten, erinnert man sich seiner heute vor allem als des ersten Übersetzers der Opern aus Wagners Reifezeit. Als Professor und Kurator der RAM wurde er außerdem zum Lehrer einer späteren Komponistengeneration, der Bantock, Holbrooke und Bax angehörten. Die Konzertouvertüre *Prospero*, im selben Jahr wie Sullivans *Macbeth* veröffentlicht, offenbart einen willkommenen Richtungswechsel in den kontinentaleuropäischen Einflüssen, die allmählich die britische Auffassung von Orchestermusik zu befruchten begannen. Zweifellos angeregt durch seine Zeit in Köln, wurde Corder ein leidenschaftlicher Anhänger der Schule von Liszt und Wagner und schrieb sogar ein Buch über Liszt. Der einleitende donnernde Aufmarsch der Posaunen und sein ätherisches Gegenstück, gespielt von Flöte, Harfe und Soloviolen, bekunden sogleich das Verlangen, die Klangfarben des Orchesters unabhängig zu bestimmen und nicht mehr nur Registerzusammenstellungen für die Orgel auf

das Orchester zu übertragen. Trotz des genannten Eröffnungsthemas, das als Darstellung der strengen und doch edlen Gestalt von Shakespeares letzter großer Schöpfung begriffen werden kann, wäre es verfehlt, in der Ouvertüre nach expliziten programmatischen Äußerungen zu suchen, daß ein Großteil der Musik wahrscheinlich zu einem anderen Zweck komponiert wurde. Stattdessen ist sie eine eindrucksvolle, fast schon abstrakte musikalische Denkübung, ausgeführt im Sinne der neudeutschen Schule der Orchestrierung. Die Ouvertüre wurde zu Lebzeiten Corders viele Male aufgeführt, insbesondere von Sir Henry Wood.

Fernab der musikalischen Institutionen Londons und der Konservatorien von Kontinentaleuropa lebte in Worcester ein gefühlsbetonter, poetischer, von Grund auf autodidaktischer, ehrgeiziger Komponist, der nach heutigem Sprachgebrauch als reisender Violinlehrer bezeichnet werden könnte. Mit Schreiben vom 1. Januar 1890 wurde **Edward Elgar** (1857–1934) aufgefordert, ein Orchesterwerk für das im selben Jahr stattfindende Three Choirs Festival zu schreiben. Der Auftrag verdankte sich zweifellos dem rapide anwachsenden regionalen Renommee, das er als Interpret, Komponist und Dirigent erwarb, war aber dennoch ein Wagnis. Elgar entschied sich für die Form einer deskriptiven Ouvertüre (*Cockaigne* und *In the South* standen noch aus) und nahm, beflügelt durch Hinweise in Scotts *Old Mortality* auf den mittelalterlichen Chronisten Froissart, im April die Arbeit auf, indem er der Partitur ein Keats-Zitat voranstellte: „When Chivalry lifted up her lance on high“ [„Da Rittertum die Lanze hob“].

Höchstwahrscheinlich waren es die zwei bedeutsamsten Erlebnisse des vorangegangenen Jahres, die den 32jährigen Komponisten veranlaßten, dieses idealisierte Porträt von Ritterlichkeit und Minnetreue zu schaffen: seine Heirat und der überwältigende Eindruck, den mehrere *Meistersinger*-Aufführungen in Covent Garden auf ihn machten. Die fesselnde Eröffnung von *Froissart* mag unverkennbar Elgars persönliches Gepräge haben, doch die muntere punktierte „ritterliche“ Figuration, die immer wieder das thematische Material der



Ouvertüre durchdringt, läßt sich direkt auf die Musik zurückführen, mit der Walther von Stolzing den versammelten Meistersingern vorgestellt wird. Zweierlei beeindruckt an diesem erstaunlich selbstsicheren ersten Versuch mit der erweiterten Form: die charakteristische Mischung von Überschwenglichkeit und Wehmut in der Musik und die Orchestrierung, die in embryonaler Form bereits alle besonderen Merkmale aufweist, die sehr bald das zusammenfassende Attribut „im Elgarschen Stil“ erwerben sollten. Der Komponist hegte eine lebenslange Zuneigung zu dem Werk: Als er die Partitur 1901 zur Publikation vorbereitete, schrieb er an seinen Freund Jaeger: „Was für schrecklich gesundes Zeug das ist—regelrecht schamlos in seiner frischen, jugendlichen Gesundheit!“

Die Ouvertüre *Froissart* wurde von Presse und Öffentlichkeit gut aufgenommen. Dennoch forderte man Elgar nicht etwa auf, für das nächste Worcester Festival 1893 ein neues Werk zu liefern; diese Ehre wurde dem etablierten Komponisten von vier Sinfonien und zahllosen Chorwerken **Hubert Parry** (1848–1918) zuteil. Parry hatte nicht nur mit Sterndale Bennett und Macfarren an der RAM studiert, sondern auch einmal die langen Semesterferien in Stuttgart verbracht, um dort bei Pierson Unterricht zu nehmen. Er brachte eine Ouvertüre in A-Dur „to an Unwritten Tragedy“ [„zu einer ungeschriebenen Tragödie“] heraus, bei deren Uraufführung Elgar dazu verdammt war, sich unter den ersten Violinen sein Brot zu verdienen. Die Aneinanderreihung der Worte „Ouvertüre“ und „Tragödie“ läßt zwangsläufig an Brahms denken, dessen damaliger Einfluß auf die britische Musik eine logische Fortsetzung des von Mendelssohn ausgeübten Einflusses war.

Parry sollte später den Artikel über Brahms im Musiklexikon *Grove* schreiben, in dem er eben jene Positionen verteidigt, die er selbst in diesem Werk einzunehmen scheint: „Er hat sich augenscheinlich vorgenommen, zu beweisen, daß die alten Formprinzipien nach wie vor fähig sind, als Grundlage von Werken zu dienen, die gänzlich originell sein sollen, sei es

vom Allgemeincharakter oder von der detaillierten Ausführung her, ohne ... auf den Behelf eines Programms zu verfallen.“ Trotz des konservativen Zuschnitts der Musik und der generell nüchternen Orchestrierung hat die Ouvertüre etwas eindeutig Würdefolles. Der überraschend durchgängige Einsatz der Durtonart zur Darstellung von Tragik findet in Gluck einen klassischen Vorläufer, und es ist diese Besonderheit, die am meisten zum grundsätzlich britischen Charakter des Werkes beiträgt.

Parrys Ouvertüre war in London zum ersten Mal bei einem Konzert der Philharmonic Society zu hören, das im folgenden April unter der Leitung des schottischen Komponisten und Dirigenten **Alexander Mackenzie** (1847–1935) stattfand. Nachdem er an der RAM ausgebildet worden wareg, begann Mackenzie als vollendeter professioneller Violinist, entwickelte sich jedoch weiter zu einem der produktivsten und einflußreichsten Musiker des britischen Musiklebens. Es war möglicherweise diese Orchestervergangenheit, die in Elgar lebenslange Zuneigung und Bewunderung für den älteren Komponisten hervorrief. 1881 bei der Uraufführung von Mackenzies Kantate *The Bride* am letzten Pult der ersten Violinen sitzend, war Elgar so überwältigt von der meisterhaften Orchestrierung des Stücks, daß er später schrieb: „Das Kommen Mackenzies war zu jener Zeit ein echtes Ereignis. Hier war ein Mann, vollständig gerüstet in jedem musikalischen Wissensbereich, der ehemals als Violinist in deutschen Orchestern tätig war. Das war für Orchestermusiker ein echter Ansporn.“ Mackenzie löste Macfarren 1881 als Direktor der RAM ab und komponierte seine „nautische Ouvertüre“ *Britannia* 1894 für die Festlichkeiten zum 70jährigen Bestehen der Akademie. Sie wurde in London im Mai des Jahres unter Richter zum ersten Mal öffentlich aufgeführt und erschien bald regelmäßig im Programm der Promenadenkonzerte von Henry Wood. Die Ouvertüre macht auf witzig originelle Weise Gebrauch vom Refrain der berühmten Melodie von Arne und gewissen melodischen Besonderheiten der Hornpipe-Tanzweise „Jack’s

the Lad“. Andererseits ist sie im wesentlichen aus drei Originalthemen zusammengesetzt, deren eines (das trioartige zweite Subjekt) den von Dibdin popularisierten Stil des Seemannsliedes nachempfinden soll. Das ganze Stück ist mit der professionellen Sicherheit gestaltet, die Elgar so bewunderte, und scheint das Salzwasser-Aroma von Waltons *Portsmouth Point* vorwegzunehmen. Wie es der Zufall wollte, wurden beide Ouvertüren vom Schaffen eines englischen

Karikaturisten inspiriert—in diesem Fall von Cruikshanks „Saturday Night at Sea“. Mackenzies Ouvertüre ist der wahre Inbegriff jener robusten Gesundheit, derer sich britische Orchestermusik im letzten Jahrzehnt der Herrschaft von Königin Viktoria erfreute.

HUGH PRIORY © 1991  
Übersetzung ANNE STEEB / BERND MÜLLER



