

Sir Charles Hubert Hastings Parry

(geb. Bournemouth, 27. Februar 1848 — gest. Knight's Croft, Rustington, 7. Oktober 1918)

Overture to an Unwritten Tragedy

Wenn auch die Nachwelt Charles Hubert Parry vornehmlich als Chorkomponisten englischer Tradition in Erinnerung hält, so war er doch in seinen Entwicklungsjahren vor allem mit Orchestermusik befaßt. Tatsächlich gingen der Overture to an Unwritten Tragedy vier Sinfonien und verschiedene andere Orchesterstücke voraus. So war Parry in den Neunziger Jahren des 19. Jahrhunderts keineswegs mehr ein Neuling in der Welt großformatiger Orchestergattungen, weder in technischer noch ästhetischer Hinsicht. Bezüglich letzterer werfen diese rein instrumentalen Stücke einmal mehr das romantische Dilemma ›absoluter‹ versus ›programmatischer‹ Musik auf: Als Parry beim Worcester Festival am 13. September 1893 die Uraufführung dirigierte, hatte das Stück noch keinen Titel. In seiner kritischen Biographie des Komponisten wies Jeremy Dibble darauf hin, daß der Musikkritiker Herbert Thompson nachträglich Shakespeares Othello als passendes Sujet für das Werk vorschlug, denn er hatte auf Parrys Manuskript die Überschrift »für eine ungeschriebene Tragödie« gesehen. In der Yorkshire Post schrieb Thompson, das erste Thema des Allegro energico könnte Othello selbst schildern (in der Partitur vier Takte nach Buchstabe C), während das melodische zweite Thema (vier Takte nach F) zu Desdemona passen würde, »deren Reinheit und Unschuld noch deutlicher zum Ausdruck kommen angesichts der gegensätzlichen Atmosphäre von Eifersucht und Leidenschaft, die sie umgibt.« (Dibble, C. Hubert H. Parry: His Life and Music, S. 310) Parry soll diese Deutung begeistert aufgenommen haben, doch wurde sie nie festgeklopft. Das Stück wurde bei der Londoner Premiere im April 1894 vielmehr, wie schon im Manuskript, Overture to an Unwritten Tragedy genannt und 1906 nach einer Umarbeitung durch den Komponisten unter dem gleichen Titel von Novello veröffentlicht. (Übrigens war dies Parrys erstes Orchesterwerk, das im Druck erschien.)

In seinem Buch *Style in Musical Art* (1911) zeigt Parry eine Ambivalenz gegenüber expliziten (oder, wie er schreibt, »benannten«) Programmen, die Johannes Brahms – Parrys offenkundiges Vorbild auf orchestralem Gebiet – womöglich geteilt hätte. Parry kritisierte einige Komponisten des 19. Jahrhunderts dafür, sich an Programme zu binden, »meistens mit der Folge, das die Ausdrucks-Sphären lediglich umschrieben und herabgemindert werden; der Umgang mit solchen Programmen war außerdem allzuoft seicht und offenkundig«. (S. 327) Tatsächlich ist nicht einmal völlig klar, wie der Terminus ›Tragödie‹ zu dieser Ouvertüre paßt, bedenkt man in ihrem Verlauf den Zuwachs an Musik in Dur-Tonarten (es gibt sogar als regelrechte Abkürzung in die Reprise einen Vorzeichenwechsel in die Dur-Tonika, A-Dur). ›Tragödie‹, als Nomen wie auch Theater-Genre, erlaubt ein breiteres Emotions-Spektrum als die Adjektiv-Form ›tragisch‹, wie verwendet in der Tragischen Ouvertüre op. 81 von Brahms – auch wenn diese beiden Werke ungeachtet ihrer Unterschiede eine motivische Dichte in der Konstruktion wie auch das Fehlen einer expliziten Handlung gemein haben. Es gibt sogar eine thematische Ähnlichkeit, namentlich in dem Keim der fallenden Quart A-E, zu Beginn von Brahms geradezu emphatisch präsentiert, und ebenfalls enthalten in dem oben erwähnten Allegro energico-Thema von Parry. Beide Ouvertüren verwenden ihr Anfangsmaterial ausführlich, und bei Parry führt dies dazu, daß die gewichtige, langsame Einleitung und das folgende Allegro geradezu integriert wirken. Sowohl das anfängliche Motiv aus drei Halbtönen (anfangs E-Dis-E, später A-Gis-A) in den Streichern wie auch das klagende Holzbläser-Thema, dem es als Begleitung dient, werden an verschiedenen späteren Stellen wieder aufgenommen: So fungiert das Holzbläser-Thema bei Buchstabe F als Übergang zum zweiten Thema in C-Dur, erscheint aber auch in einer weichen Dur-Verklärung (das Wort wurde von Donald Francis Tovey im originalen Deutsch verwendet) bei dem tranquillo-Beginn der Coda (Horn, sechs Takte nach U). Die Dreiton-Idee ist andererseits ein echtes Kernmotiv: In der Einleitung steht es allein, doch kehrt es vier Takte nach A als untergeordnete Geste wieder, wo die Holzbläser

eine absteigende Figur spielen, die uns an eine Stelle aus dem letzten Satz (Buchstabe P) von Brahms' erster Sinfonie erinnert (und dies ist nur eine von vielen Anspielungen auf den sinfonischen Stil von Brahms in diesem Stück). Weiter bildet das Motiv den Anfang des unmittelbar anschließenden largamente-Themas (weiter durchgeführt bei B) und liefert auch den Beginn des belebten Hauptthemas vier Takte nach C. Dieser Prozess prägt einen ständigen, vorbereitenden Spannungsaufbau der Musik hinein in das Allegro.

In seinem Aufsatz über ›Development‹ (= Durchführung) für Sir George Grove's A Dictionary of Music and Musicians (1879) meinte Parry, daß »die perfektesten Arten an Durchführung in Beethovens Werken zu finden sind, bei dem nicht selten der größere Teil eines Satzes mit dem andauernden Entfalten und Ausarbeiten all der latenten Möglichkeiten einer schlichten rhythmischen Figur beschäftigt ist«. Etwas davon ist deutlich auch in der hier vorliegenden Ouvertüre zu spüren, auch wenn dabei etwas mehr als nur eine ›schlichte rhythmische Figur‹ beteiligt ist. In jedem Fall rangieren Durchführungsprozesse weit vor dem eigentlichen Durchführungsteil – im Beethoven'schen Sinne schon in der Einleitung, wie oben erwähnt, und sogar noch in der Coda, die subtile, ›zeitgenössischer‹ klingende Veränderungen früherer Themen einschließt (ein weiteres Beispiel dafür wären die Anklänge an die ›Desdemona-Melodie‹ bei Buchstabe W). Bestimmend ist hier Tovey's Beobachtung (mitgeteilt in seiner Analyse in seinen Essays on Musical Analysis), wonach die Durchführung dieser Ouvertüre die Tendenz hat, »das Material der Introduction dem Tempo und Stil des Allegro anzupassen«; davon zeugt beispielsweise die feinsinnige Aufarbeitung des Materials vom Ende der Einleitung bei C anlässlich der Rückleitung um O herum. Abgesehen von diesen strukturellen Stärken zeigt sich Parry's technische Meisterschaft auch in seiner gewandten Handhabung so komplexer wie vielfältiger Strukturen, oft inklusive dreier unabhängiger Stimmen. Offenbar saß der junge Edward Elgar bei der Premiere 1893 in Worcester unter den ersten Geigern. Man möchte sofort glauben, daß Parry's Musik als eine Art stilistischer Kanal von Brahms hin zu Elgar fungierte, und das ein solches Werk auf den jüngeren Engländer einen lebhaften Eindruck machte.

Übertragung ins Deutsche: Benjamin-Gunnar Cohrs, © 2008
(Kontakt: bruckner9finale@web.de)

Aufführungsmaterial ist von Chester Novellos, London zu beziehen. Nachdruck eines Exemplars aus der Sammlung Philipp Brookes, Market Drayton.

Sir Charles Hubert Hastings Parry
(b. Bournemouth, 27 February 1848 — d. Knight's Croft, Rustington, 7 October 1918)

Overture to an Unwritten Tragedy

Although posterity has recognised C. Hubert Parry primarily as a choral composer in the English tradition, his main predilection in his formative years was towards orchestral music. Indeed, the Overture to an Unwritten Tragedy was preceded by four symphonies, as well as various other orchestral pieces. By the 1890s, therefore, Parry was no novice in the sphere of large-scale orchestral genres, in either the technical or the aesthetic sense. From the latter standpoint, in fact, these purely instrumental works raise that typically Romantic 'abstract'/'programmatic' dilemma. When Parry conducted its premiere at the Worcester Festival, 13 September 1893, the work was still without its fuller title. In his critical biography of the composer, Jeremy Dibble points out that the music critic Herbert Thompson subsequently suggested Shakespeare's Othello as a suitable subject for the work, having spotted the superscription "for an unwritten tragedy" on Parry's manuscript score. The first theme of the Allegro energico, wrote Thompson in the Yorkshire Post, was representative of Othello himself (it occurs four bars after Rehearsal C), while the melodious second theme (four

bars after Rehearsal F) fitted Desdemona, “whose purity and innocence are the more manifest by contrast with the atmosphere of jealousy and passion by which she is surrounded”. (Dibble, C. Hubert H. Parry: His Life and Music, p. 310) Parry apparently confirmed this Othello connection enthusiastically, although it was never to be made formal. The piece was labelled Overture to an Unwritten Tragedy at its London premiere of April 1894 and, following the composer’s revisions, published by Novello under the same title in 1906 (becoming thereby the first of Parry’s orchestral works to be printed).

In his *Style in Musical Art* (1911), Parry displays an ambivalence towards explicit (or, as he puts it, “named”) programmes, which Johannes Brahms – Parry’s most obvious role model in the orchestral realm – would probably have shared. Parry criticises some nineteenth-century composers for tying themselves to programmes, “which most frequently has the effect of circumscribing and belittling the sphere of expression; and their treatment of the programmes was too often shallow and obvious”. (p. 327) In fact, it is not entirely clear how even the term ‘tragedy’ applies to this overture, given the increasing prevalence of major-key music as it progresses (the key signature actually changes to that of the tonic major, A Major, a short way into the Recapitulation). ‘Tragedy’, as a noun and theatrical genre, allows for a broader range of emotions than does the adjectival form ‘tragic’, as used in Brahms’s *Tragic Overture*, Op. 81 – although these two works, despite their differences, do share a motivic tightness of construction as well as an absence of any explicitly expressed narrative. There is also a thematic similarity, in that the germinal descending fourth, a-e, presented so emphatically at the start of the Brahms, is also present in Parry’s *Allegro energico* theme, mentioned above. Both overtures make extensive use of their opening ideas, and in the Parry this has the effect of integrating the weighty slow introduction and the subsequent *Allegro*. Both the three-note idea based on the semitone (initially e-d sharp–e, later a-g sharp–a) heard at the outset in the strings, and the plaintive woodwind theme for which it serves as an accompaniment, are reinterpreted at various later stages. Thus, the woodwind theme functions as a transitional passage at Rehearsal F, where it leads to the C-major second theme, and also appears in a mellow, major-mode *Verklärung* (Donald F. Tovey’s term) at the *tranquillo* start to the coda (beginning on French horn, six bars after Rehearsal U). The three-note idea, on the other hand, is a true motive in the germinal sense. Within the opening passage alone, it recurs as a subordinate gesture four bars after Rehearsal A, while the winds play a descending figure reminiscent of the passage at Rehearsal P in the last movement of Brahms’s *First Symphony* (this being but one of several reflections in this piece of Brahms’s symphonic style). It also forms the opening of the *largamente* theme immediately after this (subsequently developed at Rehearsal B), and it provides the opening of the agitated main theme heard four bars after Rehearsal C. This process is part of a steady build-up of tension propelling the music into the *Allegro* proper.

In his article on ‘Development’, written for Sir George Grove’s *A Dictionary of Music and Musicians* (1879), Parry states that “the most perfect types of development are to be found in Beethoven’s works, with whom not seldom the greater part of a movement is the constant unfolding and opening out of all the latent possibilities of some simple rhythmic figure”. Something of that approach is clearly apparent in the present work, even if rather more than a “simple rhythmic figure” is involved. The process of development certainly ranges far beyond the Development section proper – it is already evident in the Beethovenian sense in the introductory section, as mentioned above, while the coda includes subtle and more contemporary-sounding transformations of earlier themes (another example of this being the subtle reminiscence of the ‘Desdemona’ melody at Rehearsal W). Tovey’s observation, made in the analysis of this work that appears in his *Essays on Musical Analysis*, that the Development section of this overture has a tendency “to assimilate the material of the introduction to the tempo and style of the *allegro*” is pertinent here: witness the subtle reworking of the material that ends the introduction, around Rehearsal C, as the retransition around Rehearsal O. In addition to these structural points, Parry’s technical expertise is shown also in his deft handling of complex yet varied textures, often involving three real parts. At the 1893 Worcester

premiere, the younger Edward Elgar was apparently among the first violins. We can readily believe that Parry's music provided a stylistic channel from Brahms to Elgar, and that such a work as this made a vivid impression on the younger Englishman.

Paul Alister Whitehead, 2008

For performance material please contact the publisher Chester Novellos, London. Reprint of a copy from the collection Philipp Brookes, Market Drayton