



Sir Donald **TOVEY**



Cello Concerto, Op. 40

Air for strings

Elegiac Variations, Op. 25,
for cello and piano

Alice Neary, cello

Ulster Orchestra

George Vass, conductor

Gretel Dowdeswell, piano

FIRST MODERN RECORDING

SIR DONALD TOVEY

by Peter R. Shore

Donald Francis Tovey: An Introduction

Sir Donald Francis Tovey, the Reid Professor of Music at Edinburgh University from 1914 until his death in 1940, is best remembered as the author of a series of *Essays in Musical Analysis*.¹ But Tovey regarded himself first and foremost as a musician: making music was the real business of his life; everything else was secondary. Yet he was not content to be a pianist, conductor and composer; as an editor, writer, broadcaster, scholar and teacher, his aim was to bring his knowledge and love of music to a much wider audience.

Born on 17 July 1875 at Eton, Tovey was the younger son of the Reverend Duncan Crookes Tovey and his wife, Mary. At the time of Donald's birth his father was assistant master of classics at Eton College but he eventually became rector of the parish of Worplesdon in Surrey, a little to the north of Guildford. Neither of his parents was musical, but their elder as well as their younger son had, to different degrees, a gift for music. The extent of Tovey's musicality was recognised not by his family but by a Miss Sophie Weiss, a piano-teacher and general musical educator who ran 'Northlands', a fashionable school at Englefield Green, near Windsor, and who took him as a pupil when he was five. She became his 'musical mother', and their association was to last for the rest of his life, with Miss Weiss acting first as tutor and then mentor – a relationship which was to prove both a blessing and a curse. Although the Reverend Tovey was a master at Eton College, Miss Weiss succeeded in preventing the young Donald from going to public school at all. When his father became rector of Worplesdon he received private tuition from Miss Weiss, obtaining from one source or another the substance of a proper school education, as well as first-rate pianoforte training from Miss Weiss herself. His education was completed with an undergraduate career at Balliol College, Oxford, on a scholarship designed to give promising musicians advanced training in the history of philosophy and the literature of ancient Greece, particularly the works of Plato, a course known as the *Literae Humaniores* or 'Greats'. Tovey was awarded a third-class degree after a compromise between the

¹ Six volumes, Oxford University Press, Oxford and London, 1935–39; a supplementary volume appeared after Tovey's death, in 1944.

historians among the examiners who wanted to give him a fourth-class ranking and the philosophers who considered him a clear first-class candidate.

Miss Weisse had many contacts with wealthy and fashionable members of society in the last years of Queen Victoria's reign, which helped to enhance Tovey's career as a pianist and composer. She also financed the publication of the Piano Concerto (which is dedicated to her) in 1903 and much of his chamber music between 1906 and 1913. Tovey made his London debut in 1900 and the next year made London and the Home Counties his base until the First World War. He appeared regularly as a concert pianist and chamber musician. His repertoire was dominated by German music, the 'Goldberg' and 'Diabelli' Variations and 'Hammerklavier' Sonata often featuring in his concerts – although they were hardly standard concert-fare in Edwardian recital-rooms. He also played Scarlatti and Chopin, and he performed in Debussy's Cello Sonata at one of the New Reid Concerts in Edinburgh in 1916. He wrote articles and reviews for *The Times Literary Supplement* – and he composed: as well as two large-scale orchestral works – the Piano Concerto of 1903 and the Symphony in D² from ten years later – four trios were composed between 1900 and 1910, a piano quartet and quintet in 1900 and two string quartets in 1909. In 1907 he began work on *The Bride of Dionysus*, an ambitious three-act music drama in three acts based on the Theseus-Ariadne-Phaedra triangle; it was completed in 1918.

In 1914 the Chair of Music in Edinburgh University fell vacant. Tovey successfully applied for the position and was to hold the Reid Professorship from then until his death in 1940. Perhaps his finest achievement in Edinburgh was the formation and maintenance of the Reid Symphony Orchestra. Initially there were 60 players of varying degrees of proficiency (45 of them were professionals). The Reid Orchestra gave its first concert in 1917 in the Usher Hall in Edinburgh, conducted by Tovey, and continued to perform eight concerts a year for the rest of his life – with his characteristic analytical essays in the programme notes. In spite of setbacks in his personal life (the break-up of his first marriage among them), and though he was recurrently troubled with bouts of ill health because of arthritis and high blood-pressure (from which only practical music-making was guaranteed to lift his spirits), Tovey found himself elevated to the status of Grand Old Man. In 1929 he was appointed European Music Editor of the next major edition (the fourteenth) of the *Encyclopaedia Britannica*.

Also in 1929 he was at last able to conduct the premiere of *The Bride of Dionysus* (in a staging by Charles Ricketts). In 1931 he published important editions of Beethoven's Piano Sonatas and Bach's '48' and *The Art of Fugue*. This last, for which Tovey wrote a conjectural ending to Bach's unfinished

² Recorded by George Vass and the Malmö Opera Orchestra on Toccata Classics tocc 0033.

concluding Contrapunctus XIV, was a significant factor in persuading the then Master of the King's Musick, Edward Elgar, to recommend him for a knighthood, and he was duly dubbed Sir Donald in 1935. Hubert Foss of Oxford University Press persuaded (and then actively helped) him to collect, edit and revise a large number of his 'essays in musical analysis' so as to make up the famous six-volume set; 'looking it up in Tovey' became an entertaining and instructive activity all over the music-loving English-speaking world. It was an odd kind of fame for a musician who considered himself first and foremost an active musician and, privately, even more a composer.

Tovey died in Edinburgh on 10 July 1940. His death passed largely unnoticed by press and population, whose thoughts were pre-occupied by the turmoil of the Second World War. Fortunately the memory of him was kept alive not least by the publication in 1952 of a biography by Mary Grierson,³ which has been an important source of information for this essay. His articles from the *Encyclopaedia Britannica* and a book about Beethoven, both edited by Hubert Foss, were published posthumously in 1944 by Oxford University Press. More recently, in 2002, Oxford University Press brought out *Donald Francis Tovey: The Classics of Music – Talks, Essays, and Other Writings Previously Uncollected*.

Tovey and Casals

Tovey first played with Pablo Casals in October 1909 (the precise date seems not to have been recorded), at Northlands and shortly afterwards at Oxford – Tovey's *Elegiac Variations* for cello and piano featuring on the programme on both occasions. These performances were such a success that they were immediately asked to play in London in the following year – music-making which was Tovey's finest experience since the death of Joachim. Two concerts were therefore arranged for the 1910 London season organised by the Classical Concert Society. They received excellent notices from the critics, one going so far as to write: 'Together Messrs Tovey and Casals make a fine pair of concert givers. Their ensemble, spiritual no less than physical, is beautiful and the reverence of their performance undoubted and genuine'.⁴

In the summer of 1911 Tovey and Casals again made a number of appearances together and in February 1912 they played in Budapest with such success that they were invited to play at an orchestral concert when, joined by George Enescu, they performed the Beethoven Triple Concerto.

³ *Donald Francis Tovey*, Oxford University Press, Oxford and London, 1952; reprinted Greenwood Press, Westport, Conn., 1970.

⁴ *Donald Francis Tovey, A Portrait of a Great Man*, unpublished manuscript by George Firth; Firth does not identify the critic in question.

Tovey's and Casals' mutual admiration was marred for some years by an unfortunate misunderstanding. Tovey was distressingly naïve when confronted by the complexities of human nature. Guillhermina Suggia, who studied with Casals, began to appear in concerts as Mme. P. Casals-Suggia, although they were not legally married. She was a very attractive young woman as well as a fine musician and her partner seems unjustly to have become jealous of the innocent attention shown towards her by Tovey. Tovey could be as hot-tempered as his Catalan friend and the ensuing quarrel, however unfounded, caused a rift, which lasted until 1925 when Casal's name appeared on the Reid concert-programmes and all traces of the old misunderstandings finally disappeared. (Suggia's and Casals' liaison was dissolved in 1912.)

Tovey had been contemplating the composition of a concerto for Casals during the 1920s but began to give the project serious thought only in 1931; a period of illness and the time required for recovery in 1932–33 gave him the time to begin sketching it. The first movement, he wrote to Mary Grierson, would be a 'record-breaker', the longest single span of music he had yet composed, 'and much the juiciest'.⁵ The score was sent piecemeal to Casals for comment over the next year or so, the cellist reporting that the solo part required only minor alteration to the bowing. Although Casals, to whom the completed work was dedicated, was awarded an honorary doctorate in music by the Edinburgh University (at Tovey's instigation, of course) in May 1934, he was unable to receive the degree in person and the premiere of the Concerto – for which he refused any fee – took place in the Usher Hall, Edinburgh, on 22 November 1934, with Tovey conducting the Reid Orchestra. Through overwork and anxieties in connexion with the outbreak in October of the revolution in Spain, Casals was far from well at the time of his visit. He had also a slight infection in the thumb of his left hand, which became so inflamed that he was unable to play for two months. No one could possibly have guessed that he was in pain during the superb performance, and the audience was carried away by the beauty of his playing and the splendour of the work; the critic for *The Times* described it as a work 'of considerable power and intimate beauty'.⁶

Casals recalled the time in his memoirs:

Actually, I was so busy with affairs in Catalonia that I was less inclined than in the past to travel abroad, but there was one trip I was especially glad to make. That was to Scotland in the autumn of

⁵ Quoted in Grierson, *op. cit.*, p. 276.

⁶ 24 November 1934.

1934. It was on that trip that I met Albert Schweitzer for the first time. We had been invited to receive honorary doctorates at the University of Edinburgh. My old friend, Sir Donald Francis Tovey, was then professor of music at the university; he had also invited me to perform with the Reid Symphony Orchestra in Edinburgh in the first performance of a cello concerto he had composed and dedicated to me—he himself had founded and was conductor of that splendid orchestra. Besides being probably the greatest musicologist of our time – I have never known anyone with his knowledge of music – Tovey was a wonderful composer. He was also a superlative pianist, in some ways the best I have ever heard. The fact is I regard Tovey as one of the greatest musicians of all time.⁷

Arrangements had been made for the Concerto to be produced in London on 11 and 12 November 1935, with Casals, of course, as soloist and Tovey as conductor. It proved to be an altogether unhappy event. Too little time was allotted to the work at rehearsal, and the routine-hardened London players not only failed to understand Tovey's ways at rehearsal; they were irritated by his explanations and impatient with him. It was all extremely uncomfortable and, although the audience was appreciative, the press was not: *The Observer* suggested that Tovey's conducting was 'unhappily an enemy to Casals and his own music'.⁸

After the unfortunate contretemps over the Concerto in 1935, Sir Adrian Boult had assured Tovey that the BBC would certainly do the work 'as soon as we can catch Casals again'.⁹ The performance eventually took place on 17 November 1937; Sir Adrian conducted. This performance was broadcast by the BBC and preserved on acetate.¹⁰

⁷ Albert E. Kahn (ed.), *Joys and Sorrows: Pablo Casals*, Simon and Schuster, New York/Macdonald, London, 1970; re-issued Eel Pie Books, London, 1981, p. 215.

⁸ 17 November 1935.

⁹ Quoted in Grierson, *op. cit.*, p. 312.

¹⁰ It has been released on CD on Symposium SYMP 1115.

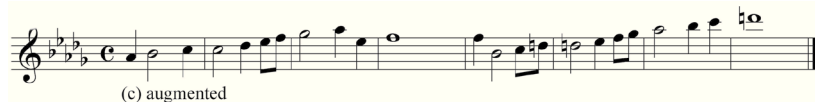
Then the orchestra bursts out with what proves to be the ritornello of a concerto in classical form centred round C minor (Ex. 3).

Ex. 3



The main theme of the second group emerges in a remote and unexpected key (Ex. 4),

Ex. 4



but it immediately swerves back to C minor whereupon the climax of the tutti collapses suddenly into a *pianissimo* close. The violoncello enters and, after a ruminating passage, works out the whole material of the tutti as the exposition of a sonata with its second group in E major (led by Ex. 4). The next tutti bursts out with Ex. 3 in C sharp minor and E, but takes a new course. The violoncello re-enters in melancholy mood, and embarks upon a development, which culminates in a climax with a collapse like that of the first tutti. Eventually Ex.1 appears on the oboe, supported by the arpeggios with which the violoncello supported the meditative allusions of the oboe on a previous occasion. With various new details, the transitional material now leads to A major, where the violoncello gives its version of Ex. 4. New modulations in its continuation bring the rest of the recapitulation round to the home tonic, C major. The violoncello is concluding this recapitulation by Ex. 2, but this, instead of leading to another outburst of the ritornello, now reveals by direct juxtaposition its connection with the lyric melody of Ex. 4, which enters and is continued in a new way, leading to a cadenza, which the violoncello develops out of an unaccompanied restatement of its first opening paragraph (Ex. 1). This cadenza deals with Exs. 2 and 3. The orchestra re-enters with the oboe in mid-sentence of its ruminative treatment of Ex. 1 at an earlier stage, and the movement ends with Ex. 3 carried down by trumpets and trombones for three octaves through the scales of C major, B flat, and A flat, until, the dominant being reached, the last bars affirm the final tonic chord in terms of fig. (a).

The main theme of the slow movement is a melody in two strains of which Ex. 5 is the first.

Ex. 5

Violoncello

Each strain is announced by the orchestra and repeated by the violoncello. These two strains, with their repeats by the violoncello, take considerable time, so that a large movement can be built from them by a single variation separated from the theme by a short interlude, and followed by an episode which, beginning triumphantly in the tonic major (Ex. 6), is contradicted by more than one relapse into the despairing mood of the main theme. The movement then completes itself with a recapitulation of the main theme in the lowest octave of the violoncello.

Ex. 6

The Intermezzo consists of a lyric melody, a short middle section, and a da capo. The lyric melody glides into A major (B double flat) through a chord of D flat (C sharp), thus instantly linking this remote key with the F minor of the slow movement. Nearly half of the melody is comprised in Ex. 7. The orchestra, confined to muted strings and at first to violas and violoncellos, then gives a few bars of ritornello from which arises the middle section, the theme of which is given by the violoncello entering as if in mid-sentence.

Ex. 7



A counter-statement of Ex. 7 modulates widely, but a point is soon reached about the dominant of F sharp minor; and the violoncello and the orchestra dispute for a moment as to whether C sharp or D should be the top note of the next phrase. The first violins very properly decide upon C sharp, as being the first note of the main theme (Ex. 7), which they deliver in full. The violoncello maintains its opinion that on this occasion D is the right note, inasmuch as the whole melody goes in canon at one bar's distance and at the seventh below or second above. Accordingly, the movement ends with a da capo of the whole theme including the orchestral interlude with the violoncello carrying on every bar a step higher until the very last note.

In the finale, the relation between the violoncello and the orchestra is, as the first movement, a matter of contrasted temperaments. The contrast, however, is not absolute. Both the orchestra and violoncello have unlimited licence to be rude and jocose. They also have unlimited licence to be sentimental. The one thing that the violoncello will not tolerate is any tendency to be edifying. A derisive gesture of modulation (Ex. 8)

Ex. 8



is answered by the violoncello with a plain scale of C major, which runs down to Ex. 9, in which fig. (a) may be described as the Operative Word.¹¹

¹¹ Operative Word: the word – or here the four notes – ‘having principal relevance’ (*Concise Oxford Dictionary*, s.v. ‘operative’) [Tovey’s footnote –PRS].

Ex. 9

Musical notation for Ex. 9, showing two staves of music in bass clef with a common time signature. The first staff contains the first strain of the theme, and the second staff contains the second strain, marked with a '6' and an 'a' with an accent mark.

This theme has a second strain, which gets itself entangled in remote keys, from which it is extricated by the introductory, derisive gesture. The main theme returns 'diminished' into a little jig; and then the orchestra busies itself quietly with a diminution of the second strain. Its tendency to modulate leads it to a sentimental new theme in D flat (Ex. 10).

Ex. 10

Musical notation for Ex. 10, showing two staves of music in treble clef with a common time signature and a key signature of three flats. The first staff contains the first strain of the theme, and the second staff contains the second strain, marked with a '6'.

The fact that this is a counterpoint to the main theme is one of those things so obvious to the meanest capacity that the orchestra, again led home by the derisive gesture by Ex. 8, instantly gives away the secret by an uproarious delivery of the combination, worked up to a climax on the Operative Word.

The movement works out as a rondo, with a slight and kittenish first episode. The return from this episode is forced upon the violoncello by an attempt of the brass instruments to introduce an edifying note. This the violoncello will not stand, and it furiously mocks their sanctimonious climax

on the chord of the thirteenth, and greets the attempt to turn it into the minor with a contemptuous whistle (Ex. 11).

Ex. 11

The musical score for Ex. 11 consists of two staves. The top staff is for Brass, starting with a treble clef and a common time signature. It begins with a series of chords, marked with 'Brass' and 'cresc.'. The chords progress from a D major triad to a D major chord with a minor seventh (D7), then to a D major chord with a minor seventh and a ninth (D7(b9)), and finally to a D major chord with a minor seventh and a major ninth (D7(b9) major 9th). The final chord is marked with 'ff'. The bottom staff is for Violoncello, starting with a bass clef and a common time signature. It begins with a series of eighth notes, marked with '5', and then transitions to a series of eighth notes, marked with '3'. The piece ends with a final chord, marked with 'ff'.

After this, there is nothing for the orchestra to do but to groan apologetically and to accompany the violoncello with Ex. 9 in all its rudeness. A development follows in which the derisive gesture uses its modulating power to travel through widely remote keys while the main theme is subject to further diminutions, which reduce it to something like the centrifugal drops from the faithful retriever who irrigates his master after rescuing the walking stick from the pond. The orchestra again strikes its edifying note. The violoncello again rejects this furiously, but the contemptuous whistle on the minor chord turns out to be moonshine from a romantically minded flute. The heart of the violoncello is softened to extreme sentimentality in a new theme (Ex. 12).

Ex. 12

The musical score for Ex. 12 consists of two staves, both in a treble clef and common time. The top staff begins with a series of eighth notes, marked with '3', and then transitions to a series of eighth notes, marked with '3'. The bottom staff begins with a series of eighth notes, marked with '6', and then transitions to a series of eighth notes, marked with '3'. The piece ends with a final chord, marked with 'ff'.

This modulates and is taken up by other sentimentalists in the orchestra, until it dissolves into the more prosaic good nature of one of the transition themes in the home tonic. Thus a recapitulation of the first episode takes place. A third time the orchestra tries to be edifying, as in Ex. 11. The protest of the violoncello is overborne. The orchestra says 'I will thump tubs' and, having mounted the rostrum in spite of all opposition, proceeds to thump with the utmost vigour, passing from thence [*sic*] to a peroration of the main theme such as an early nineteenth-century divine might consider sadly tintured with enthusiasm. The violoncello, however, sees no harm in it but merely awaits the calm of exhaustion before turning the figure into the driest of scales and passing prosaically into a cadenza, which deals with most of the material of the development. A lackadaisical bassoon supports the final cadential trill, and the orchestra re-enters to share in a recapitulation of the whole first theme. But now it becomes evident that the whole of what we may call the Rude Complex is in counterpoint with the whole of the Sentimental Complex. In other words, Ex. 9 combines, as we already knew, with Ex. 10; Ex. 12 combines with the second strain, and while a trumpet amuses itself with the diminished main theme the violoncello continues to sentimentalize with a new counterpoint. From all this arises a short peroration through which the diminution insinuates its way, until the Operative Word co-operates with Ex. 8 to move the closure. Then the whole orchestra shakes itself with the diminutions. The violoncello concludes with the Operative Word, followed by three conventional final chords. Their obvious intention is as follows (Ex. 13):

Ex. 13

The image shows a musical score for piano, labeled 'Ex. 13'. It consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The time signature is common time (C). The music begins with a dynamic marking of *ff* (fortissimo). The first measure shows a half note in the treble clef and a half note in the bass clef, both with a slur over them. The second measure shows a half note in the treble clef and a half note in the bass clef, also with a slur. The third measure shows a half note in the treble clef and a half note in the bass clef, with a slur. The fourth measure shows a half note in the treble clef and a half note in the bass clef, with a slur. The fifth measure shows a half note in the treble clef and a half note in the bass clef, with a slur. The sixth measure shows a half note in the treble clef and a half note in the bass clef, with a slur. The seventh measure shows a half note in the treble clef and a half note in the bass clef, with a slur. The eighth measure shows a half note in the treble clef and a half note in the bass clef, with a slur. The ninth measure shows a half note in the treble clef and a half note in the bass clef, with a slur. The tenth measure shows a half note in the treble clef and a half note in the bass clef, with a slur. The piece ends with a double bar line.

But their actual effect is somewhat different, and the critical listener is humbly begged not to ascribe the difference to insufficient rehearsal.

***Air* for strings**

In the summer of 2004 Martin Anderson, the founder of Toccata Classics, was looking through the catalogues of manuscripts in the Library of the Royal College of Music, in search of interesting scores for his label, when he saw a listing for an 'Air' by Donald Tovey. Knowing that there was no such thing in Tovey's catalogue, he looked it out and found a single-page piano miniature, inscribed 'B.L.R. from D.F.T. as kindly requested'. Wondering whether he might have found an unknown work, he faxed it to me to see what I thought. I soon discovered that it was a piano transcription, prepared for whomever B.L.R. might have been, of the 'Aria' which opens the *Aria and Variations* in B flat, Op. 11, for string quartet, composed in 1900. With the string original in front of me, it was a relatively easy task to add a bass part and arrange the *Air* for string orchestra, thus adding a delightful Tovey miniature to the repertoire. In form the *Air* is straightforward: the subject is in a ternary ABA, with the A sections in B flat and B in the subdominant, E flat. Tovey liked such Classical themes as the basis for variation: in 1913 he chose a theme by Gluck for a set of variations for flute and string quartet.¹²

***Elegiac Variations* for cello and piano in G minor, Op. 25**

Tovey had met the great violinist Joseph Joachim (a personal friend of Brahms, whose Violin Concerto was written for him) on a visit to Eton College when Tovey was only twelve; they were to remain friends until Joachim's death in 1907. Their first public concert together – which took place in the Albert Institute at Windsor on 15 March 1894, three months before Tovey's nineteenth birthday – opened with Brahms' G major Sonata for piano and violin and closed with Beethoven's 'Kreutzer'.

The *Elegiac Variations* were written in memory of Tovey's close friend Robert Hausmann, cellist of the Joachim Quartet from 1879 until 1907, whose death on 18 January 1909, at the age of 56, came as a shock to Tovey. Hausmann had been a friend of Brahms: he gave the premiere of the Second Cello Sonata, for example, and joined Joachim in the first performance of the Double Concerto. Not only did Tovey perform with the Joachim Quartet many times in public but also at the private concerts given at 'Northlands' and so became firm friends with all the members of the quartet. After the piano, the cello was by far his favourite instrument, and a close bond developed between him and Hausmann. An example of their music-making can be seen from the programme of a Brahms concert given at the Wigmore Hall in November 1906. It opened with the Piano Trio No. 2 in C major, Op. 87, with Tovey

¹² Both the *Aria and Variations* and the *Variations on a Theme by Gluck* will be recorded later in this series.

on piano, Joachim on violin and Hausmann on cello. The Joachim Quartet then performed the String Quartet No. 1 in C minor, Op. 51, No. 1, followed by the Piano Quartet No. 1 in G minor, Op. 25, with Tovey on piano. Tovey and Hausmann performed all Beethoven's works for cello and piano at two concerts given at Northlands. Miss Weisse recalled the intensity of their relationship:

Hausmann's love for the young Tovey – both as a musician and as a man – touched me deeply. After they had rehearsed together for the first time, I came in as they ended, and, Tovey having gone, I asked Hausmann about the rehearsal, he said 'Das war gar keine Probe; er hat gespielt, und ich habe vor Thränen kaum sehen können um mitzuspielen'. ('That was no rehearsal; he played, and I could hardly see my own music for tears'.)¹³

The *Elegiac Variations* were first performed in October 1909 at Northlands, on the occasion of Casals' and Tovey's first appearance together and were repeated in their Oxford and London concerts.

In essence the *Variations* – of which there are five – present a sombre and austere dialogue between the two instruments. The work is, unsurprisingly, full of general stylistic reminiscences of Brahms, such as the resourceful use of the bass register of piano, doubling in thirds in the pianist's right hand, and chains of descending melodic thirds. More specifically, apart from the obvious Brahms quotation in the fourth variation, the overall layout of the work, with the fourth variation in the tonic major, suggests that Tovey's principal model for its form could well have been the D minor variation slow movement of Brahms' B flat String Sextet, Op. 18. The theme, in C minor, is presented in the cello in its lowest register as a lament; it is then echoed in the piano against a pizzicato cello rhythm which is extensively developed later to give suggestions of a funeral march. The first variation is in the key of A flat major and has a variation of the theme in the piano and a counter-melody in the cello, which is further developed between the cello and piano. The second variation returns to the key of C minor and continues the development of the counter-melody. It begins quietly with a gradual *crescendo*. Semiquaver figures introduced in the piano and picked up by the cello quickly rise to a *forte* and this lively exchange of semiquavers continues to the end of the variation. The third variation remains in C minor and the semiquavers become triplets. The lament of the theme is left far behind: Tovey may be remembering the many times of gleeful music-making with his friend Hausmann. The C major fourth variation, marked *non troppo forte ma molto largamente*, opens with a theme in the piano that clearly echoes the slow movement of Brahms' F major Cello Sonata, Op. 99, which Hausmann had premiered with the composer in 1886. The cello, accompanying the piano, plays

¹³ Quoted in Grierson, *op. cit.*, p. 138.

the second section of the counter-melody in augmentation, which the piano then further develops; in fact, the piano takes over the augmentation in E, possibly making reference to the passacaglia theme of Brahms' Fourth Symphony. The cello meanwhile assumes responsibility for the principal melodic content of the variation: its part is marked *dolce* ('sweetly') as it climbs into the highest register of the instrument, reaching a joyful *forte* climax from which it descends, dying away to *pianissimo*. The final variation of the opening theme begins *ppp* on the piano in the remote key of E major. These four bars are repeated in the cello, starting in D flat and modulating to G. Further modulations in the piano take the music to C major. The theme is stated first partly in the piano and then in full in the cello followed by the counter-melody, rising to a *forte* and again sinking to a *pianissimo* as, perhaps, Tovey bids farewell to his old friend.

Peter R. Shore, born in Eastbourne in 1945, worked for several years as a professional theatre and dance-band musician, bandleader, arranger and orchestrator before joining Decca Records Ltd in the export sales department. He emigrated from England to Sweden in 1972, working for Decca's Scandinavian distributor in Stockholm, in the Swedish film and video industry as a sound engineer and editor, and for Ericsson Telecom in technical training. From 2001 he worked as a teacher of music and English but has now retired to concentrate on promoting British music. His paternal grandmother was Donald Francis Tovey's first cousin.

Alice Neary was the winner of the 1998 Pierre Fournier award, and has won major prizes in 2001 Leonard Rose International Cello Competition, USA and the 1997 Adam International Cello Competition in New Zealand. Alice gave her Wigmore Hall debut to considerable critical acclaim in January 1999. In 2000, to mark the 250th anniversary of Bach's death, she gave a series of concerts at St John's, Smith Square, London including all the Bach Suites. More recent performances include concertos with the Scottish Chamber Orchestra, Israel Symphony Orchestra, Baltimore Symphony, City of London Sinfonia, English Chamber Orchestra and the Royal Liverpool Philharmonic. She has broadcast on BBC Radio 3, Classic FM and NPR (USA). Festival appearances include the Bath Festival, Santa Fe Chamber Music Festival, Manchester International Cello Festival and International Musicians Seminar, Prussia Cove. She has recorded for Sony Classical, Naxos, Quartz and Toccata Classics.

Alice was educated at Chetham's School of Music and studied with Ralph Kirshbaum at the Royal Northern College of Music and with Timothy Eddy, as a Fulbright Scholar at State University of New York, Stony Brook, USA.

Alice plays regularly with the pianist Gretel Dowdeswell and is a member of the Gould Piano Trio with whom she has toured New Zealand and the USA and played at major venues across the UK and Europe. The Gould Piano Trio holds a residency at the Royal Northern College of Music and Alice teaches at the Royal College of Music.

George Vass was born in Staffordshire and studied at the Birmingham Conservatoire and Royal Academy of Music; he made his professional conducting debut at St John's, Smith Square, London at the age of 22. From 1979 until 2005, as artistic director of the Regent Sinfonia of London, he appeared at many of Britain's major concert halls and festivals. The groups he has worked with as guest conductor include the Amsterdams Promenade Orkest, Konzertensemble Salzburg, Joyful Company of Singers, London Mozart Players, Bournemouth Sinfonietta, Schola Cantorum of Oxford, Sine Nomine International Touring Choir and Oxford Orchestra da Camera. He has also broadcast for BBC radio and Channel 4 television, and in 1999 made his debut at Symphony Hall, Birmingham.

George Vass was appointed artistic director of the Presteigne Festival in Wales in 1992 and in 2004 was invited to take up a similar position with the Hampstead and Highgate Festival in London. He is also currently artistic director of Orchestra Nova and serves, among other organisations, Bushey Symphony Orchestra and Canterbury Chamber Choir as music director.

In his dual career as conductor and festival director, George Vass maintains a strong interest in the performance and promotion of contemporary music. Over the last thirteen years he has commissioned

and premiered a variety of new works from many leading composers, among them Joe Duddell, David Matthews, John McCabe, Cecilia McDowall and Adrian Williams. In March 2000 he was elected an Associate of the Royal Academy of Music.

George Vass' recording of Tovey's Symphony in D for Toccata Classics (TOCC 0030) was described as 'something of a revelation, a triumph for what the modern gramophone can still do.' (*International Record Review*, May 2006).

Gretel Dowdeswell was a founder member of the prize-winning Gould Piano Trio (1987–98), and has subsequently gained a reputation as a chamber-music specialist, performing throughout Europe, Canada and the Far East. Gretel's concerts have frequently been broadcast on BBC Radio 3 and she has appeared at all the major chamber-music venues in Britain, including the Edinburgh Festival Queen's Hall series and BBC Proms Chamber Music Series. She has performed at Claudio Abbado's prestigious chamber-music series in Ferrara and other European festivals in collaboration with the cellist Jian Wang, with whom she also toured China in 2005. Other duo appearances include recitals with Alice Neary, Ralph Kirshbaum, Pekko Kuusisto, András Keller, Thomas Riebl and Gábor Takács-Nagy.

As Associate Artist at Brunel University, London, Gretel Dowdeswell has recently completed a Beethoven piano-sonata cycle and continues her collaboration with the University in a three-year project featuring the keyboard works of J. S. Bach. She studied with Hamish Milne at the Royal Academy of Music and with András Schiff and György Kurtág at the International Musicians Seminar, Prussia Cove, where she is now resident pianist and a regular guest at the annual IMS Open Chamber Music.

SIR DONALD TOVEY

von Peter R. Shore

Donald Francis Tovey: Eine Einführung

Sir Donald Tovey, Reid-Professor für Musik an der Universität Edinburgh von 1914 bis zu seinem Tod im Jahre 1940, ist heute insbesondere als Verfasser der *Essays in Musical Analysis* bekannt.¹ Doch Tovey verstand sich selbst zuallererst als Musiker: Musik zu machen war die eigentliche Berufung in seinem Leben, alles andere war zweitrangig. Es genügte ihm allerdings nicht, sich als Pianist, Dirigent und Komponist zu betätigen, auch in seinen Funktionen als Herausgeber, Autor, Rundfunkredakteur, Wissenschaftler und Lehrer war es sein Ziel, seine Kenntnisse und seine Liebe zur Musik einem weiteren Kreis zu vermitteln.

Tovey wurde am 17. Juli 1875 in Eton als jüngerer Sohn des Reverend Duncan Crookes Tovey and seiner Frau Mary geboren. Zu dieser Zeit gehörte sein Vater dem Lehrkörper für klassische Literatur und alte Sprachen am Eton College an, doch bald wurde er Pfarrer der Gemeinde Worplesdon in Surrey, ein wenig nördlich von Guildford. Weder Vater noch Mutter war musikalisch, doch sowohl ihr älterer als auch jüngerer Sohn besaßen eine unterschiedlich stark ausgeprägte musikalische Begabung. Das Ausmaß von Toveys Musikalität wurde nicht von seiner Familie, sondern einer Miss Sophie Weisse erkannt. Sie war Klavierlehrerin und allgemeine Musikpädagogin, die „Northlands“, eine moderne Schule in Englefield Green bei Windsor leitete und die den Fünfjährigen als Schüler annahm. Sie wurde zu seiner „musikalischen Mutter“ und die Verbindung der beiden sollte bis zu Toveys Tod bestehen bleiben – und sich als Segen und Fluch gleichermaßen erweisen. Obwohl Reverend Tovey Master am Eton College war, setzte sich Miss Weisse durch, den jungen Donald vom Besuch eines Internats abzuhalten. Als sein Vater Pfarrer von Worplesdon wurde, erhielt sein Sohn Privatunterricht bei Miss Weisse, erhielt von hier und dort die Basis für eine angemessene Schulbildung und außerdem einen erstklassigen Klavierunterricht von Miss Weisse. Er gewann ein Stipendium für viel versprechende Musiker zur Vertiefung der Kenntnis der „großen Griechen“ am Balliol College in Oxford, wo er seine Ausbildung mit der Abschlussnote

¹ Sechs Bände, Oxford University Press, Oxford und London, 1935–39; ein Ergänzungsband erschien 1944, vier Jahre nach Toveys Tod.

3 beendete – ein Kompromiss zwischen den Historikern in der Prüfungskommission, die ihm eine 4 geben wollten, und den Philosophen, die ihn als eindeutigen Einser-Kandidaten bewerteten.

Miss Weisse hatte viele Kontakte zu wohlhabenden und bedeutenden Persönlichkeiten der Gesellschaft in den letzten Jahren der Regentschaft von Königin Victoria, was half, Toveys Karriere als Konzertpianist und Komponist voranzubringen. Sie finanzierte auch die Veröffentlichung seines (ihr gewidmeten) Klavierkonzerts im Jahr 1903 und diverser Kammermusikwerke zwischen 1906 und 1913. Tovey gab 1900 sein Debüt in London und im darauf folgenden Jahr wurde London und Umgebung sein Lebensmittelpunkt bis zum Ersten Weltkrieg. Regelmäßig trat er als Konzertpianist und Kammermusiker auf. In seinem Repertoire überwog deutsche Musik; die „Goldberg“- und „Diabelli“-Variationen und die „Hammerklavier“-Sonate wurden häufig geboten – obwohl sie keineswegs für Edwardianische Konzertsäle die übliche Kost waren. Auch spielte er Scarlatti und Chopin und trat mit Debussys Cellosonate bei einem der New Reid Concerts 1916 auf. Er schrieb Artikel und Rezensionen für *The Times Literary Supplement* – und er komponierte: Neben zwei großen Orchesterwerken – dem Klavierkonzert von 1903 und der D-Dur-Sinfonie² 1913 – entstanden zwischen 1900 und 1910 vier Trios, im Jahr 1900 ein Klavierquartett und ein Klavierquintett und 1909 zwei Streichquartette. 1907 begann er mit der Komposition der ambitionierten dreiaktigen Oper *The Bride of Dionysus*, die auf dem Theseus-Ariadne-Phaedra-Dreiecksverhältnis basiert; sie wurde erst 1918 vollendet.

1914 wurde der Lehrstuhl für Musik an der Universität Edinburgh vakant. Tovey bewarb sich erfolgreich um die Position und sollte die Reid-Professur bis zu seinem Tod 1940 innehaben. Vielleicht seine herausragendste Leistung in Edinburgh war die Gründung und der Unterhalt des Reid Symphony Orchestra. Ursprünglich spielten in ihm sechzig Musiker mit ganz unterschiedlichen Fähigkeiten (45 waren Berufsmusiker). Das Reid Orchestra gab sein erstes Konzert 1917 unter Toveys Leitung in der Usher Hall in Edinburgh und gab von da an bis zum Ende seines Lebens acht Konzerte pro Jahr – in den Programmheften durch Toveys charakteristische analytische Beiträge begleitet. Trotz der Rückschläge in seinem Privatleben (darunter auch das Scheitern seiner ersten Ehe) und obwohl er wiederholt mit Attacken von Arthritis und hohem Blutdruck geplagt war (wobei allein praktisches Musizieren garantierte, seine Stimmung zu heben), fand sich Tovey in den Status eines „großen alten Herrn“ erhoben. 1929 wurde er Redaktionsleiter „europäische Musik“ der nächsten Neuauflage (der vierzehnten) der *Encyclopaedia Britannica*.

² Eingespielt durch George Vass und das Opernorchester Malmö auf Toccata Classics tocc 0033.

Ebenfalls 1929 konnte er endlich die Uraufführung der *Bride of Dionysus* (in einer Inszenierung von Charles Ricketts) dirigieren. 1931 gab er wichtige Neuausgaben der Beethoven'schen Klaviersonaten sowie von Bachs „48“ (dem *Wohltemperirten Clavier*) und der *Kunst der Fuge* heraus. Diese letzte Ausgabe, für die Tovey einen mutmaßlichen Schluss für Bachs unvollendet gebliebenen *Contrapunctus XIV* schrieb, war ein wichtiger Faktor, um den damaligen Master of the King's Musick Edward Elgar zu überzeugen, ihn für den Ritterschlag zu empfehlen, und so wurde aus ihm 1935 Sir Donald. Hubert Foss vom Verlag Oxford University Press überzeugte ihn (und half ihm tatkräftig), eine große Anzahl seiner *Essays in Musical Analysis* zu sammeln, zu redigieren und zu revidieren, um die berühmte sechsbändige Sammlung zu realisieren; „Nachschlagen bei Tovey“ wurde zur unterhaltsamen und lehrreichen Betätigung in der gesamten englischsprachigen musikliebenden Welt. Es war eine sonderbare Art von Ehre für einen Musiker, der sich zuallererst als aktiver Musiker und eben auch als Komponist verstand, der Nachwelt als Verfasser von scharfsinnigen und spannenden musikanalytischen Essays im Gedächtnis zu bleiben.

Tovey starb am 10. Juli 1940 in Edinburgh. Sein Tod blieb weithin unbeachtet von Presse und Öffentlichkeit, deren Denken vollkommen vom Geschehen des Zweiten Weltkrieges dominiert wurde. Glücklicherweise blieb die Erinnerung an Tovey nicht zuletzt durch Mary Griersons Biographie von 1952 lebendig,³ die eine wichtige Informationsquelle für diesen Aufsatz war. Seine Artikel für die *Encyclopaedia Britannica* und ein Buch über Beethoven, beide herausgegeben von Hubert Foss, erschienen 1944 posthum bei Oxford University Press. 2002 brachte Oxford University Press *Donald Francis Tovey: The Classics of Music – Talks, Essays, and Other Writings Previously Uncollected* heraus.

Tovey und Casals

Tovey musizierte mit Pablo Casals erstmals im Oktober 1909 (das genaue Datum scheint nicht bekannt zu sein) in „Northlands“ und bald darauf in Oxford – beide Male standen Toveys *Elegiac Variations* für Cello und Klavier auf dem Programm. Diese Aufführungen waren solch ein Erfolg, dass die beiden sofort darum gebeten wurden, im folgenden Jahr in London zu spielen – für Tovey hatte das gemeinsame Musizieren eine Qualität, die er seit dem Tode Joseph Joachims nicht mehr erlebt hatte. Aus diesem Grund wurden durch die Classical Concert Society für die Saison 1910 zwei Konzerte in London organisiert. Sie erhielten ausgezeichnete Besprechungen, ein Kritiker ging so weit zu schreiben: „Das

³ Mary Grierson, *Donald Francis Tovey*, Oxford University Press, Oxford und London, 1952, Nachdruck Greenwood Press, Westport (Conn.), 1970.

Zusammenspiel der Herren Tovey und Casals, in spiritueller nicht weniger als in physischer Hinsicht, ist wunderbar und die Verehrung ihrer Leistungen unbestritten und echt“.⁴ Im Sommer 1911 traten Tovey und Casals abermals mehrfach zusammen auf und im Februar 1912 spielten sie in Budapest mit derartigem Erfolg, dass sie aufgefordert wurden, in einem Orchesterkonzert zusammen mit George Enescu Beethovens Tripelkonzert zu spielen.

Toveys und Casals' gegenseitige Bewunderung wurde für einige Jahre durch ein unglückseliges Missverständnis getrübt. Tovey war bedrückend naiv, wenn es um die Komplexität der menschlichen Natur ging. Guillermina Suggia, das bei Casals studierte, begann in Konzerten als Mme. P. Casals-Suggia aufzutreten, obwohl die beiden nicht verheiratet waren. Sie war eine sehr attraktive junge Frau wie auch eine gute Musikerin, und ihr Partner scheint zu Unrecht auf die ihr von Tovey bezeugte unschuldige Aufmerksamkeit eifersüchtig geworden zu sein. Tovey konnte ebenso jähzornig sein wie sein katalanischer Freund und der folgende Streit, wie unbegründet er auch sein mochte, verursachte einen tief greifenden Bruch, der erst 1925, als Casals Name wieder auf den Programmen der Reid-Konzerte und alle Spuren der alten Missverständnisse verschwunden waren, überwunden wurde. (Suggias und Casals' Beziehung hatte im Jahr 1912 bereits geendet.)

Tovey hatte während der 1920er die Komposition eines Konzerts für Casals erwogen, aber erst 1931 begann er das Projekt ernsthaft zu verfolgen; eine Krankheitsperiode mit Rekonvaleszenz 1932–33 gab ihm die Zeit, mit dem Entwurf zu beginnen. Der erste Satz, schrieb er an Mary Grierson, sollte ein „Rekordbrecher“ werden, das längste durchkomponierte Stück Musik, das er bis dahin komponiert hatte, „und bei weitem das saftigste“.⁵ Die Partitur sandte er im Laufe des folgenden Jahres abschnittsweise an Casals zum Kommentar, und der Cellist teilte ihm mit, dass der Solopart nur geringfügige Änderungen in der Bogenführung erfordere. Casals, dem das fertige Werk gewidmet wurde, sollte im Mai 1934 von der Edinburgh Universität eine Ehrendoktorwürde in Musik zuerkannt werden (natürlich auf Toveys Veranlassung), doch war er außerstande, die Auszeichnung persönlich entgegenzunehmen, und so fand die Uraufführung des Konzertes, für die er jedes Honorar ablehnte, erst am 22. November 1934 in der Usher Hall in Edinburgh mit Tovey am Dirigentenpult des Reid Orchestra statt. Durch Überarbeitung und Ängste in Verbindung mit dem Ausbruch der Revolution in Spanien im Oktober war Casals zur Zeit seines Besuchs keineswegs gesund. Auch hatte er eine leichte Infektion am Daumen seiner linken

⁴ Donald Francis Tovey, *A Portrait of a Great Man*, unveröffentlichtes Manuskript von George Firth; dort ohne detaillierten Quellennachweis.

⁵ Zitiert in Grierson, *a.a.O.*, S. 276.

Hand, der so entzündet war, dass er zwei Monate lang außerstande war zu spielen. Niemand hätte sich vorstellen können, dass er während der großartigen Aufführung schwere Schmerzen litt, und das Publikum war von der Schönheit seines Spiels und der Pracht des Werks begeistert; der Kritiker der *Times* beschrieb es am 24. November als eine Komposition „von beträchtlicher Kraft und persönlicher Schönheit“.

Casals erinnerte sich an die Zeit in seinen Memoiren:

Eigentlich war ich mit Angelegenheiten in Katalonien so beschäftigt, dass ich weniger geneigt als in der Vergangenheit war, ins Ausland zu reisen, doch es gab eine Reise, die ich ausgesprochen gerne angeht – im Herbst 1934 nach Schottland. Auf dieser Reise traf ich Albert Schweitzer zum ersten Mal. Wir waren eingeladen worden, Ehrendoktorwürden an der Universität von Edinburgh zu erhalten. Mein alter Freund Sir Donald Francis Tovey war damals Musikprofessor an der Universität; er hatte mich auch eingeladen, mit dem Reid Symphony Orchestra in Edinburgh in der Uraufführung seines Cellokonzerts aufzutreten, das er mir gewidmet hatte – er selbst hatte dieses hervorragende Orchester gegründet und war dessen Dirigent. Davon abgesehen, dass er wahrscheinlich der größte Musikwissenschaftler unserer Zeit war – ich habe niemals jemand anders mit seinen Kenntnissen der Musik gekannt – war Tovey ein wunderbarer Komponist. Er war auch ein überragender Pianist, in mancher Hinsicht der beste, den ich jemals gehört habe. Tatsache ist, ich halte Tovey für einen der größten Musiker aller Zeiten.⁶

Am 11. und 12. November 1935 sollten Aufführungen des Konzerts in London folgen, natürlich mit Casals als Solist und Tovey als Dirigent. Es sollte sich als unglückliches Ereignis herausstellen. Zu wenig Zeit für Proben stand zur Verfügung; darüber hinaus gelang es den routinegehärteten Londoner Musiker nicht nur nicht, Toveys Vorstellungen während der Probe zu verstehen; sie waren überdies schlicht über seine Erläuterungen verärgert und waren ungeduldig mit ihm. Es war alles ausgesprochen unbequem, und während das Publikum das Werk wohlwollend aufnahm, zeigte die Presse ihre deutliche Abneigung: *The Observer* schrieb am 17. November, dass Toveys Dirigieren „unglücklicherweise Feind sowohl Casals als auch seiner eigenen Musik gegenüber“ war.

Nach dem unglückseligen Zwischenfall 1935 hatte Sir Adrian Boult Tovey versichert, dass die BBC

⁶ Albert E. Kahn (Hrsg.), *Joys and Sorrows: Pablo Casals*, Simon and Schuster/Macdonald 1970; Wiederveröffentlichung Eel Pie Books, London, 1981, S. 215.

⁷ Zitiert in Grierson, *a.a.O.*, S. 312.

das Werk bald aufführen würde, „sobald wir Casals wieder kriegen können“.⁷ Diese Aufführung fand schließlich am 17. November 1937 statt; Sir Adrian dirigierte. Diese Aufführung wurde von der BBC gesendet und ist auf Acetat erhalten.⁸

Die Musik

Konzert C-Dur für Violoncello und Orchester op. 40

Tovey schrieb die folgende Analyse des Cellokonzerts für die zweite Londoner Aufführung am 17. November 1937:

1. *Allegro moderato*
2. *Andante maestoso*
3. Intermezzo: *Andante innocente, con moto quasi allegretto*
4. Rondo: *Allegro giocoso*

In meinem Violoncellokonzert verhalten sich im ersten Satz Violoncello und Orchester folgendermaßen zueinander: Das Violoncello hält sich auffallend zurück und versucht einen beruhigenden Einfluss auf einen tragischen und heftigen Hintergrund auszuüben. Das Konzert beginnt mit dem zunächst vom Solocello vorgetragenen ruhigen Hauptthema (Beispiel 1 [S. 7]). Es wird auf meditative Weise durchgeführt, bis es auf dem tiefen C des Solocellos zur Ruhe kommt. Diese Note scheint sich aufzuteilen, aus ihr treten die Kontrabässe hervor in einem hohen, langsamen Diskant, über den die Bratschen ein ominöses neues Thema ankündigen (Beispiel 2 [S. 7]). Dann bricht aus dem Orchester etwas heraus, das sich als das Ritornell eines Konzerts klassischer Form um das tonale Zentrum c-Moll erweist (Beispiel 3 [S. 8]).

Das Hauptthema der zweiten Gruppe tritt in einer entfernten und unerwarteten Tonart hervor (Beispiel 4 [S. 8]), doch es kehrt umgehend nach c-Moll zurück, woraufhin die Tuttiklimax plötzlich in ein Pianissimo kollabiert. Das Solocello setzt ein und präsentiert, nach einem grüblerischen Übergang, das ganze Material des Tutti als Exposition einer Sonatenhauptsatzform mit der zweiten Themengruppe in E-Dur (angeführt von Beispiel 4). Das nächste Tutti hat einen weiteren mit Beispiel 3 in cis-Moll und E-Dur bestrittenen Ausbruch, schlägt dann aber eine andere Richtung ein. Das

⁸ Auf CD veröffentlicht bei Symposium SYMP 1115.

Violoncello setzt in melancholischer Stimmung wieder ein und setzt zu einer Durchführung an, die in einer Klimax mit Wiederausammenbruch kulminiert, dem ersten Tuttizusammenbruch entsprechend. Schließlich erklingt Beispiel 1 in der Oboe, unterstützt von den Arpeggien, mit denen das Violoncello die melancholischen Anspielungen der Oboe bei früherer Gelegenheit unterstützt hatte. Mit diversen neuen Details führt das Übergangsmaterial nun nach A-Dur, wo das Violoncello seine Version von Beispiel 4 präsentiert. Neue Modulationen in seiner Fortsetzung bringen den Rest der Reprise zurück nach C-Dur. Das Violoncello beschließt diese Reprise mit Beispiel 2, aber dieses, statt zu einem weiteren Ausbruch des Ritornells zu führen, offenbart jetzt durch direkte Nebeneinanderstellung seine Verbindung zu der lyrischen Melodie Beispiel 4, die hier einsetzt, auf eine neue Weise fortgesetzt wird und zu einer Kadenz führt, die das Solocello aus einer unbegleiteten Bestätigung seines ersten Eröffnungsabschnittes heraus (Beispiel 1) entwickelt. Diese Kadenz verarbeitet Beispiel 2 und 3. Das Orchester tritt mit der Oboe mitten in seiner grüblerischen Behandlung von Beispiel 1 aus früheren Zeiten wieder ein und der Satz endet mit Beispiel 3, von Trompeten und Posaunen über drei Oktaven durch die Tonarten C-Dur, B-Dur und As-Dur heruntergetragen, bis die Dominante erreicht wird und die letzten Takte den Akkord der Schluss-tonika durch Figur a bestätigen.

Das Hauptthema des langsamen Satzes ist eine Melodie in zwei Charakterzügen, von welchem Beispiel 5 [S. 9] der erste ist. Jeder dieser Charakterzüge wird durch das Orchester angekündigt und durch das Solocello wiederholt. Dieses Verfahren, mit ihren Wiederholungen durch das Cello, benötigt einige Zeit, so dass ein umfangreicher Satz mittels einer einzigen, durch ein kurzes Zwischenspiel abgetrennten Variation des Themas aufgebaut werden kann, gefolgt von einer Episode, die triumphierend in der Dur-tonika beginnt (Beispiel 6 [S. 9]) und der dann durch mehr als einen Rückfall in die verzweifelte Stimmung des Hauptthemas widersprochen wird. Der Satz endet mit einer Reprise des Themas in der tiefsten Oktave des Cellos.

Das Intermezzo besteht aus einer lyrischen Melodie, einem kurzen Mittelabschnitt und einem *Dacapo*. Die lyrische Melodie gleitet über einen Des-(Cis-)Dur-Akkord nach A-Dur (Heses-Dur) und verbindet diese ferne Tonart sogleich mit dem f-Moll des langsamen Satzes. Fast die Hälfte der Melodie ist in Beispiel 7 [S. 10] wiedergegeben. Das Orchester, beschränkt auf gedämpfte Streicher und zuerst auf Bratschen und Violoncelli, bietet einige Ritornell-takte, aus denen der Mittelabschnitt emporsteigt, dessen Thema vom Solocello wie eine selbstverständliche Fortführung vorgestellt wird. Ein Gegenthema zu Beispiel 7 moduliert häufig, doch bald ist ein Punkt um die Dominante fis-Moll erreicht; Solocello und Orchester streiten für einen Moment, ob Cis oder D die Spitzennote der Phrase

sein soll. Die ersten Geigen entscheiden sehr richtig für Cis, da dies die erste Note des Hauptthemas sei (Beispiel 7), welches sie in ihrer Gänze darbieten. Das Cello bleibt der Meinung, dass D bei dieser Gelegenheit die richtige Note sei, die ganze Melodie wird im Abstand eines Taktes und dem Intervall einer Sekunde aufwärts bzw. einer Sept abwärts kanonisch verarbeitet. Entsprechend endet der Satz mit einem Dacapo des ganzen Themas inklusive des Orchesterzischenspiels, wobei das Solocello jeden Takt einen Schritt weiter aufwärts schraubt bis zur letzten Note.

Im Finale ist das Verhältnis zwischen Solocello und Orchester wie im ersten Satz eines kontrastierender Temperamente. Der Kontrast ist jedoch nicht absolut. Sowohl das Orchester als auch Violoncello haben unbegrenzte Möglichkeit, unhöflich, ausgelassen oder auch sentimental zu sein. Nur Erbaulichkeit wird das Cello nicht zulassen. Eine spöttische Modulationsgeste (Beispiel 8 [S. 10]) wird vom Violoncello mit einer einfachen Skala in C-Dur beantwortet, die zu Beispiel 9 hinunterläuft, in der Figur a als das im Ganzen Wesentliche beschrieben werden kann. Dieses Thema hat einen zweiten Zug, es lässt sich in entfernten Tonarten verfangen, aus denen es durch die spöttische Eröffnungsgeste wieder zurückgeholt wird. Das Hauptthema kehrt „verkleinert“ in eine kleine Jig wieder, und dann beschäftigt sich das Orchester still mit einer Diminution des zweiten Zuges. Seine Tendenz zu modulieren führt zu einem gefühlvollen neuen Thema in Des-Dur (Beispiel 10 [S. 11]). Die Tatsache, dass dies ein Kontrapunkt zum Hauptthema ist, ist eines jener Dinge, die selbst für den Dümmdsten offensichtlich sind, so dass das Orchester, durch die spöttische Geste von Beispiel 8 wieder heimgeleitet, sogleich das „Geheimnis“ durch eine stürmische Präsentation der Kombination verschenkt, gesteigert zu einer Klimax über das essenziell Wesentliche (Figur a).

Der Satz erweist sich als Rondo, mit einer leichten und verspielten ersten Episode. Die Rückkehr von dieser Episode wird dem Violoncello durch einen Versuch der Blechbläser aufgezwungen, eine erbauliche Note einzuführen. Dies lässt das Violoncello nicht zu, es verspottet den scheinheiligen Höhepunkt des Orchesters mit dem Akkord der Tredezime und begrüßt den Versuch, sie ins Moll zu wenden, wütend mit einem überheblichen Pfeifen (Beispiel 11 [S. 12]). Nach diesem bleibt Orchester nichts übrig, als sich stöhnend zu entschuldigen und das Violoncello mit Beispiel 9 in all seiner Grobheit zu begleiten. Eine Durchführung folgt, in der die spöttische Geste seine modulierende Kraft verwendet, um durch weit entfernte Tonarten zu reisen, während das Hauptthema weiteren Verkleinerungen unterworfen wird, die es auf etwas wie die Tropfen des treuen Apportierhundes reduzieren, mit denen er sein Herrchen nach der Rettung des Spazierstocks aus dem Teich nass spritzt. Das Orchester hebt wieder zu seiner erbaulichen Note an, das Violoncello weist diese abermals

wütend zurück, aber das überhebliche Pfeifen auf dem Moll-Akkord erweist sich als Mondenschein einer romantisch gesonnenen Flöte. Das Herz des Violoncellos wird zu äußerster Sentimentalität in einem neuen Thema erweicht (Beispiel 12 [S. 12]). Dieses moduliert und wird von anderen sentimental Orchestermitgliedern aufgenommen, bis es sich in die prosaischere Gutherzigkeit eines der Übergangsthemen in der Grundtonart auflöst. Auf diese Weise findet eine Reprise der ersten Episode statt. Ein drittes Mal versucht das Orchester erbaulich zu sein, wie in Beispiel 11, der Protest des Violoncellos wird überwunden. Das Orchester sagt sich „Jetzt erst recht!“, und nachdem es trotz aller Opposition die Vorherrschaft erlangt hat, wütet es mit äußerster Kraft und bewegt sich von dort zu einer zusammenfassenden Überhöhung des Hauptthemas, wie sie ein bedauerlicherweise von Enthusiasmus durchdrungener Theologe im frühen neunzehnten Jahrhundert erdenken könnte. Das Violoncello jedoch sieht das als nicht schlimm an, wartet vielmehr lediglich die Ruhe der Erschöpfung ab, ehe es die Figur in eine staubtrockenen Skala umwandelt und prosaisch in eine Kadenz mündet, die das meiste Material der Durchführung aufgreift. Ein gleichgültiges Fagott unterstützt den Abschlusstriller der Kadenz und das Orchester tritt wieder hinzu, um sich an einer Reprise des ersten Themas zu beteiligen. Doch jetzt wird es offensichtlich, dass der ganze „Unhöflichkeitskomplex“ in Kontrapunkt zu dem ganzen „sentimentalen Komplex“ steht. Mit anderen Worten, Beispiel 9 wird, wie wir schon wussten, mit Beispiel 10 kombiniert; Beispiel 12 schließt sich mit dem zweiten Zug zusammen und während eine Trompete das verkleinerte Hauptthema präsentiert, schwelgt das Violoncello weiter mit einem neuen Kontrapunkt in Gefühlen. Aus all diesem ergibt sich eine kurze zusammenfassende Steigerung, durch die die Verkleinerung ihren Weg andeutet, bis das essenziell Wesentliche mit Beispiel 8 zusammen den Abschluss gestaltet. Dann schüttelt sich das ganze Orchester vor Verkleinerungen. Das Solocello schließt mit dem im Ganzen Wesentlichen, gefolgt von drei konventionellen Schlussakkorden. Ihre offensichtliche Absicht ist wie folgt (Beispiel 13 [S. 13]). Doch ihre tatsächliche Wirkung ist ein wenig anders, und der kritische Zuhörer wird höflichst gebeten, den Unterschied keiner unzulänglichen Probe zuzuschreiben.

Air für Streicher

Im Sommer 2004 schaute Martin Anderson, der Gründer von Toccata Classics, die Handschriftenkataloge in der Bibliothek des Royal College of Music auf der Suche nach interessanten Partituren für sein Label durch; hierbei stieß er auf einen Eintrag eines „Air“ von Donald Tovey. Da er wusste, dass ein solches Werk nicht in Toveys Werkverzeichnis nachgewiesen ist, bestellte er das Manuskript und bekam eine nur

eine Seite lange Klavierminiatur zu sehen mit der Widmung „Für B.L.R. von D.F.T. wie freundlicher Weise erbeten“. Da er sich fragte, ob er vielleicht ein neues Werk entdeckt hätte, faxte er mir die Seite zu. Ich stellte bald fest, dass es sich um eine Klaviertranskription für irgendeinen „B.L.R.“ von eben jener Aria handelte, die *Aria and Variations* B-Dur op. 11 für Streichquartett aus dem Jahr 1900 eröffnet. Unter Hinzuziehung der Originalpartitur war es nicht schwer, eine Bassstimme hinzuzufügen und den *Air* für Streichorchester einzurichten und so eine herrliche kleine Tovey-Miniatur für das Repertoire zu gewinnen. Von der Form her besteht das *Air* klar aus den Teilen ABA, mit den A-Abschnitten in B-Dur und dem Mittelteil B in der Subdominante Es-Dur. Tovey liebte solch klassische Themen als Basis für Variationen; 1913 wählte er ein Thema von Gluck für Variationen für Flöte und Streichquartett.⁹

Elegiac Variations g-Moll op. 25 für Violoncello und Klavier

Tovey hatte den großen Violinisten Joseph Joachim (einen persönlichen Freund von Brahms, der sein Violinkonzert für ihn schrieb) auf einem Besuch in Eton College getroffen, als Tovey erst zwölf war; sie sollten bis zu Joachims Tod im Jahr 1907 befreundet bleiben. Ihr erstes gemeinsames öffentliches Konzert – welches am 15. März 1894 im Albert Institute in Windsor stattfand, drei Monate vor Toveys neunzehntem Geburtstag, wurde mit Brahms' G-Dur-Sonate für Klavier und Violine eröffnet und endete mit Beethovens „Kreutzer“-Sonate.

Die *Elegiac Variations* entstanden in Erinnerung an Toveys guten Freund Robert Hausmann, den Cellisten des Joachim-Quartetts von 1879 bis 1907, dessen Tod am 18. Januar 1909 im Alter von nur 56 Jahren Tovey schockierte. Hausmann war ein Freund von Brahms gewesen, er gab zum Beispiel die Premiere von der zweiten Cellosonate und spielte zusammen mit Joachim in der Uraufführung des Doppelkonzerts. Tovey trat nicht nur viele Male mit dem Joachim-Quartett öffentlich auf, sondern auch auf privaten Konzerten in „Northlands“, und so freundete er sich eng mit den Mitgliedern des Quartetts an. Nach dem Klavier war das Cello sein bei weitem bevorzugtes Instrument und eine enge Bindung entwickelte sich zwischen ihm und Hausmann. Ein Beispiel für ihr gemeinsames Musizieren kann aus dem Programm eines in der Wigmore Hall im November 1906 gegebenen Brahms-Konzerts ersehen werden. Es begann mit dem Klaviertrio Nr. 2 C-Dur op. 87 mit Tovey am Klavier, Joachim an der Violine und Hausmann am Cello. Dann spielte das Joachim-Quartett das Streichquartett Nr. 1 c-Moll op. 51 Nr. 1, gefolgt vom Klavierquartett Nr. 1 g-Moll op. 25 mit Tovey am Klavier. Tovey und Hausmann

⁹ Sowohl die *Aria and Variations* als auch die *Variations on a Theme by Gluck* werden später in dieser Reihe vorgelegt werden.

führten alle Werke Beethovens für Cello und Klavier in zwei in „Northlands“ gegebenen Konzerten auf. Miss Weisse erinnerte sich an die Intensität ihrer Beziehung:

Hausmanns Zuneigung zum jungen Tovey, sowohl als Musiker als auch als Mensch, berührte mich zutiefst. Nachdem sie zusammen zum ersten Mal geprobt hatten, kam ich, gerade als sie endeten, herein und als Tovey uns verlassen hatte, fragte ich Hausmann, wie es gegangen sei. Er antwortete: „Das war gar keine Probe; er hat gespielt, und ich habe vor Thränen kaum sehen können um mitzuspielen“.¹⁰

Die *Elegiac Variations* erfuhren ihre Uraufführung im Oktober 1909 in „Northlands“ anlässlich Casals' und Toveys ersten gemeinsamen Auftretens und wurden auf ihren Oxforder und Londoner Konzerten wiederholt.

Im Kern bieten die Variationen – von denen es fünf gibt – einen düsteren und herben Dialog zwischen den zwei Instrumenten. Das Werk ist, durchaus nicht überraschend, voll von allgemeinen stilistischen Reminiszenzen an Brahms wie der genialen Verwendung des Bassregisters des Klaviers, den Terzverdopplungen in der rechten Hand des Klaviers und Ketten absteigender melodischer Terzen. Abgesehen von dem offensichtlichen Brahms-Zitat in der vierten Variation vermittelt das allgemeine Konzept des Werks, mit der vierten Variation in der Durtonika, insgesamt den Eindruck, dass Toveys Hauptmodell der langsame d-Moll-Variationensatz von Brahms' B-Dur-Streichsextett op. 18 gewesen sein mag.

Das Thema, in c-Moll, wird vom Cello klagend in seinem tiefsten Register vorgestellt; dann wird es vom Klavier gegen einen pizzicato-Cellorhythmus aufgenommen, der später ausgiebig durchgeführt wird und den Eindruck eines Trauermarsches evoziert. Die erste Variation steht in der Tonart As-Dur und bietet eine Variation des Themas im Klavier und eine Gegenmelodie im Cello, die zwischen Cello und Klavier weiter entwickelt wird. Die zweite Variation kehrt nach c-Moll zurück und führt die Durchführung der Gegenmelodie fort. Sie beginnt ruhig mit einem allmählich ansteigenden Crescendo. Im Klavier eingeführte und vom Cello aufgegriffene Sechzehntelfiguren steigern sich zu einem Forte, und dieser lebhaft Austausch von Sechzehnteln geht bis zum Ende der Variation weiter. Die dritte Variation bleibt in c-Moll, aus den Sechzehnteln werden Triolen. Die Klage des Themas ist nun weit fort: Tovey mag sich der vielen Male heiterer Musikausübung mit seinem Freund Hausmann erinnern.

¹⁰ Zitiert in Grierson, *a.a.O.*, S. 138.

Die vierte Variation in C-Dur, mit der Tempoangabe *non troppo forte ma molto largamente*, beginnt mit einem Thema im Klavier, das eindeutige Anklänge an den langsamen Satz von Brahms' Cellosone F-Dur op. 99 in sich trägt, die Hausmann mit dem Komponisten 1886 uraufgeführt hatte. Das Cello, das Klavier begleitend, spielt den zweiten Abschnitt der Gegenmelodie in Augmentation, die das Klavier dann weiter entwickelt; tatsächlich übernimmt das Klavier die Augmentation in E-Dur und verweist hiermit möglicherweise auf das Passacagliathema von Brahms' vierter Sinfonie. Das Cello übernimmt inzwischen den wichtigsten melodischen Inhalt der Variation; es hat als Aufführungsanweisung *dolce*, steigt ins höchste Register des Instruments und erreicht einen freudigen *forte*-Höhepunkt, von dem aus es wieder absteigt und sich im Pianissimo verliert. Die letzte Variation des Eröffnungsthemas beginnt *ppp* im Klavier in der entfernten Tonart E-Dur. Diese vier Takte werden vom Cello wiederholt, in Des-Dur beginnend und nach G-Dur modulierend. Weitere Modulationen im Klavier bringen die Musik nach C-Dur zurück. Das Thema wird zuerst teilweise im Klavier und dann vollständig im Cello wieder aufgegriffen, gefolgt von der Gegenmelodie. Der Satz steigt zu einem Forte an und sinkt dann ins Pianissimo ab, als entböte Tovey seinem alten Freund den Abschiedsgruß.

Peter R. Shore, 1945 in Eastbourne geboren, wirkte mehrere Jahre als professioneller Theater- und Tanzmusiker, Bandleader und Arrangeur, ehe er in die Export-Abteilung der Plattenfirma Decca Records eintrat. 1972 übersiedelte er von England nach Schweden, arbeitete für Deccas skandinavische Generalvertretung in Stockholm, in der schwedischen Film- und Video-Industrie als Toningenieur und Redakteur sowie für Ericsson Telecom in der technischen Ausbildung; seit 2001 war er als Lehrer für Musik und Englisch tätig; heute lebt er im Ruhestand und setzt sich für die Förderung britischer Musik ein. Seine Großmutter väterlicherseits war Donald Francis Toveys Kusine ersten Grades.

Alice Neary wurde 1998 mit dem Pierre-Fournier-Preis ausgezeichnet und gewann Hauptpreise bei dem Adam International Cellowettbewerb in Neuseeland 1997 und auf dem Internationalen Leonard Rose-Cellowettbewerb (USA) 2001. Alice gab im Januar 1999 ihr weithin beachtetes Debüt in der Wigmore Hall. Im Jahr 2000 gab sie anlässlich Bachs 250. Todestags eine Reihe von Konzerten in St John's, Smith Square, London, wo sie alle Solosuiten präsentierte. In jüngster Zeit konzertierte sie mit dem Scottish Chamber Orchestra, Israel Symphony Orchestra, dem Baltimore Symphony, der City of London Sinfonia, dem English Chamber Orchestra und dem Royal Liverpool Philharmonic. Sie hat für mehrere britische und amerikanische Radiosender sowie für die CD-Labels Sony Classical, Naxos, Quarz und Toccata Classics Einspielungen gemacht, daneben trat sie u.a. auf den Festivals in Bath, Santa Fe, Manchester und dem International Musicians Seminar, Prussia Cove auf.

Alice erste Ausbildung erfolgte an der Chetham's School of Music, danach studierte sie bei Ralph Kirshbaum am Royal Northern College of Music und als Fulbright-Stipendiatin bei Timothy Eddy an der State University of New York, Stony Brook, USA.

Regelmäßig spielt Alice Neary regelmäßig mit der Pianistin Gretel Dowdeswell und ist Mitglied des Gould Piano Trio, mit dem sie Neuseeland und die USA bereist hat sowie vielfach im Vereinigten Königreich und Europa gastiert hat. Das Gould Piano Trio ist Ensemble-in-Residence am Royal Northern College of Music und Alice lehrt am Royal College of Music.

George Vass wurde in Staffordshire geboren und studierte am Konservatorium in Birmingham und an der Royal Academy of Music; im Alter von 22 Jahren gab er sein Debüt als Dirigent an der Londoner Kirche St. John's, Smith Square. Als künstlerischer Leiter der Regent Sinfonia London in den Jahren 1979–2005 trat er in vielen größeren Konzertsälen und auf Festivals auf. Zu den Ensembles, mit denen als Gastdirigent arbeitete, gehören das Amsterdams Promenade Orkest, das Konzertensemble Salzburg, die Joyful Company of Singers, die London Mozart Players, die Boumemouth Sinfonietta, die Schola Cantorum of Oxford, der Sine Nomine International Touring Choir und das Oxford Orchestra da Camera. Er dirigierte Aufnahmen für das BBC-Radio und den Fernsehsender Channel 4; 1999 trat er erstmals in der Symphony Hall in Birmingham auf.

Seit 1992 ist George Vass künstlerischer Leiter des Presteigne Festival in Wales und im Jahr 2004 wurde ihm eine entsprechende Position beim Hampstead and Highgate Festival in London übertragen. Er ist außerdem künstlerischer Leiter des Orchestra Nova und betreut neben anderen Vereinigungen das Bushey Symphony Orchestra und den Canterbury Chamber Choir als musikalischer Leiter.

In seiner Doppelleigenschaft als Dirigent und Festival-Leiter hat George Vass großes Interesse an der

Aufführung und Förderung zeitgenössischer Musik. In den vergangenen dreizehn Jahren gab er eine Reihe neuer Werke bei vielen führenden Komponisten, darunter Joe Duddell, David Matthews, John McCabe, Cecilia McDowall und Adrian Williams in Auftrag und dirigierte ihre Uraufführungen. Im März des Jahres 2000 wurde er zum Außerordentlichen Mitglied der Royal Academy of Music gewählt.

George Vass' Einspielung von Toveys Sinfonie D-Dur für Toccata Classics (rocc 0030) wurde als „eine Art Offenbarung, ein Triumph, der beweist, was die moderne Tonträgerindustrie heute noch bewirken kann“, beschrieben (*International Record Review*, Mai 2006).

Gretel Dowdeswell war Gründungsmitglied des preisgekrönten Gould Piano Trio (1987–98) und ist mittlerweile eine renommierte Kammermusikspezialistin, die in ganz Europa, Kanada und dem Fernen Osten auftritt. Ihre Konzerte sind häufig durch BBC Radio 3 übertragen worden und sie ist auf allen größeren Kammermusikveranstaltungen Großbritanniens aufgetreten, darunter der Edinburgh Festival Queen's Hall-Reihe und den BBC Proms-Kammerkonzerten. Sie war auf Claudio Abbados renommiertem Kammermusikreihe in Ferrara zu hören und ist auf weiteren europäischen Festivals zusammen mit dem Cellisten Jian Wang aufgetreten, mit dem sie 2005 auch China bereiste. Daneben ist sie mit Alice Neary, Ralph Kirshbaum, Pekko Kuusisto, András Keller, Thomas Riebl und Gábor Takács-Nagy aufgetreten.

Als Künstlerin ist Gretel Dowdeswell der Brunel University, London, verbunden und hat kürzlich einen Beethoven-Klaversonatenzyklus beendet und setzt ihre Zusammenarbeit mit der Universität in einem dreijährigen Projekt fort, das die Klavierwerke von J. S. Bach präsentiert. Sie studierte bei Hamish Milne an der Royal Academy of Music und bei András Schiff und György Kurtág auf dem International Musicians Seminar, Prussia Cove, wo sie jetzt Pianist-in-Residence und regelmäßiger Gast der jährlichen IMS Open Chamber Music ist.

Übersetzung: Jürgen Schaarwächter

SIR DONALD TOVEY

par Peter R. Shore

Donald Francis Tovey : Une Introduction

Le nom de Sir Donald Francis Tovey, professeur en musicologie à l'Université d'Édimbourg de 1914 jusqu'à sa mort en 1940, reste aujourd'hui associé à une série d'*Essais d'Analyse Musicale*¹ dont il est l'auteur. Mais Tovey se considérait avant tout comme un musicien : faire de la musique fut le véritable enjeu de sa vie, le reste étant secondaire. Et cependant, il ne se satisfait pas d'être pianiste, chef d'orchestre et compositeur ; en tant que responsable éditorial, musicographe, producteur radio, érudit et pédagogue, il chercha à partager sa connaissance et son amour de la musique avec l'auditoire le plus large.

Né le 17 juillet 1875 à Eton, Tovey était le fils cadet du révérend Duncan Crookes Tovey et de son épouse, Mary. Lorsque Donald vint au monde, son père était maître assistant en littérature classique au collège d'Eton ; par la suite, il devint recteur de la paroisse de Worplesdon dans le Surrey, au nord de Guilford. Ni Duncan ni Mary n'étaient musiciens, mais leurs deux enfants, Donald et son frère aîné avaient, à des degrés divers, un don pour la musique. Ce ne sont pas ses parents mais une certaine Mademoiselle Sophie Weiss qui sut reconnaître le talent artistique de Tovey. Miss Weiss était une professeure de piano et de musique qui aimait une école à la mode dans la petite commune d'Englefield Green, près de Windsor, et qui avait pris Tovey dans sa classe alors qu'il n'avait que cinq ans. Elle devint sa « mère musicale », et il lui resta très attaché durant toute sa vie, avec Miss Weiss dans le rôle de tuteur puis de mentor. Cette relation devait s'avérer tout à la fois une bénédiction et une malédiction. Quoique le révérend Tovey enseigna au collège d'Eton, Miss Weiss parvint à faire en sorte que le jeune Donald ne fasse pas ses études dans un établissement public et lui donna elle-même d'excellentes leçons privées de piano, tandis que son éducation générale fut confiée tant bien que mal à d'autres précepteurs. Tovey acheva ses études secondaires au collège Balliol d'Oxford où il obtint une bourse dont l'objet était d'offrir aux musiciens prometteurs la possibilité de faire leurs humanités, c'est-à-dire de suivre

¹ Six volumes, Oxford University Press, Oxford et Londres, 1935–39 ; un dernier volume a été publié après la mort de Tovey en 1944.

un cursus approfondi en histoire, philosophie et littérature de la Grèce antique, dont Platon était la figure centrale. Ses efforts furent récompensés par un diplôme avec une mention convenable, résultant d'un compromis entre les historiens du jury pour qui Tovey ne méritait qu'une mauvaise note, et les philosophes qui virent en lui un excellent candidat.

Miss Weiss avait ses entrées dans la riche et influente société victorienne des années 1890, ce qui lui permit de promouvoir la carrière de Tovey en tant que concertiste et compositeur. C'est également elle qui finança la publication de son Concerto pour piano en 1903 et de la plupart de ses œuvres de musique de chambre entre 1906 et 1913. C'est en 1900 que Tovey fit ses débuts à Londres où il se fixa l'année suivante : Londres et ses alentours allaient devenir son lieu de résidence jusqu'à la Première Guerre Mondiale. Il se produisit régulièrement en concert comme pianiste et chamberiste. Le répertoire de concert de Tovey était dominé par la musique allemande ; les Variations « Goldberg » et « Diabelli » figuraient souvent à son programme, quoique, à l'époque, ces deux pièces ne fussent pas souvent à l'affiche dans les auditoriums. Il jouait également Scarlatti et Chopin, et il accompagna la Sonate pour violoncelle de Debussy dans un des New Reid Concerts en 1916. Il écrivit également des articles et des critiques pour le *Times Literary Supplement* – et il composa. Son Concerto pour piano, dédié à Miss Weiss, date de 1903 et sa Symphonie en *re*² de 1913 ; quatre trios furent composés entre 1900 et 1910, un quatuor pour piano et cordes en 1900, deux quatuors à cordes en 1909 et un quintette avec piano en 1900. En 1907, il commença à travailler sur *La Fiancée de Dionysos*, un drame musical de grande envergure en trois actes basé sur le triangle du théâtre antique, Thésée-Ariane-Phèdre ; l'œuvre fut achevée en 1918.

En 1914, Tovey postula avec succès pour l'obtention de la Chaire de Musique de l'Université d'Édimbourg qui venait d'être laissée vacante et qu'il occupa jusqu'à sa mort en 1940. Sa plus grande réussite à Édimbourg fut sans doute d'avoir créé et animé le Reid Symphony Orchestra qui comptait, à sa création, 60 musiciens dont 45 étaient des professionnels. Le Reid Orchestra donna son premier concert en 1917 au Usher Hall d'Édimbourg, sous la direction de Tovey, et inaugura une saison annuelle de huit concerts qui perdura jusqu'à la mort du compositeur. En dépit des revers qu'il avait connus dans sa vie privée, notamment l'échec de son premier mariage, et malgré une santé fréquemment fragilisée par des accès d'arthrite et des problèmes de pression sanguine que seule la pratique de son instrument parvenait à soulager, Tovey fut élevé au rang de Grand Old Man. Enfin, en 1929 il fut

² Enregistrée par George Vass et l'Orchestre de l'Opéra de Malmö pour Toccata Classics (tocc 0033).

nommé responsable éditorial pour l'Europe de la quatorzième édition de l'*Encyclopaedia Britannica* en matière de musicologie.

Toujours en 1929, il put enfin diriger la création de *La Fiancée de Dionysos*, dans des décors de Charles Ricketts. En 1931, il publia, seul ou en collaboration, plusieurs éditions importantes des sonates pour piano de Beethoven, du *Clavier bien Tempéré* et de *L'Art de la Fugue* de Bach. Cette dernière publication, pour laquelle Tovey écrivit une fin hypothétique au *Contrapunctus XIV*, joua un rôle déterminant dans le fait qu'Edward Elgar, alors Maître de la Musique du Roi, recommanda Tovey pour un titre de chevalier, et c'est ainsi que ce dernier fut dûment anobli et devint Sir Donald en 1935. Hubert Foss, des Presses Universitaires d'Oxford, le persuada et l'aïda à réunir, mettre en forme et réactualiser un grand nombre de ses « essais en analyse musicale » qui allaient former la matière des fameux six volumes publiés entre 1935 et 1939. « Consulter le Tovey » devint rapidement un usage courant dans le monde des mélomanes anglophones, qu'ils soient érudits ou simplement curieux. D'autre part, passer à la postérité en tant qu'auteur de brillantes et pertinentes analyses semblait une renommée incongrue pour un homme qui se considérait avant tout comme un musicien et même, en privé, comme un compositeur.

Tovey décède le 10 juillet 1940 à Édimbourg. Sa mort passa complètement inaperçue dans la presse et parmi la population dont les pensées étaient préoccupées par les remous de la Seconde Guerre Mondiale. Fort heureusement, la publication, en 1952, de la biographie de Mary Grierson vint fort à propos entretenir la mémoire de Tovey.³ Plus récemment, en 2002, les Presses Universitaires d'Oxford ont sorti un recueil intitulé : *Donald Francis Tovey : Les Classiques de la Musique – Conférences, Essais, et autres écrits inédits*.

Tovey et Casals

C'est en octobre 1909 (la date exacte n'a pas été consignée) que Tovey et Pablo Casals interprétèrent pour la première fois les *Variations Élégiques* de Tovey, tout d'abord à Northlands puis à Oxford. Ils remportèrent un tel succès qu'on leur demanda aussitôt de venir se produire à Londres, offrant à Tovey sa plus belle expérience de scène depuis la disparition de son ami et violoniste Joseph Joachim. Deux concerts furent organisés par la Société des Concerts Classiques dans le cadre de sa saison 1910. Les critiques furent excellentes, et l'on put lire notamment : « Ensemble, Messieurs Tovey et Casals forment

³ *Donald Francis Tovey*, Oxford University Press, Oxford et Londres, 1952 ; réédité par Greenwood Press, Westport, Conn., 1970. Cet ouvrage a été une importante source d'informations pour la rédaction de cet essai.

un beau duo de concertistes. Ils sont superbes dans leur communion spirituelle et leur complicité instrumentale, et leur interprétation, marquée du sceau de l'authenticité, n'appelle aucune objection ».⁴

Durant l'été 1911, Tovey et Casals furent à nouveau réunis à plusieurs reprises, et en février 1912, ils jouèrent à Budapest où ils firent un triomphe de sorte qu'on les invita à interpréter, lors d'un concert symphonique, le Triple Concerto de Beethoven en compagnie de Georges Enesco.

L'estime réciproque de Tovey et de Casals devait être ternie quelques années durant en raison d'un regrettable malentendu. Tovey se montrait désespérément naïf lorsqu'il était confronté à la complexité de la nature humaine. Une élève de Casals, Guillermina Suggia, fit peu à peu son apparition dans les concerts en tant que Mme P. Casals-Suggia, même s'ils n'étaient pas officiellement mariés. Elle était tout à la fois une ravissante jeune femme et une musicienne raffinée, et il semble que son compagnon ait pris ombrage, à tort, des attentions innocentes que lui témoignait Tovey. Ce dernier pouvait se montrer aussi colérique que son ami catalan, et la querelle qui s'ensuivit, quoiqu'infondée, creusa entre eux un fossé qui les sépara jusqu'à ce que, en 1925, les programmes des concerts Reid affichent à nouveau le nom de Casals et que toute trace du vieux contentieux soit effacée.⁵

C'est durant les années 20 que Tovey envisagea de composer un concerto pour Casals, mais ce n'est qu'en 1931 que ce projet commença à se concrétiser : une longue maladie suivie d'une convalescence, en 1932-33, lui laissèrent le temps de tracer les grandes lignes de cette œuvre. Le premier mouvement, ainsi qu'il l'écrivit à Mary Grierson, allait « établir un record » en ce sens qu'il serait la pièce de musique la plus longue qu'il ait jamais composée, mais également « la plus savoureuse ».⁶ Casals reçut la partition en plusieurs fragments, sur une période d'environ un an : dans ses commentaires, il ne suggéra que quelques changements de coups d'archet dans la partie soliste. En mai 1934, à l'instigation de Tovey bien entendu, Casals se vit décerner un doctorat honorifique en musique par l'Université d'Édimbourg, mais il ne put le recevoir en personne. La création du Concerto, pour laquelle Casals refusa d'être rémunéré, eut lieu le 22 novembre 1934 au Usher Hall d'Édimbourg : Tovey dirigeait le Reid Orchestra. En raison du surmenage et de l'anxiété résultant des événements politiques en Espagne (la Révolution d'octobre), Casals était loin d'être à son zénith à l'époque de son séjour en Grande Bretagne. Il souffrait par ailleurs d'une légère infection du pouce à la main gauche qui, en s'aggravant,

⁴ Donald Francis Tovey, *A Portrait of a Great Man*, manuscrit inédit de George Firth ; l'auteur n'indique pas l'identité du critique en question.

⁵ La liaison de Casals et Suggia s'acheva en 1912.

⁶ Cité par Grierson, *op. cit.*, p. 276.

devait l'empêcher par la suite de jouer pendant deux mois. Sa superbe prestation ne laissa pourtant rien deviner de ses souffrances, et l'auditoire fut transporté par la beauté de son jeu et la splendeur du concerto que le critique du *Times* décrivit comme une œuvre « d'une grande puissance et toute de charme intimiste ».⁷

Casals évoque cet épisode dans ses mémoires :

À vrai dire, j'étais si préoccupé par ce qui se passait en Catalogne que j'étais plus que jamais réticent à l'idée de partir à l'étranger, mais il était un voyage en particulier que je fus ravi de faire : c'était en Écosse, à l'automne 1934. C'est à l'occasion de ce déplacement que je fis la connaissance d'Albert Schweitzer. Nous étions invités à recevoir notre titre de docteur honoris causa à l'Université d'Édimbourg. Mon vieil ami, Sir Donald Francis Tovey, y était alors professeur de musicologie ; il m'avait également invité pour interpréter, avec le Reid Symphony Orchestra d'Édimbourg, un excellent orchestre dont il était fondateur et directeur artistique, un concerto pour violoncelle de sa composition qu'il m'avait dédié. Non content d'être le plus grand musicologue de notre époque, dont je n'ai jamais connu personne qui égalât la science, Tovey était un merveilleux compositeur. Il était également un brillant pianiste, le meilleur, dans une certaine mesure, qu'il m'ait été donné d'entendre. Le fait est que je considère Tovey comme un des plus grands musiciens de tous les temps.⁸

La création londonienne du Concerto eut lieu les 11 et 12 novembre 1935, avec Casals en soliste, bien entendu, et Tovey à la baguette. L'événement se solda par une déception à tous points de vue. Le manque de répétitions et la mentalité routinière des musiciens londoniens ne permirent pas à ces derniers de se pénétrer des intentions musicales de Tovey ; pire, ils se montrèrent irrités et impatients à son égard durant les séances de travail. Les concerts se déroulèrent donc dans une atmosphère tendue, et si le public se montra élogieux, la presse ne le fut pas : *l'Observer* suggéra que la direction de Tovey allait « à l'encontre de Casals et de sa propre musique ».⁹

Après ce malencontreux contretemps, Sir Adrian Boult promit à Tovey que la BBC reprendrait le Concerto « dès qu'on pourrait attraper Casals ».¹⁰ Cette reprise eut lieu le 17 novembre 1937 sous la

⁷ 24 novembre 1934.

⁸ Albert E. Kahn (ed.), *Joys and Sorrows: Pablo Casals*, Simon and Schuster, New York/Macdonald, Londres, 1970; ré-édité par Eel Pie Books, Londres, 1981, p. 215.

⁹ 17 novembre 1935.

¹⁰ Cité par Grierson, *op. cit.*, p. 312.

direction de Sir Adrian Boult. Le concert fut diffusé sur les ondes de la BBC et enregistré sur disque acétate.¹¹

La Musique

Concerto en Do pour violoncelle et orchestre, Op. 40

Tovey rédigea lui-même une analyse de son Concerto pour violoncelle à l'occasion du deuxième concert londonien, le 17 novembre 1937 :

1. *Allegro moderato*
2. *Andante maestoso*
3. Intermezzo: *Andante innocente, con moto quasi allegretto*
4. Rondo: *Allegro giocoso*

Dans mon Concerto pour violoncelle, le premier mouvement installe la relation du soliste et de l'orchestre de la façon suivante : le violoncelle, la plupart du temps, a une influence apaisante et régulatrice qui contraste avec un arrière-plan tragique et tempétueux. L'œuvre débute par le thème principal énoncé par le violoncelle (Ex. 1 [p. 7]). Un développement méditatif s'ensuit qui finit par trouver son repos sur le do grave de l'instrument. Cette note semble se diviser lorsque les contrebasses en émergent par une lente phrase descendante au-dessus de laquelle les altos annoncent un nouveau thème de caractère sinistre (Ex. 2 [p. 7]). Puis l'orchestre surgit avec ce qui se révèle être la ritournelle d'un mouvement classique de concerto en do mineur (Ex. 3 [p. 8]). Le thème principal du second groupe fait son apparition dans une tonalité éloignée et inattendue (Ex. 4 [p. 8]), mais, immédiatement et de façon abrupte, il revient en do mineur tandis que le climax du tutti s'évanouit soudainement dans la nuance *pianissimo*. Le violoncelle fait alors son entrée : après un épisode introspectif, il développe l'ensemble du matériel thématique du tutti à la façon d'une exposition de sonate avec son second groupe en mi majeur (Ex. 4). Le tutti suivant surgit avec l'Ex. 3 en do dièse mineur puis en mi, mais il s'engage dans une nouvelle direction. Le violoncelle réapparaît, mélancolique, et se voit confié un autre développement qui culmine dans un climax identique à celui du premier tutti. Par la suite, l'Ex. 1 est entendu au hautbois, soutenu par les arpèges avec lesquels, précédemment, le violoncelle avait déjà accompagné les incursions méditatives du hautbois. Enrichie de nombreux

¹¹ Il a été enregistré sur le label Symposium (SYMP 1115).

détails nouveaux, une transition module cette fois vers la majeur et l'on peut entendre le violoncelle chanter sa version de l'Ex. 4. Une série de modulations ramène la tonalité principale de do majeur et la réexposition que le soliste conclut avec l'Ex. 2 : mais au lieu de déboucher une nouvelle fois sur la ritournelle, cette réexposition révèle, par l'effet d'une juxtaposition littérale, sa parenté avec la mélodie lyrique de l'Ex. 4 qui refait son apparition mais dont le traitement conduit cette fois à une cadence dont le violoncelle entame le développement par une citation, sans accompagnement, des premières mesures du mouvement (Ex. 1). On retrouve dans cette cadence des éléments issus des Exx. 2 et 3. L'orchestre fait sa réapparition avec le hautbois, qui reprend au milieu de sa carrure la phrase méditative issue de l'Ex.1, et le mouvement s'achève avec l'Ex. 3 énoncé aux trompettes et aux trombones sur trois octaves descendantes en do majeur, si bémol et la bémol avant d'atteindre la dominante puis, dans les dernières mesures, l'accord de tonique (cf. fig. a).

Le thème principal du mouvement lent est divisé en deux phrases dont la première est présentée dans l'Ex. 5 [p. 9]. Chaque phrase est énoncée par l'orchestre et reprise par le violoncelle. L'exposition de ces deux phrases, avec leurs répétitions à la partie soliste, dure un certain temps de sorte qu'il est possible de bâtir un vaste mouvement autour d'une unique variation du thème principal, séparée par un bref intermède, et suivie par un épisode dont le développement, après un début triomphant dans la tonique majeure (Ex. 6 [p. 9]), est contrarié à plusieurs reprises par une rechute dans l'atmosphère désespérée du thème principal. Le mouvement se conclut ensuite par une réexposition de ce même thème dans le registre le plus grave du violoncelle.

L'Intermezzo se compose d'une mélodie lyrique, d'une courte section centrale, et d'un da capo. La mélodie lyrique passe en la majeur (si double bémol) par un accord de ré bémol (do dièse), ce qui relie instantanément cette tonalité éloignée avec le fa mineur du mouvement lent. Près de la moitié de cette mélodie est présentée dans l'Ex. 7 [p. 10]. Dans un premier temps, l'accompagnement orchestral est confié aux cordes (altos et violoncelles) en sourdines, puis l'orchestre intervient durant quelques mesures pour énoncer une ritournelle qui sert de transition vers la section médiane dont le thème est présenté par le soliste qui semble prendre la parole au milieu de la phrase. On entend à nouveau l'Ex. 7 dans un passage très modulant qui aboutit finalement sur la dominante de fa dièse mineur ; s'engage alors une joute entre le violoncelle et l'orchestre dont l'enjeu est de décider si la phrase suivante s'achèvera en do dièse ou en ré. Les premiers violons, fort opportunément, énoncent le thème principal en partant du do dièse (Ex. 7), tandis que, campant sur sa position, le violoncelle reste en ré : le thème est alors traité en canon, avec une mesure de décalage, et à un

intervalle de septième ou de seconde de sorte que le mouvement s'achève avec un da capo du thème entier, y compris l'intermède orchestral, le violoncelle rehaussant chaque mesure d'un demi-ton jusqu'à la dernière note.

Dans le Finale, comme dans le premier mouvement, la relation qui s'établit entre le violoncelle et l'orchestre est fondée sur l'opposition de tempéraments contrastés. Ce contraste n'est cependant pas systématique. Les deux partenaires ont chacun toute licence pour être rustres et joviaux - mais aussi sentimentaux. Le violoncelle ne refuse qu'une chose : la tendance à élaborer un discours élaboré. À une dérisoire tentative de modulation (Ex. 8 [p. 10]) le violoncelle répond par une gamme entière de do majeur qui conduit à l'Ex. 9 [p. 11] où la fig. (a) pourrait être décrite comme le Principe Opérotaire. Ce thème comporte une deuxième section qui se retrouve empêtrée dans des tonalités éloignées dont il ne parvient à s'extirper que grâce à l'intervention de la phrase introductive et sarcastique. Le thème principal revient, « réduit » à l'état d'une petite gigue, puis l'orchestre s'affaire tranquillement en travaillant la seconde phrase en diminution. Sa tendance à moduler débouche sur un nouveau thème en ré bémol, de nature sentimentale (Ex. 10 [p. 11]). Le fait que ce thème soit un contrepoint du thème principal ne saurait échapper à personne, de sorte que, une fois de plus ramené au bercail par la formule sarcastique (Ex. 8), l'orchestre dévoile le secret en faisant entendre dans un tumulte les deux thèmes combinés ; on atteint alors un sommet bâti sur le Principe Opérotaire.

Le mouvement se présente sous la forme d'un rondo avec un premier épisode de caractère léger dont le retour est imposé au violoncelle par une tentative des cuivres pour bâtir un développement. Mais le violoncelle ne saurait l'accepter et, furieusement, il tourne en dérision leur climat pompeux sur l'accord de 13e, et accueille leur tentative de minoriser ce dernier par un sifflement irrévérencieux (Ex. 11 [p. 12]). Après cela, il ne reste plus à l'orchestre qu'à s'excuser en maugréant et à accompagner le violoncelle avec l'Ex. 9 dans toutes les manifestations de sa trivialité. Un développement suit au cours duquel le potentiel modulant de la formule sarcastique est exploité pour voyager dans des contrées tonales éloignées, tandis que le thème principal est à nouveau traité en diminution, ce qui finit de le réduire à peu de chose. L'orchestre à nouveau tente une percée, et le violoncelle s'y oppose furieusement, mais cette fois, le sifflement dédaigneux sur l'accord mineur se transforme en un clair de lune de flûte romantique. Le cœur du violoncelle se révèle dans toute sa sentimentalité avec un nouveau thème (Ex. 12 [p. 12]). Celui-ci module et se trouve repris par d'autres sentimentaux au sein de l'orchestre, avant de se dissoudre dans une des transitions plus prosaïques vers le ton

principal. C'est ici que se situe une réexposition du premier épisode. Une troisième fois, l'orchestre essaie de construire une phrase (Ex. 11). La protestation du violoncelle est plus virulente que jamais. En dépit de cette opposition, l'orchestre monte en tribune et déclare : « je vais ruer dans les brancards » ; puis, il contre-attaque effectivement avec la plus grande vigueur et fait entendre une péroraison sur le thème principal qu'un théologien du début du 19^e siècle aurait tristement décrite comme empreinte d'enthousiasme. Le violoncelle n'en prend néanmoins aucun ombrage et préfère simplement attendre le retour au calme pour tirer du motif les gammes les plus sèches et passer prosaïquement à la cadence où l'on réentendra la plupart des idées issues du développement. Un basson nonchalant soutient le trille annonçant la fin de la cadence, et l'orchestre refait son entrée pour participer à la réexposition complète du premier thème. Cette fois, il est cependant évident que ce qu'on pourrait appeler le Registre Rustre se retrouve en contrepoint avec le Registre Sentimental. En d'autres termes, l'Ex. 9 se combine, comme nous l'avons déjà vu, avec l'Ex. 10 ; l'Ex. 12 se combine avec la seconde phrase, et tandis qu'une trompette se divertit avec une forme diminuée du thème principal, le violoncelle, en contrepoint, continue de s'épancher. De tout cela émerge une brève péroraison à travers laquelle le motif diminué parvient à se frayer un chemin, jusqu'à ce que le Principe Opératoire s'allie à l'Ex. 8 pour introduire la conclusion. L'orchestre tout entier agite une dernière fois tous les motifs diminués et le violoncelle conclut avec le Principe Opératoire, suivi par trois accords finaux conventionnels. Leur intention évidente est la suivante (Ex. 13 [p. 13]). Mais l'effet obtenu est quelque peu différent, et l'auditeur exigeant est humblement prié de ne pas en attribuer la différence à un manque de répétitions.

Air pour cordes

Durant l'été 2004, alors qu'il faisait des recherches dans le fonds des manuscrits de la Bibliothèque du Royal College of Music en quête de quelques raretés intéressantes pour son label, Martin Anderson, fondateur de Toccata Classics, découvrit un *Air* de Donald Tovey qui ne figurait pas dans le catalogue des œuvres du compositeur. La partition qu'il consulta, une unique page pour piano, portait la mention « à B.L.R. de la part de D.F.T. pour satisfaire son aimable requête ». Ne sachant pas s'il avait ou non découvert une œuvre inconnue de Tovey, il me la télécopia pour solliciter mon expertise. Je découvris bien vite qu'il s'agissait d'une transcription pour piano, réalisé pour qui que put être B.L.R., de l'*Aria* sur lequel débute l'*Aria et Variations* en si bémol majeur Op.11 pour quatuor à cordes, composé en 1900. Ayant en ma possession la partition originale de cette pièce, il ne me fut pas difficile d'ajouter une

partie de basse et d'arranger l'*Air* pour orchestre à cordes, ajoutant ainsi une charmante miniature au répertoire. D'un point de vue formel, l'*Air* est limpide avec son découpage ternaire ABA, les sections A étant en si bémol et la section B dans le ton de la sous-dominante, mi bémol. Tovey avait un penchant pour ce genre de thème classique lorsqu'il s'agissait d'en faire le sujet d'une série de variations : en 1913, il choisit un thème de Gluck sur lequel il composa des variations pour flûte et quatuor à cordes.¹²

Variations Élégiques pour violoncelle et piano en sol mineur, Op.25

C'est à Eton, alors qu'il n'avait que 12 ans, que Tovey fit la connaissance du grand violoniste Joseph Joachim, ami personnel de Brahms qui composa son Concerto pour violon à son intention ; leur amitié devait perdurer jusqu'à la mort de Joachim en 1907. Le premier concert public eut lieu au Albert Institute de Windsor le 15 mars 1894, trois mois avant le 19e anniversaire de Tovey : le programme débutait avec la Sonate en sol majeur de Brahms et s'achevait avec la Sonate « À Kreutzer » de Beethoven.

Tovey dédia ses *Variations Élégiques* à la mémoire de son ami Robert Hausmann, violoncelliste du Quatuor Joachim de 1879 à 1907, dont le décès, le 18 janvier 1909 à l'âge de 56 ans, le choqua profondément. Hausmann avait été un proche de Brahms : c'est lui, par exemple, qui créa la Seconde Sonate pour Violoncelle, et c'est encore lui qui interpréta la première du Double Concerto en compagnie de Joachim. Tovey se produisit à plusieurs reprises avec le Quatuor Joachim, tant en concerts publics que lors des soirées privées de Northlands, et c'est ainsi qu'il noua une solide amitié avec chacun des membre du quatuor. Après le piano, le violoncelle était de loin son instrument favori, et des liens étroits se développèrent entre les deux hommes, ce en quoi le programme d'un concert Brahms, qu'ils donnèrent au Wigmore Hall en novembre 1906, conserve le témoignage. Le concert débuta par le Trio n°2 en do majeur Op. 87, Tovey étant au piano, Joachim au violon et Hausmann au violoncelle. Puis le Quatuor Joachim interpréta le Quatuor n°1 en do mineur Op. 51 n°1, suivi par le Quatuor n°1 en sol mineur, toujours avec Tovey au piano. Hausman et Tovey furent à nouveau réunis pour interpréter, cette fois, l'intégrale de l'œuvre pour piano et violoncelle de Beethoven à l'occasion de deux concerts donnés à Northlands. Miss Weisse se rappelle l'intensité de leur relation :

L'affection de Hausmann pour le jeune Tovey, à la fois l'homme et le musicien, m'a profondément touchée. À l'issue de leur première répétition commune, et tandis que Tovey s'était absenté,

¹² L'*Air* et *variations* et les *Variations sur un thème de Gluck* seront enregistrés prochainement dans la même collection.

je vins m'enquérir auprès de Hausmann de ses impressions : « Ce ne fut pas vraiment une répétition ; il a joué et j'ai à peine pu lire ma partition, les yeux gonflés de larmes ». ¹³

Les *Variations Élégiques* ont été créées en octobre 1909 à Northlands, lors de la première rencontre entre Casals et Tovey ; elles figurèrent à nouveau au programme de leurs concerts à Oxford et à Londres.

Fondamentalement, ces *Variations*, qui sont au nombre de cinq, se présentent sous la forme d'un dialogue sombre et austère entre les deux instruments. On ne sera pas surpris de relever dans cette œuvre de nombreuses réminiscences stylistiques brahmsiennes, telles que l'utilisation inventive du piano dans son registre grave, les doublures à la tierce à la main droite du pianiste, et des phrases mélodiques en tierces descendantes. De façon plus spécifique, et nonobstant la citation de Brahms dans la quatrième variation, la structure globale de l'œuvre, avec sa dernière variation dans la tonique majeure, suggère que le modèle de Tovey pourrait bien avoir été le mouvement lent, avec variations, du Sextuor en si bémol mineur Op. 18 de Brahms.

Le thème, en do mineur, est exposé au violoncelle dans son registre le plus grave, sur le mode élégiaque ; le piano lui fait écho, accompagné au violoncelle sur un rythme en pizzicato qui formera ultérieurement la matière d'un développement sous la forme d'une marche funèbre. La première variation, en la bémol majeur, est confiée au piano, accompagné au violoncelle par une contre-mélodie qui fait l'objet, par la suite, d'un développement aux deux instruments. La deuxième variation revient au ton principal d'ut mineur et approfondit le développement de la contre-mélodie. Elle débute paisiblement et se poursuit par un *crescendo* progressif. Les motifs en doubles croches introduits au piano sont repris au violoncelle et débouchent sur un *forte* durant lequel ce dialogue animé se prolonge jusqu'à la fin de la pièce. La troisième variation reste en do mineur, et les doubles croches deviennent des triolets. La déploration du thème est oubliée : Tovey semble ici se remémorer le temps des joyeuses soirées musicales en compagnie de son ami Hausmann. La quatrième variation, en do majeur et indiquée *non troppo forte ma molto largamente*, s'ouvre sur un thème au piano qui fait écho, sans équivoque, au mouvement lent de la Sonate pour violoncelle en fa majeur Op. 99 de Brahms que Hausmann avait créée, accompagné par le compositeur, en 1886. La partie d'accompagnement est confiée au violoncelle qui fait entendre, en augmentation, la deuxième section de la contre-mélodie que le piano reprend pour la développer en mi majeur, peut-être en référence au thème de la passacaille

¹³ Cité par Grierson, *op. cit.*, p. 138.

dans la Quatrième symphonie de Brahms. Entre temps, le violoncelle s'approprie le matériel mélodique de la variation : tout d'abord *dolce*, alors qu'il s'envole dans son registre le plus aigu, il atteint le climax de la variation, dans un radieux *forte*, avant de redescendre et de s'évanouir dans la nuance *pianissimo*. La dernière variation commence *ppp* au piano, dans le ton éloigné de mi majeur. Les quatre premières mesures sont reprises au violoncelle en ré bémol majeur puis en sol. Une série de modulations au piano ramène le ton de do majeur. Le thème est entendu de façon parcellaire au piano puis dans sa forme complète au violoncelle, suivi par la contre-mélodie : la phrase se hisse jusqu'au *forte*, puis retombe dans un *pianissimo* par lequel, peut-être, Tovey fait ses adieux à son vieil ami.

Né à Eastbourne en 1945, Peter R. Shore a travaillé durant de nombreuses années dans les théâtres et les bals comme musicien, arrangeur et orchestrateur, avant d'intégrer le département export de Decca Records Ltd. En 1972, il quitte l'Angleterre pour la Suède où il travaille pour le distributeur scandinave de Decca à Stockholm ; il est alors également ingénieur du son et monteur dans l'industrie cinématographique suédoise, et instructeur technique pour Ericsson Telecom ; après avoir enseigné la musique et l'Anglais durant quelques années, il se consacre désormais à la promotion de la musique anglaise. Sa grand-mère paternelle était la première cousine de Donald Francis Tovey.

Alice Neary a remporté plusieurs grands prix : en 1997, le Concours International de Violoncelle « Adam » en Nouvelle Zélande ; en 1998 le Prix Pierre Fournier ; et en 2001 le Concours International de Violoncelle « Leonard Rose » (États-Unis). Alice a fait ses débuts au Wigmore Hall en janvier 1999 : sa prestation lui a valu les éloges de la presse. En 2000, à l'occasion du 250^e anniversaire de la mort de Bach, elle a donné une série de concerts à St John's, Smith Square, à Londres, au programme desquels figuraient l'intégrale des Suites pour violoncelle. Plus récemment, elle s'est produite en soliste avec le Scottish Chamber Orchestra, l'Israel Symphony Orchestra, le Baltimore Symphony, le City of London Sinfonia, l'English Chamber Orchestra et le Royal Liverpool Philharmonic. Elle a participé à des émissions sur BBC Radio 3, Classic FM (Royaume-Uni) et NPR (États-Unis). Sa participation à de nombreux festivals inclut le Bath Festival, le Santa Fe Chamber Music Festival, le Manchester International Cello Festival et l'International Musicians Seminar, Prussia Cove. Elle a réalisé des enregistrements pour les labels Sony Classical, Naxos, Quartz et Toccata Classics.

Alice a suivi sa formation à la Chetham's School of Music ; elle a étudié avec Ralph Kirshbaum au Royal Northern College of Music, et avec Timothy Eddy à l'Université de l'État de New York, Stony Brook, USA, grâce à une bourse Fulbright.

Alice se produit régulièrement avec la pianiste Gretel Dowdeswell, et fait partie du Trio Gould avec lequel elle a fait des tournées aux États-Unis et en Nouvelle Zélande. Le Trio Gould est en résidence au RNCM et Alice enseigne au Royal College of Music.

George Vass est né à Staffordshire et a fait ses études au Conservatoire de Birmingham puis à l'Académie Royale de Musique ; il a fait ses débuts de chef d'orchestre professionnel à Londres, au St John's Smith Square, à l'âge de 22 ans. De 1979 à 2005, il occupe les responsabilités de directeur artistique du Regent Sinfonia de Londres et donne des concerts dans plusieurs des principaux festivals et des principales salles britanniques. Il a été chef invité du Promenade Orkest d'Amsterdam, du Konsertensemble de Salzburg, de la Joyful Company of Singers, des London Mozart Players, du Sinfonietta de Bournemouth, de la Schola Cantorum d'Oxford, du Sine Nomine International Touring Choir et de l'Orchestra da Camera d'Oxford. Il a également participé à des émissions radiophoniques sur BBC Radio et télévisées sur Channel 4 ; en 1999, il a fait ses débuts au Symphony Hall de Birmingham.

En 1992, George Vass a été nommé directeur artistique du Presteigne Festival au Pays de Gales, et en 2004 il a été invité à prendre les mêmes responsabilités aux festivals Hampstead et Highgate de Londres. Actuellement, il est également directeur artistique de l'Orchestra Nova, de l'Orchestre Symphonique de Bushey, et du Chœur de Chambre de Canterbury.

Que ce soit comme chef d'orchestre ou directeur de festival, George Vass se consacre avec conviction à la diffusion et à la promotion de la musique contemporaine. Durant les treize dernières années, il a commandé et créé un grand nombre d'œuvres composées par certains des tout premiers musiciens actuels, parmi lesquels on retiendra notamment Joe Duddell, David Matthews, John McCabe, Cecilia McDowall et Adrian Williams. En mars 2000, il a été élu *Associate* de l'Académie Royale de Musique.

Son enregistrement de la Symphonie en ré, pour le label Toccata Classics (rocc 0030), a été décrit comme « une sorte de révélation, une victoire de ce que le gramophone moderne peut encore produire. » (*International Record Review*, mai 2006).

Gretel Dowdeswell est un des membres fondateurs du Trio Gould (1987–98), ce qui lui a valu de se faire une réputation de chambriste émérite, tant en Europe et au Canada qu'en Extrême Orient. Ses concerts ont souvent été retransmis sur la BBC Radio 3, et elle s'est produite dans les principaux hauts lieux de la musique de chambre en Grande-Bretagne, parmi lesquels l'Edinburgh Festival Queen's Hall series et les BBC Proms Chamber Music Series. On a également pu l'entendre aux prestigieuses Chamber Music series organisées par Claudio Abbado à Ferrara, et dans de nombreux festivals européens, en compagnie du violoncelliste Jian Wang avec qui elle a fait une tournée en Chine en 2005. En formation sonate, elle a également partagé l'affiche avec Alice Neary, Ralph Kirshbaum, Pekko Kuisisto, Andrés Keller, Thomas Riebl et Gábor Takács-Nagy.

En tant qu'Artiste Associée à la Brunel University de Londres, Gretel Dowdeswell a récemment interprété une intégrale des sonates de Beethoven et poursuivi sa collaboration en planifiant sur trois ans une intégrale des œuvres pour clavier de J. S. Bach. Elle a étudié avec Hamish Milne à la Royal Academy of Music, et avec Andrés Schiff et György Kurtág à l'International Musicians Seminar, Prussia Cove, où elle est à présent pianiste en résidence et une invitée régulière, chaque année, à l'IMS Open Chamber Music.

Traduction : Baudime Jam © 2006



Recorded in The Ulster Hall, Belfast, 29–30 May 2006 (*Concerto, Air*);
Champ's Hill, Sussex, 20 July 2006 (*Elegiac Variations*).

Producer: Michael Ponder

Associate producer: Peter R. Shore

Recording engineer: John Benson (*Concerto, Air*)

Editor: Eleanor Thomason

German translation: Jürgen Schaarwächter

French translation: Baudime Jam

Front-cover background: *Concerto*, first-movement cadenza

Design, typesetting and lay-out: Paul Brooks, Design and Print – Oxford

RVWtrust This recording was made with financial support from the RVW Trust

Executive producer: Martin Anderson

TOCC 0038

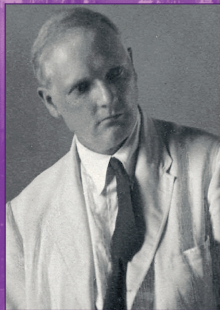
© 2006, Toccata Classics, London

© 2006, Toccata Classics, London

Toccata Classics CDs can be ordered from our distributors around the world, a list of whom can be found at www.toccataclassics.com. If we have no representation in your country, please contact: Toccata Classics, 16 Dalkeith Court, Vincent Street, London SW1P 4HH, UK
Tel: +44/0 207 821 5020 Fax: +44/0 207 834 5020 E-mail: info@toccataclassics.com

More orchestral Tovey from Toccata Classics

Sir Donald
TOVEY



Symphony in D,
Op. 32
The Bride of
Dionysus: Prelude

Malmö Opera Orchestra
George Vass, conductor

FIRST MODERN RECORDINGS

'this earnest and admirably ambitious Symphony [...] held my attention throughout on a first hearing, not least due to Tovey's keen sense of long-term dialogue and harmonic adventure, allied to a felicitous mastery of counterpoint. Brahms and Reger are the most obvious stylistic templates (the symphony's arrestingly pregnant pianissimo opening idea even hints at Nielsen), yet a quiet individuality emerges from the radiant Canzonetta slow movement in particular, and the scampering Scherzo has a pleasingly mischievous twinkle in its eye.'

TOCC 0033

Gramophone

Donald Tovey (1875–1940) has long been known as one of the finest writers on music in English, but he saw himself primarily as a composer. His Cello Concerto – written for his friend Pablo Casals in 1932–33 – may be the longest in history; indeed, as he worked on the score he wrote to a friend that the first movement would be a ‘record-breaker’ and ‘and much the juiciest’ music he had yet produced. The work sits mid-way between Brahms and Elgar, but has a lyrical and dignified voice that is uniquely Tovey’s. The contrasting tone of the dark, heroic *Elegiac Variations* was inspired by the death of Robert Hausmann, cellist of the Joachim Quartet and a cherished chamber-music partner of Tovey’s. And the charming *Air* for strings reveals his delight in a well-turned Classical theme.

MIT DEUTSCHEM KOMMENTAR ~ NOTES EN FRANÇAIS

TOVEY Cello Concerto, *Air* for strings, *Elegiac Variations*

Cello Concerto, Op. 40	54:16	5 <i>Air (Andante cantabile)</i> for strings	
1 <i>Allegro moderato</i>	25:28	(arr. Peter Shore)*	2:15
2 <i>Andante maestoso</i>	11:57		
3 <i>Intermezzo: Andante innocente, con moto quasi allegretto</i>	2:38	6 <i>Elegiac Variations, Op. 25, for cello and piano</i>	10:11
4 <i>Rondo: Allegro giocoso</i>	14:13		TT: 67:04

Alice Neary, cello **1-4, 6**
 The Ulster Orchestra **1-5**
 George Vass, conductor **1-5**
 Gretel Dowdeswell **6**

FIRST MODERN RECORDING OF THE
 CELLO CONCERTO; *FIRST RECORDING

TOCCATA CLASSICS
 16 Dalkeith Court,
 Vincent Street,
 London SW1P 4HH, UK

Tel: +44/0 207 821 5020
 Fax: +44/0 207 834 5020
 E-mail: info@toccataclassics.com

© 2006, Toccata Classics, London
 © 2006, Toccata Classics, London



TOCC 0038

DDD

LC14674



MADE IN GERMANY