

The background of the album cover is a detailed landscape painting. It depicts a vast mountain range with rugged, brown and grey peaks under a sky filled with soft, white and yellowish clouds. In the foreground, there are dark, rocky outcrops and a deer with large, dark antlers. The overall mood is majestic and somewhat somber.

Mackenzie

Violin Concerto

Pibroch Suite

MALCOLM STEWART

ROYAL SCOTTISH
NATIONAL
ORCHESTRA

VERNON HANDLEY

DAVID DAVIES

hyperion

CONTENTS

TRACK LISTING	☞	<i>page 3</i>
ENGLISH	☞	<i>page 4</i>
FRANÇAIS	☞	<i>page 9</i>
DEUTSCH	☞	<i>Seite 13</i>



Sir Alexander Campbell
MACKENZIE

(1847–1935)

- Violin Concerto in C sharp minor** Op 32 [31'24]
- 1 Allegro non troppo — [13'17]
 - 2 Largo [9'24]
 - 3 Finale: Allegro vivace [8'40]
- Pibroch Suite for violin and orchestra** Op 42 [23'45]
- 4 Rhapsody: Lento [7'42]
 - 5 Caprice: Theme (Allegretto) — Variations I–IX — Coda [10'54]
 - 6 Dance: Allegro vivace — Lento — Presto [5'15]


MALCOLM STEWART violin

ROYAL SCOTTISH NATIONAL ORCHESTRA

EDWIN PALING leader

VERNON HANDLEY conductor (Concerto)


DAVID DAVIES conductor (Pibroch)



THE VIOLIN always played a significant role in the life of the Scottish composer Sir Alexander Campbell Mackenzie (1847–1935). His father, Alexander Mackenzie (1819–1857), was the principal violinist and leader of the band at the Theatre Royal in Edinburgh and was keen for his eldest son to follow in his footsteps. He arranged for the young Alexander to study music abroad in Schwarzburg-Sondershausen, Germany, playing second violin in the ducal orchestra and benefiting from his exposure to some of the most advanced music of the day in the scores of Wagner and Liszt. On his return to Britain Mackenzie entered the Royal Academy of Music as a pupil of Prosper Sainton, the French violinist, gaining the precious King's Scholarship. He also took lessons in harmony and piano, but it had always been Mackenzie's ambition to study under Sainton, formerly his father's tutor. A short career as a teacher in Edinburgh followed his study at the RAM, and he used his spare time to play in chamber music ensembles (which often premiered his early mature works) and to lead orchestras in both Edinburgh and Glasgow. Mackenzie did not become a full-time professional violinist, preferring instead to turn his hand to composition, but he never forgot his affection for the instrument.


* * *

Mackenzie began work on his **Violin Concerto in C sharp minor** Op 32 in the middle of June 1884 while still resident in Tuscany at the castle of Borgo alla Collina, Casentino, not far from Florence. This was a period of intense creativity in Mackenzie's career. He had left his teaching practice in Edinburgh on doctor's orders, deciding to live abroad and devote his time to composition. Most of his mature works date from this Florentine period. The Violin Concerto was written as the result of a commission from the Birmingham Festival of 1885. He had originally been asked to supply a choral piece but work on his oratorio *The Rose of Sharon* for the 1884 Norwich Festival prevented him from consenting to such an undertaking. At the same time he was also engaged in writing




the first act of his second grand opera, *The Troubadour*, commissioned by the Carl Rosa Opera Company for their 1886 season. The opportunity to work on a musical project such as a concerto alone and without a librettist absolved Mackenzie of the usual worry he felt when dealing with collaborators in his dramatic and choral works. Also, much of his early reputation rested not on his choral and operatic output but rather on his orchestral studies such as the two *Scotch Rhapsodies* (1879 and 1880) and the orchestral ballad *La belle dame sans merci* (1883).

Although the concerto took six months to complete, Mackenzie sketched the first two movements within the first month. The third movement, however, gave him the most problems and further interruptions slowed the completion of the concerto in full score. In October 1884 he visited England to be present at the production of *The Rose of Sharon* in Norwich, a work which enjoyed great critical success and proved to be a major turning point in his career. The pressure of writing the Violin Concerto was exacerbated by the worry of securing a soloist to premiere the work in Birmingham. In the first instance Mackenzie wrote to Joseph Joachim in November 1884, but he did not receive an immediate reply. After a few weeks, the composer sent a second letter accompanied by copies of the first two movements, also quoting the theme of the Finale which he promised to send a week later, though this promise seemed very optimistic. 'I am likely to be quite some time over the Finale', complained Mackenzie at the start of 1885 in a letter to Alfred Littleton, the publishing manager at Novello (who later published the concerto). Although the composer foresaw problems in revising the Finale once the sketch had been completed, the first two movements had already undergone such changes as were necessary. Taking pride in his work on the completed sections, Mackenzie noted: 'I fancy the first movement, although not enormously so, will be found quite difficult enough when it is played broadly—it is I should say quite as difficult as Bruch's much-played Concerto [No 1 in G minor].'



In the end Joachim did not consent to play the work, although it is difficult to know why this was. Mackenzie notes that Joachim was in the process of going through a divorce which may have preoccupied him, but the violinist procrastinated for a remarkably long time before delivering his decision. However, a few years earlier Joachim had treated Dvořák in a similar manner, keeping the manuscript of his A minor Concerto (1879) for over two years before telling the composer that he would not play it and thus delaying the premiere of the work until 1883. Joachim's decision must have dented Mackenzie's confidence and also tried his patience, since he still had to find another violinist to premiere the work with only five months remaining before the Birmingham performance. 'I have never expected Joachim to play the Concerto therefore it is no disappointment to me', wrote Mackenzie to Littleton, trying to conceal his indignation after he had received the violinist's reply. Quite probably Mackenzie had depended on his friendship with Joachim to secure the performance of the Violin Concerto at Birmingham. It is perhaps somewhat ironic therefore that Pablo de Sarasate, with whom he was completely unacquainted, should have agreed to play the work without hesitation and with little time to spare before the Festival in August. As a result the concerto which might have borne Joachim's name was instead dedicated to Sarasate.

The nineteenth century had a growing preoccupation with the cult of the instrumental virtuoso. Both the Austro-Hungarian Joseph Joachim (1831–1907) and the Spaniard Pablo Martín Melitón de Sarasate y Navascués (1844–1908, less formally known in later years as Pablo de Sarasate) were prime exponents of different schools of violin playing (the German and the French respectively). Himself a composer and author of a violin concerto (the 'Hungarian' Concerto Op 11 of 1861), Joachim favoured a classical approach to the genre that had been spearheaded by Brahms. Indeed, as if to underline the aesthetic consensus between the two men, Brahms composed his Violin Concerto in D major Op 77 for Joachim in 1878. In general Joachim's style of playing favoured a more



cerebral stance that eschewed mere virtuoso display. It is no surprise, for example, that for his encores he preferred to play Bach rather than traditional showpieces. On the other hand, Sarasate favoured technical fireworks and glorious melodic lines which would best exhibit his perfect intonation and pure, sweet tone. As a young man he trained at the Paris Conservatoire, winning the *premier prix* in violin at the age of seventeen, and considered himself to be more of a Frenchman than a Spaniard, though he never lost his love for his native town, Pamplona. A large amount of concerted violin music was written for Sarasate to perform on his subsequent concert tours both in Europe and the Americas, including works by Saint-Saëns (Concertos Nos 1 and 3 of 1863 and 1880, and the *Introduction and Rondo capriccioso* of 1863), Bruch (Concerto No 2 of 1877 and the *Scottish Fantasy* of 1880) and Lalo (Concerto in F major of 1872 and the *Symphonie espagnole* of 1873). Sarasate's approach to the genre of the violin concerto was that of a man whose instinctive musicianship outweighed all other considerations, allowing, as Mackenzie noted, his 'natural ease and grace, without a trace of self-consciousness or affectation' to shine through. Mackenzie's concerto presents a fusion of both French and German schools of violin playing. Although certain Germanic elements of harmony and form are evident (Mackenzie had Joachim in mind during the work's conception), there is also something more technically extrovert in the music that clearly emanates from the sensibility of the French school, which would have appealed greatly to Sarasate.

In the first movement, it is possible to see Mackenzie's idiomatic and unusual handling of traditional sonata form. After the introduction of a dark and brooding theme in the home key of C sharp minor, the music moves to the relative key of E major for a broader second subject group. With the conclusion of the exposition, Mackenzie embarks upon a cadenza for the violin instead of the customary development. This unconventional process is typical of Mackenzie's interpretation of the sonata principle which can be observed in other



works such as the later *Scottish Concerto* for piano of 1897. The idea of a central cadenza for the soloist finds a precedent in Mendelssohn's famous Violin Concerto in E minor (1844), although in that instance Mendelssohn does use a conventional development section beforehand. Mackenzie's uncomplicated structure gives the movement a conciseness and lack of discursiveness that may have appealed more directly to the extrovert Sarasate than to the cerebral Joachim, possibly explaining the latter's lack of affinity with the work.

The *Largo* is a lyrical ternary movement in A major which concentrates on questions and answers between the orchestra and the soloist, giving the latter ample opportunity for the expansion and decoration of motifs. Rather than present the soloist with the hazardous, not to say unidiomatic, key of C sharp major for the Finale, Mackenzie opted for E major. The fact that the movement is couched in the relative major creates a sense of unusual exuberance, one that is heightened through its juxtaposition with the slow movement in A major. Following in the tradition of the Brahms Violin Concerto, where Hungarian dance rhythms are employed in the last movement, Mackenzie's Finale is based on the Polish dance, the *krakowiak* (as identified by Dr John Purser). After a short orchestral introduction the violin plays the main theme, with its distinctive syncopated *krakowiak* rhythm in the key of E major, which returns at intervals throughout the movement.

Mackenzie was pleased that Sarasate agreed to premiere the work in Birmingham 'without any previous personal knowledge of me'. He described the first run-through of the work with the Spaniard:

'Je suis myope' was his excuse for propping up the manuscript on the mantelpiece while I took my seat at the other end of the room. Nevertheless his short-sightedness did not prevent him either from dealing easily with the technical difficulties or from entering into the spirit of the piece *a prima vista* [...] After the final chord there

followed—for me—a somewhat embarrassing silence. Then he held out his hand, remarking, to my great relief, 'Je n'ai rien à dire, rejouons-le encore', from which I was shrewd enough to gather that he had expected to have a great deal to say.

The concerto was premiered at the Birmingham Festival on the evening of 26 August 1885 conducted by the composer. The work was well received by the reviewer in *The Musical Times* who noted the 'magnificent playing of Señor Sarasate' and the 'warmest marks of approbation' given to Mackenzie. The composer notes in his autobiography that to this event 'I owe the beginning of a friendship which lasted until his death'.

* * *

The suite **Pibroch** for violin and orchestra Op 42 followed some four years after the Violin Concerto and was written at the request of Sarasate for inclusion in the Leeds Festival programme of 1889. Appropriately, the work was completed on the composer's native soil while he spent his summer vacation in Braemar during August 1889. He finished scoring the suite in just over ten days during the middle of his stay, having probably sketched the music beforehand. Writing from his Scottish holiday retreat to Nicholas Kilburn, a friend and choral director from North East England, on 16 August 1889 Mackenzie explained:

I have been here since the 1st August, enjoying the damp, cold weather and scoring a new violin piece for Sarasate in the mornings. I have just finished it ten minutes ago however, so another opus (good or bad) goes out into this world of strife. It is to come out at the Leeds Fest. but I don't anticipate success there, as it is a Scottish effusion and likely at first at least to be mis-understood [sic] of the people: now especially the Leeds people.

The work was premiered later that year under the baton of the composer in the evening concert of Thursday 10 October at the Victoria (Town) Hall in Leeds.

The suite may be grouped with other Scottish works by Mackenzie such as the *Rhapsodie écossaise* (1879), the *Scotch Rhapsody No 2 'Burns'* (1880), the *Scottish Concerto* (1897) and other smaller works whose musical idiom is derived from the use of traditional Scottish melodies. The first movement, as its title 'Rhapsody' suggests, has a very free structure and includes quasi-improvisational writing for the soloist with scant orchestral accompaniment. With its looseness of metre the violin figuration during this section gives the listener the feeling of an extended cadenza, although there are two discernible themes played by both soloist and orchestra which vie for attention between the elaborate cadenza-like episodes. In atmosphere it is very similar to the first movement of Bruch's *Scottish Fantasy* Op 46 (1880), also written for Sarasate; indeed this and *Pibroch* could be considered very much as companion works.

The work's relationship to pibroch music is shown in the second movement, 'Caprice'. Pibroch (Scottish Gaelic 'piobaireachd', meaning 'pipe music') is often considered to be the 'classical' music of the Scottish bagpipe repertory, as distinct from dance music such as reels and strathspeys. Musically it is related to the idea of a theme and variations which increase in complexity as the set progresses. The theme is called the 'urlar' (meaning 'ground' in Gaelic) and is often played later in the piece to remind listeners of the basis of the pibroch. On the pipes the variations are made through the

inclusion of 'cuttings' or ornaments between notes following formulas taken from the pibroch tradition. 'Cuttings' are the only way of varying the texture and rhythmic emphasis of music played on the pipes which would otherwise have uniform attack and dynamics. The 'Caprice' is a loose set of nine variations on the Scottish melody *Three Guid Fellows* combined with an orchestral introduction and smaller interludes. Between the sixth and seventh variations a more lyrical original melody appears, which is later combined with the main theme in the elaborate coda to the movement. It is linked by the soloist to the final 'Dance' which also uses variation techniques, though to a lesser extent than the preceding movement. The main theme of the 'Dance' is based on *Leslies Lilt*, a melody from the seventeenth-century Skene Manuscript, which is combined later with another theme in the relative minor. After several variations of the material and abrupt changes of tempo, these melodies propel the music towards the frantic *Presto* coda.

Sarasate is known to have thought highly of Mackenzie's Violin Concerto and *Pibroch* and used to play them frequently on his concert tours. The friendship between the two blossomed in the following years and after the introduction of *Pibroch* in Leeds Mackenzie dedicated another Scottish work to Sarasate, the *Highland Ballad* Op 47 No 1 (1893). The two men kept in contact until Sarasate's death and Mackenzie gave his own personal tribute to the man in a short article for *The Musical Times* in November 1908.

DUNCAN BARKER © 1998





Recorded in Henry Wood Hall, Glasgow, on 19 February (Concerto) and 2 September (*Pibroch*) 1997
Recording Engineers TONY FAULKNER (Concerto), MIKE HATCH (*Pibroch*)
Recording Producer ANDREW KEENER
Music Publisher NOVELLO & CO LTD
Executive Producers WALTER STEWART, EDWARD PERRY, SIMON PERRY
© Hyperion Records Ltd, London, 1998
© Hyperion Records Ltd, London, 2009

Front illustration: *Glencoe* (1864) by Horatio McCulloch (1804–1867)
Glasgow Museums / Art Gallery & Museum, Kelvingrove

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, PO Box 25, London SE9 1AX, 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

MACKENZIE Concerto pour violon & Pibroch


LE VIOLON joua toujours un rôle important dans la vie du compositeur écossais Sir Alexander Campbell Mackenzie (1847–1935). Son père, Alexander Mackenzie (1819–1857), violoniste principal et chef de l'orchestre du Theatre Royal d'Édimbourg, tint absolument à ce que son fils aîné suivît ses traces. Il s'arrangea pour l'envoyer étudier la musique à l'étranger, à Schwarzburg-Sondershausen, en Allemagne, où le jeune Alexander, second violon de l'orchestre ducal, tira avantage de son contact avec certaines des musiques les plus avancées de son temps, dans les partitions de Wagner et de Liszt. À son retour en Grande-Bretagne, il entra à la Royal Academy of Music, en tant qu'élève du violoniste français Prosper Sainton, et obtint la précieuse King's Scholarship. Il prit également des leçons d'harmonie et de piano, mais son ambition avait toujours été d'étudier auprès de Sainton, naguère professeur de son père. Ses études à la RAM achevées, il fit une brève carrière de professeur à Édimbourg, passant son temps libre à jouer dans des ensembles de musique de chambre (qui créèrent souvent ses premières œuvres abouties) et à diriger des orchestres à Édimbourg et à Glasgow. Mais Mackenzie ne devint jamais violoniste professionnel à plein temps, préférant se tourner vers la composition, sans pour autant oublier son affection pour l'instrument.

* * *

Mackenzie commença son **Concerto pour violon en ut dièse mineur** op. 32 à la mi-juin 1884, alors qu'il résidait encore au château toscan de Borgo alla Collina, à Casentino, non loin de Florence. Contraint par son médecin de quitter ses activités professorales d'Édimbourg, Mackenzie avait décidé de vivre à l'étranger pour se consacrer à la composition. Il en résulta une période de créativité intense, source de la plupart de ses œuvres abouties. Le Concerto pour violon en ut dièse mineur fut écrit en réponse à une commande du Birmingham Festival de 1885. La commande initiale portait sur une pièce chorale,

mais son oratorio *The Rose of Sharon*, pour le Norwich Festival de 1884, empêcha Mackenzie de consentir à pareille entreprise, d'autant qu'il était également occupé à composer le premier acte de son deuxième grand opéra, *The Troubadour*, commandé par la Carl Rosa Opera Company pour sa saison 1886. L'occasion de travailler à un projet musical comme un concerto seul, sans librettiste, affranchit Mackenzie de l'habituelle inquiétude ressentie avec les collaborateurs de ses œuvres dramatiques et chorales. En outre, une grande partie de sa réputation de jeunesse reposait non sur ses productions chorales et opératiques, mais sur ses études orchestrales, telles les deux *Scotch Rhapsodies* (1879 et 1880) et la ballade orchestrale *La belle dame sans merci* (1883).

Bien qu'il mît six mois à conclure son Concerto, Mackenzie esqua les deux premiers mouvements au cours du premier mois. Le troisième mouvement fut, cependant, sa principale source de problèmes, tandis que diverses interruptions ralentirent l'achèvement du concerto en grande partition. En octobre 1884, il alla assister à la production de *The Rose of Sharon*, à Norwich—œuvre qui remporta un important succès critique et se révéla un tournant majeur dans la carrière du compositeur. La pression engendrée par l'écriture du Concerto pour violon fut exacerbée par la nécessité de trouver un soliste pour la première de l'œuvre, à Birmingham. Mackenzie écrivit tout d'abord à Joseph Joachim, en novembre 1884, lui demandant de jouer le concerto, mais il ne reçut pas de réponse immédiate. Au bout de quelques semaines, il rédigea une seconde lettre, accompagnée de copies des deux premiers mouvements et reprenant le thème du Finale, qu'il promit d'envoyer une semaine plus tard—une promesse apparemment fort optimiste : « Je passerai probablement un temps certain sur le Finale », se plaignait-il, au début de 1885, dans une lettre adressée à Alfred Littleton, directeur des publications chez Novello (qui édita par la suite le concerto). Une fois l'esquisse achevée, le compositeur prévoyait encore des difficultés dans la révision du Finale, mais les deux premiers



mouvements avaient déjà subi quelques changements nécessaires. Fier de son travail sur les sections terminées, il nota : « J'imagine que l'on trouvera le premier mouvement assez difficile quand on l'entendra dans sa globalité, même s'il n'est pas aussi colossal que cela—il est, à mon sens, aussi difficile que le concerto, tant joué, de Bruch [n° 1 en sol mineur] ».

Finalement, Joachim ne consentit pas à jouer cette œuvre, sans que l'on sache vraiment pourquoi. Mackenzie remarque que Joachim était en train de traverser un divorce, qui le préoccupait peut-être. Quoi qu'il en fût, le violoniste atermoya fort longtemps avant de rendre sa décision. Quelques années plus tôt, il avait déjà traité Dvořák de la sorte, conservant le manuscrit de son Concerto en la mineur (1879) pendant plus de deux ans avant de lui annoncer qu'il ne le jouerait pas—repoussant ainsi la première de l'œuvre à 1883. La décision de Joachim dut entamer la confiance de Mackenzie et éprouver sa patience, car il lui fallut trouver un autre violoniste, à cinq mois seulement de la première à Birmingham. « Je n'ai jamais cru que Joachim jouerait le Concerto, aussi ne suis-je point déçu », écrivit-il à Littleton, tentant de masquer l'indignation née de la réponse du violoniste. Mackenzie avait très probablement espéré que Joachim exécuterait son Concerto pour violon à Birmingham au nom de leur amitié. Non sans une légère ironie, ce fut un interprète qu'il ne connaissait absolument pas—Pablo de Sarasate—qui accepta sans hésitation de jouer l'œuvre, très peu de temps avant le festival, en août, et devint le dédicataire du concerto qui aurait dû porter le nom de Joachim.

Le XIX^e siècle s'intéressa de plus en plus au culte des instrumentistes virtuoses. L'Autro-Hongrois Joseph Joachim (1831–1907) et l'Espagnol Pablo Martín Melitón de Sarasate y Navascuéz (1844–1908, moins formellement connu, plus tard, sous le nom de Pablo de Sarasate) furent des représentants majeurs des différentes écoles de jeu violonistique (respectivement l'allemande et la française). Lui-même compositeur et auteur d'un concerto pour violon (le Concerto



« hongrois », op. 11, de 1861), Joachim favorisa une approche classique du genre dont Brahms avait été le fer de lance. Bien plus, et comme pour souligner le consensus esthétique qui les unissait, ce dernier composa à l'intention de Joachim le Concerto pour violon en ré majeur, op. 77 (1878). Dans l'ensemble, le style de jeu de Joachim encouragea une attitude plus cérébrale, fuyant l'exhibition virtuose pure. Aussi n'est-il pas surprenant qu'il préférât, par exemple, jouer Bach pour ses bis plutôt que pour ses pièces traditionnelles. A contrario, Sarasate privilégia les feux d'artifice techniques et les lignes mélodiques éclatantes, à même d'exhiber au mieux son intonation parfaite et son ton doux, pur. Formé au Conservatoire de Paris, récompensé par le premier prix de violon à dix-sept ans, il se considéra davantage comme français que comme espagnol, même s'il ne perdit jamais son amour pour sa ville natale, Pampelune. Moults pièces de concert pour violon furent composées pour que Sarasate les interprêtât lors de ses tournées en Europe et dans les Amériques—citons, par exemple, des œuvres de Saint-Saëns (concertos n° 1 et n° 3 de 1863 et 1880, *Introduction et Rondo capriccioso* de 1863), de Bruch (Concerto n° 2 de 1877 et *Fantaisie écossaise* de 1880) et de Lalo (Concerto en fa majeur de 1872 et *Symphonie espagnole* de 1873). Sarasate appréhendait le concerto pour violon comme un homme dont la musicalité prime sur toutes les autres considérations, laissant percer, pour reprendre les propos de Mackenzie, son « aisance et sa grâce naturelles, sans la moindre trace de style appuyé ou d'affectation ». Le concerto de Mackenzie présente une fusion des écoles de jeu violonistique allemande et française. Nonobstant certains éléments harmoniques et formels manifestement allemands (Mackenzie conçut l'œuvre en pensant à Joachim), la musique recèle quelque chose de techniquement plus extroverti, qui émane clairement de la sensibilité de l'école française—et avait énormément plu à Sarasate.

Le premier mouvement nous révèle la manière idiomatique et inhabituelle dont Mackenzie traite la forme sonate traditionnelle. Passé l'introduction d'un thème sombre et menaçant, sis



dans la tonalité mère d'ut dièse mineur, la musique se meut jusqu'à la tonalité relative de mi majeur pour un second groupe thématique plus vaste. Avec la conclusion de l'exposition, Mackenzie s'embarque sur une cadence pour le violon, préférée au développement d'usage. Ce processus peu conventionnel est typique de son interprétation du principe de la sonate, perceptible dans d'autres œuvres, tel son *Scottish Concerto* pour piano, plus tardif (1897). L'idée d'une cadence centrale pour le soliste trouve un précédent dans le célèbre Concerto pour violon en mi mineur (1844) de Mendelssohn, quoique ce dernier utilise au préalable une section de développement conventionnelle. La structure simple de Mackenzie confère au mouvement une concision et une absence de discursivité qui ont peut-être séduit plus directement l'extroverti Sarasate que le cérébral Joachim—ce qui pourrait expliquer le manque d'affinité de celui-ci pour l'œuvre.

Le *Largo*, un lyrique mouvement ternaire en la majeur, se concentre sur des questions/réponses entre l'orchestre et le soliste, auquel il offre une ample opportunité d'expansion et de décoration motiviques. Pour le Finale, Mackenzie préféra épargner au soliste la tonalité hasardeuse, pour ne pas dire non idiomatique, d'ut dièse majeur, et opta pour le mi majeur. Le fait que ce mouvement soit formulé dans le majeur relatif crée une sensation d'exubérance insolite, rehaussée par sa juxtaposition avec le mouvement lent en la majeur. Dans la tradition du Concerto pour violon de Brahms, qui utilise des rythmes de danse hongrois dans le dernier mouvement, Mackenzie fonde son Finale sur une danse polonaise, la cracovienne (comme l'a démontré le Dr John Purser). Après une brève introduction orchestrale, le violon joue le thème principal, avec son distinctif rythme de cracovienne syncopé, en mi majeur, qui jalonne tout le mouvement.

Mackenzie fut ravi de voir Sarasate accepter de donner la première de son concerto à Birmingham, « sans me connaître du tout auparavant ». Voici comment il décrivit la première répétition de l'œuvre avec l'Espanol :

« Je suis myope », s'excusa-t-il en appuyant le manuscrit sur la tablette de la cheminée pendant que je m'asseyais à l'autre bout de la pièce. Néanmoins, sa myopie ne l'empêcha ni de traiter aisément les difficultés techniques, ni d'entrer *a prima vista* dans l'esprit du morceau ... L'accord final fut suivi—pour moi—d'un silence quelque peu embarrassant. Puis il me tendit la main et déclara, à mon grand soulagement : « Je n'ai rien à dire, rejouons-le encore » ; je fus assez perspicace pour en déduire qu'il s'était attendu à avoir beaucoup de choses à dire.

La première du concerto se déroula au Birmingham Festival, le 26 août 1885 au soir, sous la direction du compositeur. L'œuvre fut très bien accueillie par le critique de *The Musical Times*, qui remarqua le « magnifique jeu du Señor Sarasate » et les « marques d'approbation fort chaleureuses » données à Mackenzie. Et le compositeur de noter dans son autobiographie : « Je dois [à cet événement] le début d'une amitié qui dura jusqu'à sa mort ».

* * *

La suite **Pibroch** pour violon et orchestre op. 42, postérieure de quatre ans au Concerto pour violon, fut écrite à la requête de Sarasate, qui désirait l'inscrire au programme du Leeds Festival de 1889. L'œuvre fut d'ailleurs terminée sur le sol natal du compositeur, lors de vacances d'été à Braemar, en août 1889. L'instrumentation fut achevée en à peine plus de dix jours, au milieu de son séjour, probablement après une esquisse préalable de la musique. Voici ce qu'il écrivit à Nicholas Kilburn :

Je suis ici depuis le 1^{er} août, goûtant le temps humide et froid, et composant, le matin, une nouvelle pièce pour violon à l'intention de Sarasate. Je viens cependant de la finir il y a dix minutes, et un nouvel opus (bon ou mauvais) naîtra dans ce monde de dissensions. Il fera

son apparition lors du Leeds Festival, mais je ne m'attends pas à un succès, car il s'agit d'une effusion écossaise qui sera, d'abord du moins, probablement mal comprise des gens—et surtout des gens de Leeds.
(16 août 1889)

La première de l'œuvre eut lieu le jeudi 10 octobre de cette même année, sous la baguette du compositeur, lors d'un concert donné en soirée au Victoria (Town) Hall de Leeds.

La suite peut être associée à d'autres œuvres écossaises de Mackenzie, tels la *Rhapsodie écossaise* (1879), la deuxième *Scotch Rhapsody* « Burns » (1880) et le *Scottish Concerto* (1897), ainsi qu'à d'autres œuvres moindres, au style musical dérivé de l'usage de mélodies écossaises traditionnelles. Comme le suggère son titre « Rhapsody », le premier mouvement possède une structure très libre et comporte une quasi-improvisation pour le soliste, avec un accompagnement orchestral ténu. Avec sa mesure peu rigoureuse, la figuration violonistique de cette section donne à l'auditeur l'impression d'une cadence prolongée, bien que deux thèmes discernables, joués par le soliste et par l'orchestre, se disputent l'attention entre les épisodes élaborés de type cadence. L'atmosphère est très proche de celle de la *Scottish Fantasy*, op. 46 (1880), de Bruch, également écrite pour Sarasate—*Pibroch* pourrait fort bien être considérée comme son pendant.

La relation de l'œuvre avec le pibroch ressort dans le second mouvement, « Caprice ». Le pibroch (du gaélique écossais « piobaireachd », « musique pour cornemuse ») est souvent considéré comme la musique « classique » du répertoire écossais pour cornemuse, distinct de la musique de danse, comme les reels et les strathspeys. Musicalement, il se rattache à l'idée d'un thème et variations d'une complexité

croissante. Le thème, appelé « urlar » (« terre » en gaélique), est souvent joué ultérieurement dans la pièce, pour rappeler aux auditeurs la base du pibroch. Sur les cornemuses, les variations sont obtenues par l'inclusion de « cuttings », ou ornements entre les notes, exécutés selon des formules issues de la tradition du pibroch. Les « cuttings » sont le seul moyen de varier la texture et l'emphase rythmique de la musique jouée sur les cornemuses, qui présenterait sinon une attaque et une dynamique uniformes. Le « Caprice » est un corpus, peu rigoureux, de neuf variations sur la mélodie écossaise *Three Guid Fellows*, assorties d'une introduction orchestrale et d'interludes moindres. Entre les sixième et septième variations, une mélodie originale, plus lyrique, apparaît, qui est ensuite associée au thème principal dans la coda élaborée du mouvement. Le soliste la rattache à la « Dance » finale, qui use aussi de variations techniques, quoique dans une moindre mesure, comparé au mouvement précédent. Le thème principal de la « Dance » repose sur une mélodie du Skene Manuscript (XVII^e siècle), combinée ultérieurement à un thème original sis dans le mineur relatif. Après plusieurs variations du matériau et de brusques changements de tempo, ces mélodies propulsent la musique vers la frénétique coda presto.

Nous savons que Sarasate tint en haute estime—et joua souvent en tournée—le Concerto pour violon et *Pibroch* de Mackenzie. L'amitié des deux hommes s'épanouit au fil des ans et, après l'introduction de *Pibroch* à Leeds, Mackenzie dédia à Sarasate une nouvelle œuvre écossaise, la *Highland Ballad*, op. 47 n° 1 (1893). Les deux musiciens restèrent en contact jusqu'à la mort de Sarasate, auquel Mackenzie rendit hommage dans un bref article pour *The Musical Times* de novembre 1908.

DUNCAN BARKER © 1998
Traduction HYPERION

MACKENZIE Violinkonzert & Pibroch


DIE GEIGE spielte seit jeher eine bedeutende Rolle im Leben des schottischen Komponisten Sir Alexander Campbell Mackenzie (1847–1935). Sein Vater Alexander Mackenzie (1819–1857) war Konzertmeister am Theatre Royal in Edinburgh, wo er das Orchester leitete; er wünschte sich, daß sein ältester Sohn in seine Fußstapfen treten sollte. Er ermöglichte dem jungen Alexander ein Musikstudium im Ausland, im thüringischen Schwarzburg-Sondershausen, wo er im herzoglichen Orchester die zweite Geige spielte und wesentlich vom Kontakt mit der damals sehr fortgeschrittenen Musik Wagners und Liszts profitierte. Nach seiner Rückkehr nach Großbritannien nahm er an der Royal Academy of Music Unterricht bei dem französischen Geiger Prosper Sainton und brachte es zum wertvollen King's-Stipendium. Außerdem nahm er Unterricht in Harmonielehre und Klavier; Mackenzies Ziel war es aber schon immer gewesen, einmal unter Sainton zu studieren, der einst Tutor seines Vaters war. Nach seinem Studium an der Königlichen Musikakademie war er in Edinburgh eine Weile als Musiklehrer tätig. In seiner Freizeit spielte er bei Kammermusikensembles mit (wobei er viele seiner frühen, ausgereiften Werke uraufführte) und leitete sowohl in Edinburgh als auch in Glasgow verschiedene Orchester. Mackenzie wurde nie ein richtiger Berufsgeiger; er widmete sich viel eher seinen Kompositionen, wobei er aber nie seine Liebe zu diesem Instrument verlor.

* * *

Mackenzie begann Mitte Juni 1884 an seinem **Violinkonzert in cis-Moll** op. 32 zu arbeiten, zu der Zeit als er noch in der Toskana auf der Burg von Borgo alla Collina in Casentino—nicht weit von Florenz—residierte. Dieser Abschnitt war von einer immensen Kreativität im Leben Mackenzies gekennzeichnet. Auf Anordnung seines Arztes legte er sein Lehramt in Edinburgh nieder und entschloß sich, ins Ausland zu ziehen, um sich vollends seinen Kompositionen zu widmen. Viele seiner reiferen Werke datieren aus seiner Florentiner Zeit.


Das Violinkonzert in cis-Moll resultierte aus einem Auftrag für das Musikfestival von Birmingham im Jahre 1885. Ursprünglich bat man ihn, ein Chorstück zu schreiben; die Arbeit an seinem Oratorium *The Rose of Sharon* für das Norwich Festival von 1884 hielt ihn aber vom Eingehen einer solchen Verpflichtung ab. Zur selben Zeit war er bereits mit der Komposition des ersten Aktes seiner zweiten großen Oper *The Troubadour* beschäftigt, mit der ihn die Carl Rosa Opera Company für die Spielzeit 1886 beauftragte. Die Gelegenheit, an einem musikalischem Projekt wie einem Konzertstück ganz allein und ohne Librettisten zu arbeiten, entband Mackenzie von den sonst üblichen Sorgen im Umgang mit anderen bei der Komposition seiner Theater- und Chorstücke. Sein früher Ruf beruhte nämlich nicht so sehr auf seinen Werken im Bereich der Chormusik oder der Oper, sondern vielmehr auf seinen Orchesterstudien, wie den beiden *Scotch Rhapsodies* (1879 und 1880) und der Orchesterballade *La belle dame sans merci* (1883).

Und obwohl es ein halbes Jahr dauerte, bis das Konzertstück letztendlich vollendet war, so schrieb Mackenzie die beiden ersten Sätze innerhalb nur eines Monats. Der dritte Satz bereitete ihm allerdings große Probleme, und andere Unterbrechungen behinderten die Fertigstellung des Konzertes noch weiter. Im Oktober 1884 besuchte er England, um bei der Produktion von *The Rose of Sharon* in Norwich anwesend zu sein, einem Werk, das bei den Kritikern große Zustimmung fand und einen bedeutenden Wendepunkt in seiner Musikerkarriere darstellte. Der Druck, der mit der Komposition des Violinkonzertes auf ihm lag, wurde noch verstärkt durch die Sorge, einen geeigneten Solisten für die Uraufführung in Birmingham finden zu müssen. Zunächst wendete sich Mackenzie im November 1884 mit der Bitte das Konzert zu spielen an Joseph Joachim, von dem er aber keine umgehende Zusage erhielt. Daraufhin schrieb er ihm einige Wochen später ein zweites Mal und legte Abschriften seiner beiden ersten Sätze bei sowie eine Kostprobe des Finalthemas, welches er ihm für die darauf-



folgende Woche versprach—was wohl etwas zu optimistisch war. „Ich werde mit dem Finale wohl ziemlich viel Zeit verbringen“, beschwerte sich Mackenzie 1885 in einem Brief an Alfred Littleton, seinen Verleger bei Novello, der das Konzert schließlich veröffentlichte. Für den Komponisten waren die Schwierigkeiten bei der Bearbeitung des Finales bereits nach dessen Entwurf abzusehen. Die beiden ersten Sätze waren zu diesem Zeitpunkt bereits den nötigen Änderungen unterzogen worden. Mackenzie war stolz auf sein fertiggestelltes Werk und bemerkte: „Mir gefällt besonders der erste Satz; diesen wird manch einer als ziemlich schwierig empfinden, wenn auch nicht in zu großem Maße—er ist, wie soll ich sagen, fast so schwierig zu spielen wie Bruchs oft gespieltes Concerto [Nr. 1 in g-Moll].“

Joachim erklärte sich schließlich nicht bereit, das Stück zu spielen—warum dies so war, bleibt allein der Spekulation überlassen. Mackenzie bemerkte hierzu, daß Joachim wohl zu sehr damit beschäftigt war, über seine Scheidung hinwegzukommen; er zögerte allerdings erstaunlich lange bis er seine Entscheidung bekannt gab. Einige Jahre zuvor verfuhr Joachim bereits mit Dvořák auf ähnliche Weise, als er das Manuskript für dessen Konzert in a-Moll (1879) zwei Jahre zur Ansicht behielt, um dem Komponisten letztendlich mitzuteilen, daß er es nicht spielen werde, womit sich die Premiere bis 1883 verzögerte. Joachims Entscheidung muß Mackenzies Vertrauen wohl erschüttert und seine Geduld auf die Probe gestellt haben, da er nun nur noch fünf Monate Zeit hatte, um bis zur Uraufführung des Werkes in Birmingham einen neuen Geiger ausfindig zu machen. „Ich habe sowieso nie damit gerechnet, daß Joachim das Konzert spielen wird, es ist deshalb für mich überhaupt keine Enttäuschung“, schrieb Mackenzie an Littleton, in einem Versuch, seine Entrüstung über dessen Absage zu verbergen. Es ist sehr wohl möglich, daß sich Mackenzie zur Rettung der Aufführung des Violinkonzertes in Birmingham auf seine Freundschaft zu Joachim berief. Es ist fast schon ein bißchen paradox, daß sich ausgerechnet Pablo de Sarasate, der ihm völlig unbekannt war, so kurz vor dem Festival im August ohne zu zögern dazu bereit erklärte, das Werk aufzuführen. Dies



führte dazu, daß das Konzert, das Joachims Namen hätte tragen können, nun statt dessen Sarasate gewidmet wurde.

Im neunzehnten Jahrhundert befaßte man sich in zunehmenden Maße mit dem Kult um den Virtuosen. Zwei Musterbeispiele für die unterschiedliche Schule des Geigenspiels (die deutsche bzw. französische) sind der aus Österreich-Ungarn stammende Joseph Joachim (1831–1907) sowie der Spanier Pablo Martín Melitón de Sarasate y Navascuéz (1844–1908, in späteren Jahren auch unter dem weniger formellen Namen Pablo de Sarasate bekannt). Joachim, selbst Komponist und Urheber eines Violinkonzerts (dem „Ungarischen“ Konzert, op. 11, 1861), bevorzugte eine eher klassische Annäherung an das von Brahms bestimmte Genre. Es wirkt fast schon so, als ob Brahms die ästhetische Übereinstimmung mit Joachim besonders betonen wollte, als er 1878 sein Violinkonzert in D-Dur, op. 77, speziell für ihn komponierte. Joachims Stil verkörperte im allgemeinen eine eher geistige Haltung, die eine lediglich virtuose Darbietung vermied. Es ist daher auch nicht verwunderlich, daß er als Zugabe oft Bach spielte anstatt traditioneller Showstücke. Im Gegensatz dazu bevorzugte Sarasate technische Feuerwerke und herrlich melodische Linien, die für seine perfekte Intonation und den reinen, süßen Ton am besten geeignet waren. Als junger Mann studierte er am Pariser Konservatorium, wo er im Alter von siebzehn Jahren mit dem premier prix für Violine ausgezeichnet wurde, und sah sich selbst mehr als Franzose denn als Spanier, wobei er aber nie die Liebe zu seiner Heimatstadt Pamplona verlor. Für Sarasates Konzerttourneen durch Europa, Nord- und Südamerika wurde eine Reihe von Violinkonzerten geschrieben, darunter Werke von Saint-Saëns (Konzerte Nrn. 1 und 3 von 1863 und 1880, sowie die *Einleitung und Rondo capriccioso* von 1863), Bruch (Konzert Nr. 2 von 1877 und die *Schottische Phantasie* von 1880) und Lalo (Konzert in F-Dur von 1872 und *Symphonie espagnole* von 1873). Sarasates Umgang mit dem Genre Violinkonzert zeigt, wie sein musikalisches Können alle anderen Aspekte der Betrachtung in den Schatten stellte, womit seine „natürliche



Leichtigkeit und Anmut ausgedrückt wird“, wie Mackenzie feststellte, „ganz ohne einer Spur von Befangenheit oder Affektiertheit“. Mackenzies Violinkonzert stellt eine Verschmelzung der französischen mit der deutschen Schule dar. Man findet darin ganz eindeutig deutsche Harmonie- und Formelemente (Mackenzie dachte bei der Konzeption an Joachim), doch ebenso sind technisch extrovertierte Aspekte der Musik vorhanden, die ihren Ursprung ganz klar in der Sensibilität der französischen Schule haben, die Sarasate offensichtlich sehr gut gefallen hat.

Im ersten Satz erkennt man Mackenzies ungewöhnlichen, idiomatischen Umgang mit der herkömmlichen Form der Sonate. Nach der Einleitung mit einem dunklen, nachdenklichen Thema in cis-Moll geht die Musik in die parallele Tonart E-Dur zu einer breiteren, zweiten Themengruppe über. Zum Ende der Themaufstellung wählt Mackenzie eine Violinkadenz anstatt der sonst gewöhnlichen Verarbeitung. Dieses unkonventionelle Vorgehen ist charakteristisch für Mackenzies Interpretation des Grundsatzes der Sonate; dies läßt sich auch in anderen Werken beobachten, so zum Beispiel im späteren *Scottish Concerto* für Klavier (1897). Die Idee einer mittleren Kadenz für den Solisten findet man bereits in Mendelssohns berühmten Violinkonzert in e-Moll (1844), wenn er auch in diesem Fall eine herkömmliche Verarbeitung des Abschnittes zuvor verwendet. Mackenzies unkomplizierter Aufbau verleiht dem Satz eine Präzision und Deutlichkeit, die beim extrovertierten Sarasate wohl eher Anklang fand als beim intellektuellen Joachim, womit auch wohl dessen fehlendes Interesse an der Arbeit geklärt wäre.

Das *Largo* ist ein dreiteiliger, lyrischer Satz in A-Dur, der aus einem Frage- und Antwortspiel zwischen Orchester und Solist besteht, wobei letzterem umfangreich Gelegenheit zur Ausdehnung und Verzierung der Motive geboten wird. Und anstatt dem Solisten die riskante, um nicht zu sagen unidiomatische, Tonart in Cis-Dur vorzusetzen, wählte Mackenzie E-Dur. Die Tatsache, daß der Satz in der parallelen Durtonart gehalten ist, erzeugt ein Gefühl ungewöhnlicher Über-

schwenglichkeit, welches durch die Nebeneinanderstellung mit dem langsamen Satz in A-Dur noch verstärkt wird. Ganz in der Tradition von Brahms' Violinkonzert, wo im letzten Satz ungarische Tanzrhythmen zum Zuge kommen, basiert das Finale Mackenzies auf einem polnischen Tanz, den Krakowiak (wie Dr. John Purser feststellte). Nach einer kurzen orchestralen Einleitung wird von der Violine das Hauptthema mit ihrem typischen synkopierten Krakowiak-Rhythmus in E-Dur gespielt, der während des gesamten Satzes immer wiederkehrt.

Mackenzie war sehr angetan davon, daß Sarasate für die Premiere in Birmingham zusagte, „ohne mich jemals persönlich kennengelernt zu haben“. Das erste Durchgehen des Werkes mit dem Spanier schilderte er so:

„Je suis myope“, entschuldigte er sich, als er das Manuskript am Kamin aufbaute, während ich am anderen Ende des Zimmers Platz nahm. Nichtsdestotrotz hielt ihn aber seine Kurzsichtigkeit nicht davon ab, unbekümmert an all die technischen Schwierigkeiten heranzugehen und *a prima vista* in den Geist des Stückes einzutauchen [...] Nach dem Schlußakkord folgte eine—für mich—irgendwie peinliche Stille. Dann streckte er seine Hand aus und bemerkte zu meiner großen Erleichterung: „Je n'ai rien à dire, jouons-le encore“, was mir das bestimmte Gefühl gab, daß er wohl ziemlich viel zu sagen hatte.

Das Konzert wurde am Abend des 26. August 1885 beim Birmingham Festival uraufgeführt und vom Komponisten selbst dirigiert. Das Werk kam besonders gut beim Kritiker der *Musical Times* an, der das „bezaubernde Spiel des Señor Sarasate“ lobte und Mackenzie „mit herzlichstem Beifall“ bedachte. In seiner Autobiographie schilderte Mackenzie dieses Ereignis als „einen Moment, dem ich den Beginn einer bis zu seinem Tode anhaltenden Freundschaft verdanke“.

* * *

Einige Jahre nach der Fertigstellung des Violinkonzerts folgte auf Wunsch Sarasates die Suite **Pibroch** für Violine und Orchester op. 42 zur Aufnahme ins Festivalprogramm von Leeds im Jahre 1889. Passenderweise wurde das Werk während seines Sommerurlaubes im August 1889 in Braemar, der schottischen Heimat des Komponisten, fertiggestellt. Er schrieb die Suite in nicht viel mehr als zehn Tagen, wobei er möglicherweise auf einen zuvor angefertigten Entwurf zurückgriff. In einem Brief an Nicholas Kilburn schrieb Mackenzie:

Seit dem 1. August bin ich nun hier und genieße das naßkalte Wetter; an den Vormittagen schreibe ich an einem neuen Violinstück für Sarasate. Vor gut zehn Minuten habe ich dieses fertiggestellt, und somit geht ein weiteres Opus (sei es nun gut oder schlecht) hinaus in diese Welt der Zwietracht. Es soll beim Festival in Leeds aufgeführt werden, doch dort erwarte ich keinen Erfolg, da es sich um einen rein schottischen Ausbruch an Gefühlen handelt und damit an diesem Ort wohl als erstes von den Leuten mißverstanden werden könnte, nun, speziell von den Leuten aus Leeds. (16. August 1889)



Das Werk wurde noch im selben Jahr unter der Leitung des Komponisten im Abendkonzert vom Donnerstag, den 10. Oktober in der Victoria Hall von Leeds uraufgeführt.

Diese Suite kann in eine Reihe mit anderen schottischen Werken Mackenzies gestellt werden, wie zum Beispiel mit der *Rhapsodie écossaise* (1879), der zweiten *Scotch Rhapsodie* „Burns“, dem *Scottish Concerto* (1897) sowie anderer, kleinerer Werke, deren musikalische Idiomatik auf der Verwendung traditioneller schottischer Melodien beruht. Der erste Satz ist, wie sein Titel „Rhapsodie“ bereits andeutet, sehr frei strukturiert und verfügt über einen quasi improvisierten Part für den Solisten sowie eine sparsam orchestrierte Begleitung. Die Violinfiguration vermittelt dem Zuhörer mit der Leichtigkeit des Metrums während dieses Abschnittes das

Gefühl einer ausgedehnten Kadenz, wenn auch zwei verschiedene, vom Solisten bzw. vom Orchester intonierte Themen erkennbar sind, welche zwischen den raffinierten, kadenzartigen Episoden miteinander konkurrieren. Von der Atmosphäre her ist sie dem ersten Satz von Bruch's *Schottischer Phantasie*, op. 46 (1880), die ebenso für Sarasate geschrieben wurde, sehr ähnlich. In der Tat kann dieses Werk als Pendant zu *Pibroch* betrachtet werden.

Die Beziehung des Werkes zur Pibroch-Musik kommt im zweiten Satz, im „Capriccio“, zum tragen. Die Pibroch (Schottisch-Gälisch „piobaireachd“ = „Dudelsackmusik“) wird oft als „klassische“ Musik des schottischen Dudelsack-Repertoires betrachtet, die ganz anders ist als die Tanzmusik, wie zum Beispiel die traditionellen Reels und Strathspeys. Musikalisch erinnert sie an das Konzept von Thema und Variationen, die im Laufe des Stückes an Komplexität gewinnen. Das Thema wird dabei als „urlar“ bezeichnet (gälisch für „Boden“) und taucht oft erst später im Stück auf, um den Zuhörer an die Grundlage der Pibroch zu erinnern. Bei den Dudelsäcken entstehen die Variationen durch das Einbringen von „Ausschnitten“ und Verzierungen, die auf Rezepten der Pibroch-Tradition beruhen. Diese „Ausschnitte“ bieten die einzige Möglichkeit, die Struktur und die rhythmische Betonung der Dudelsackmusik zu verändern, deren Angriff und Dynamik ansonsten eintönig wirken würde. Das „Capriccio“ besteht aus neun Variationen, die lose auf der schottischen Melodie *Three Guid Fellows* basieren, und eine orchestrale Einleitung sowie kleinere Zwischenspiele umfassen. Zwischen der sechsten und siebten Variation erscheint eine lyrischere Originalmelodie, die später während der ausgefeilten Koda zusammen mit dem Hauptthema einen Satz ergibt. Der Solist verbindet diese Melodie mit dem finalen „Tanz“, bei dem ebenfalls Variationstechniken verwendet werden, wenn auch in einem nicht so großem Maße wie im vorhergehenden Satz. Das Hauptthema des „Tanzes“ basiert auf einer Melodie des Skene-Manuskripts aus dem siebzehnten Jahrhundert, und schließt sich später in paralleler Moll-Tonart mit dem





Hauptthema zusammen. Nach mehreren Variationen des Materials und abrupter Wechsel der Tempi treiben diese Melodien die Musik zu einem rasanten *Presto coda*.

Von Sarasate ist bekannt, daß er Mackenzies Violinkonzert und *Pibroch* sehr zu schätzen wußte, und diese auch oft auf seinen Konzerttourneen zum besten gab. Die Freundschaft zwischen den beiden gedieh in den folgenden Jahren noch

weiter, und nach *Pibroch* für Leeds widmete Mackenzie Sarasate mit *Highland Ballad*, op. 47 Nr. 1 (1893), ein weiteres schottisches Werk. Die beiden Musiker hielten bis zum Tode Sarasates Kontakt, und Mackenzie zollte ihm persönlichen Tribut in Form eines kleinen Artikels in der *Musical Times* vom November 1908.

DUNCAN BARKER © 1998
Übersetzung MICHAEL STOFFL

