



Sir Donald **TOVEY**



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

Malmö Opera Orchestra
George Vass, conductor

FIRST MODERN RECORDINGS

DONALD FRANCIS TOVEY (1875–1940)

SYMPHONY IN D – THE BRIDE OF DIONYSUS Prelude

by Peter R. Shore

Donald Francis Tovey: An Introduction

Sir Donald 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.

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, just 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. This relationship 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 the 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

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

with an undergraduate career at Balliol College, Oxford, on a scholarship designed to give promising musicians advanced training in the history, philosophy and 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 historians among the examiners who wanted to give him a fourth-class ranking and the philosophers who considered him a clear first-class candidate.

When Dr Walter Parratt, organist of St George’s Chapel at Windsor, gave Tovey – then thirteen years old – his first instruction in counterpoint, it became almost instantly obvious that he was a born contrapuntist; indeed, he came to think naturally in terms of counterpoint. Although Tovey was deeply attached to Dr Parratt, he had a lifelong affection and admiration also for his two later teachers: James Higgs, who taught counterpoint at the Royal College of Music, and Sir Hubert Parry, with whom he began to study composition at the age of fourteen. In the autumn of 1892, when Tovey was seventeen, it was suggested that he should try for the Mendelssohn Scholarship at the Royal College, but the scholarship was not awarded that year because of the shortage of funds. There is no doubt also that there was a certain amount of official ‘coolness’ on the part of the College authorities towards this brilliant young musician. It is difficult to imagine what they could have made of a boy who would have started at a point far beyond that at which most of their students finished their formal musical education. In 1892, for example, at the age of seventeen, he wrote a counterpoint exercise consisting of thirteen bars combining a six-part canon on a *cantus firmus* with imitative treatment of three other counterpoints, twenty parts in all. This compositional dexterity was combined with an increasingly phenomenal memory, which laid the foundation of the comprehensive knowledge of classical music for which he became famous. There is an oft-quoted anecdote of his playing Book I of Brahms’s *Variations on a Theme of Paganini* at the end of a programme and, on hearing cries of ‘encore’, responding with Book II. He was also distinguishing himself as a performer: in 1891, at Northlands, he had performed such works as the Schubert B Flat Trio, violin sonatas by Beethoven and Brahms (then still very much a living composer) and the ‘Waldstein’ Sonata, and had accompanied Marie Fillinger (a friend of Robert and Clara

Schumann) in Schubert and Brahms songs.

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' Sonata.

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 concert-pianist and composer. She also financed the publication of the Piano Concerto (which was 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 concert 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 1916. He wrote articles and reviews for *The Times Literary Supplement* – and he composed. His Piano Concerto was written in 1903 and his Symphony in D in 1913; four trios were composed between 1900 and 1910, a piano quartet in 1900, two string quartets in 1909 and a piano quintet in 1900. 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 drama; it was completed in 1918.

Tovey's private life, though, was unhappy. He married in April 1916, but it was apparent very early on in the marriage that his wife suffered from severe psychiatric problems, and the marriage ended in divorce in 1922. The effects of this deteriorating relationship – combined with the drain on his energies of being such a visible and charismatic professor – brought the flow of his compositions to a virtual standstill. The position was not helped by the realisation that, as a composer, he had little in common even with the contemporaries he admired, like

Sibelius and Holst, let alone the ones he didn't (the atonal Schoenberg, Stravinsky after *Petrushka*). To add to his woes, he contracted tropical dysentery in 1924 on a visit to California, mainly to teach at Santa Barbara. When in 1925 Tovey married Clara Wallace, who had been a pupil at Miss Weisse's school, Weisse at first made a semblance of approval but remained to the end unreconciled to the marriage – and there were many other instances when Tovey felt that Miss Weisse was interfering in his personal and professional life.

On the strength of his writing he was invited to contribute to the eleventh edition of the *Encyclopaedia Britannica*, obliging with around fifty major entries on musical forms and the achievements of the great composers. But by 1913 the demands being put upon him, mostly of his own volition, began to take their toll. His relations with Miss Weisse had become tense and in 1912 his friendship with the cellist Pablo Casals (who, along with the d'Arányi sisters and the brothers Busch, Fritz and Adolf, had replaced Joachim as Tovey's main inspiration on the concert platform) and his wife Guilhermina Suggia went sadly wrong. Tovey's biographer, Dr Mary Grierson (a close associate of his Edinburgh days), is discreet about the reasons for the schism.² Tovey was distressingly naïve when confronted by the complexities of human nature. Suggia was a very attractive young woman as well as a musician and her husband may have, unjustly, become jealous of the innocent attention shown towards her by Tovey – who could be as hot tempered as his Spanish friend and the ensuing quarrel, however poorly founded, caused a rift between them, which lasted until 1925.

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. For six months of the year he taught the history of music, analysis, orchestration and interpretation, and organised concerts for the university as well as for the people of Edinburgh in general. For the rest of the year he wrote, edited the musical classics and continued his concert tours. 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

² *Donald Francis Tovey*, Oxford University Press, Oxford and London, 1952; reprinted Greenwood Press, Westport, Conn., 1970, p. 161.

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 1925 he began his first series of broadcast keyboard talks – but as a broadcaster he was unpredictable: at best, he was natural and fluent; at worst, when he was troubled by time limits, or by the fact that he could not walk up and down as he discoursed, it was hesitant and discursive; however interesting, it was technically bad broadcasting. And in 1929 he was appointed European Music Editor of the next major edition (the fourteenth) of the *Encyclopaedia Britannica*.

He gave several prestigious university lectures, among them eight on Beethoven in Edinburgh in 1922. The ten Cramb Lectures, *Music in Being*, were delivered at Glasgow University in 1925, the year in which he added Boston and New York to his list of recital venues. In 1931 he published important editions, alone or in collaboration, 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 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.

There was a double irony behind the success of the *Essays in Musical Analysis*, which remained popular from the late 1930s through to at least the 1960s. First, Tovey's musical ideas, which had seemed so radical at the beginning of his career, had been unable to adjust to the revolutionary musical and social changes going on around him: William Walton and Paul Hindemith were among the few inter-War composers he was enthusiastic about, and

even with Hindemith it was less the music and more the man's all-round musicianship that appealed to him. Second, to be remembered as a writer of perceptive and beguiling analytical-descriptive essays was an odd kind of fame for someone who considered himself first and foremost an active musician and, privately, even more a composer. There was to be one more *tour de force* with the writing in 1934 of the Cello Concerto (it is an ambitious hour in length), which was conceived for Casals, who was proud to give it its first performance on 22 November 1934.

Tovey's death – in Edinburgh on 10 July 1940 – passed largely unnoticed by press and population, whose thoughts were pre-occupied by the turmoil of the Second World War. Fortunately the memory of Tovey was kept alive not least by the publication in 1952 of Mary Grierson's biography, which has been an important source of information for this essay. Tovey's writings then in print were editions (for the Associated Board of the Royal Schools of Music) of Bach's *Wohltemperirtes Klavier* (1924, with Harold Samuel) and of Beethoven's piano sonatas (1918, with Harold Samuel), joined in 1931 by his *A Companion to Beethoven's Pianoforte Sonatas* as well as the *Essays in Musical Analysis* and *A Companion to 'The Art of Fugue'* (1931). 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. It was to be half a century before the next publication associated with Tovey was to appear: in 2002 Oxford University Press brought out *Donald Francis Tovey: The Classics of Music – Talks, Essays, and Other Writings Previously Uncollected*.

Performances and broadcasts of Tovey's music fared little better. Some interest was shown in Tovey in 1975, the anniversary of his birth, with a broadcast of the Prelude from *The Bride of Dionysus* performed by the BBC Scottish Symphony Orchestra conducted by Harry Newstone. But another 23 years would pass before the Edinburgh International Festival paid a 'Tribute to Sir Donald Tovey': in a concert on Friday, 21 August 1998, in the Usher Hall, András Schiff and Richard Goode performed the *Balliol Dances* for piano duet, Steven Osborne was the soloist in the Piano Concerto and Mats Lidström was the soloist in the Cello Concerto, in both instances with the BBC Scottish Symphony Orchestra conducted by Martyn Brabbins. Hyperion Records

released their recording of the Piano Concerto with the same soloist, orchestra and conductor on the day of the concert.³ The concert itself was subsequently broadcast on the BBC and the Swedish Radio Classic channel the following year. Both the Piano and Cello Concertos have been performed within the last six years by the Jupiter Symphony Orchestra in New York conducted by the late Jens Nygaard, another long-standing enthusiast for Tovey's music. This recording of the Symphony in D and of the Prelude from Tovey's opera *The Bride of Dionysus* is certainly the biggest step to date.⁴

The Music

Tovey met the poet and translator Robert C. Trevelyan in 1905 and a casual acquaintance ripened into a deep and lasting friendship. It was during one of their long walks together that Tovey asked Trevelyan whether he would consider the idea of writing the libretto of an opera for him. Tovey began the lengthy task of composing the opera *The Bride of Dionysus* in 1907, a task that would not be completed until 1918. The opera was premiered under chaotic conditions at the Empire Theatre in Edinburgh in 1929, and was performed by members of the Edinburgh Opera Company (an amateur group) and Tovey's own Reid Orchestra. Tovey shared the conducting of the four performances of his opera with the company's conductor, David Stephen, then director of music at Dunfermline. Trevelyan financed the venture. The second production took place in 1932. This time the company's conductor was Stewart Deas, an Edinburgh graduate who would later become Professor of Music at Sheffield; he shared the conducting of the six performances with Tovey. The performances in 1932 achieved a higher standard than did those of 1929, for some of the singers and many of the orchestral players were already familiar with the work. Trevelyan again sponsored the undertaking. Tovey wrote a 41-page analysis of his opera from which this synopsis is taken.

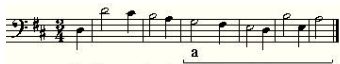
³ Hyperion CDA67023; the coupling (on Vol. 19 of the Hyperion series of 'Romantic Piano Concertos') is Sir Alexander MacKenzie's *Scottish Concerto*, Op. 55.

⁴ Tovey's own performance of the Symphony, in a Reid Orchestra concert in Edinburgh on 25 February 1937, was broadcast by the BBC and preserved on acetate; it has recently been released on CD, on Symposium 1352.

The Bride of Dionysus: Prelude

The orchestra quietly begins the solemn prelude (*Andante maestoso*) in the key of D major in the cellos and violas on a ground bass (Ex. 1). Much of the music of the Prelude is later to be heard in Act III. For example, the ground bass at the opening of the prelude (fig. a) is harmonised when set to the words ‘That God whom unknown so long’ in Act III.

Ex. 1



The music of the prelude anticipates the final hymn to Dionysus in Act III, where it is used without harmonies at the moment Dionysus sets his thyrsus⁵ in Ariadne’s hand. A variation in the minor will later be important in the major in Act III. Later manipulations allude to the sound of the pan pipes, and to the tangle of ivy and vine which entrap Ariadne in her dream the night she is deserted. Ariadne’s own first theme joins the polyphony of the prelude and foreshadows the setting of ‘Blessed art thou, O bride divine’ at the end of the opera. The prelude reaches a climax in three *fortissimo* chords, which thunder out from the whole orchestra. A coda follows in which the last four notes of the ground bass are harmonised with chords (fig. b in Ex. 2) which mark the moment when Dionysus guides events with the words ‘With thee, O Dionysus, thee the world’s life, the world’s glory’ (fig. c in Ex. 2).

Ex. 2



⁵ A thyrsus is a staff entwined with ivy, and headed with pine-cones. –PRS.

two bassoons and contrafagotto. The brass consists of the usual four horns, three trumpets, three trombones and tuba.

First Movement: *Allegro* [*Allegro maestoso*]

The first movement, *Allegro*, D major, 4/4, begins *pianissimo* with a long theme for the strings in octaves. Wind instruments enter one by one in deliberate dialogue merging into a *crescendo* as they crowd into a tutti. This tutti introduces a transition theme, which modulates to the threshold of an extremely remote key (A flat). It dies away on this threshold with the evident intention of leading to the 'second subject', which does, in fact, begin with a calm and plain melody in the remote key. But in the course of its first phrase a simple turn of harmony brings it into the ordinary dominant, where it continues in the minor mode, becoming grave and reflective. The time slackens, and a melancholy transformation of the opening theme appears, developing into a livelier transformation of several other figures from the first subject and transition themes, in a long *crescendo*. This ends in a triumphant close, reminiscent of the climax of the transition; and, with the momentum thus set up, the 'working-out' part of the movement begins. The 'melancholy transformation' of the first theme is turned into a spitfire sort of fugue subject on pizzicato strings, alternating with one of the main melodies of the second subject. This melody is eventually taken up by the kettledrums in an ominous passage, which leads to a fresh outburst of fugued treatment of several energetic variants of the principal themes, through which emerges with increasing emphasis the material of the long *crescendo* before the close of the second subject. This comes to a climax in which the trombones have it all their own way. The music remains determinedly fixed in the remote key of C sharp minor with apparently no prospect of getting anywhere near the key note. But the energy shows signs of an approaching collapse. Suddenly, there is a general pause. Then with a unanimous crash on A, the first subject returns, fully harmonized with the whole orchestra. The ensuing dialogue between single wind instruments becomes an antiphonal chorus

between the three groups of wind, brass, and strings, and it dies away into the second subject which now enters in the tonic, its remoter modulations being smoothed away by a very slight change of one harmonic turn. The sequel is abridged, and the long *crescendo* leads to a *piano* in which the original triumphant climax appears very calmly in the quiet key of the subdominant. From this emerges, in a very remote key, the theme which the abridgement of the recapitulation had omitted, and from this theme a slow *crescendo* is built up, restoring the tonic and bringing by degrees the principal materials of the movement (including the ‘spitfire fugato’) to a triumphant close.

Scherzo: Presto [*Vivace ma non troppo presto*]

The Scherzo, a *Presto* in B minor, 6/4 measure, is in Beethoven’s form, i.e., with a recurring trio. A notable effect is a duet between piccolo and contrafagotto early in the Scherzo. The Trio is announced with a *crescendo* of side drums, and the Trio itself begins with a long fanfare of brass and full orchestra, which proves to be the harmonic framework of a very simple melody in dialogue between strings and wind. The second part of the Trio begins with mysterious syncopated chords (C time), from out of which a solo violin emerges and brings back a variation of the melody. When the Scherzo returns it is kept *pianissimo* throughout, and dies away in a passage where the three drums will attract attention. Then the Trio re-enters, beginning at the plain melody.

At the close of the second part there is a moment of suspense, and then the piccolo starts its duet with the contrafagotto. The ensuing *crescendo* has new details, and in the *forte* the trombones tumble downwards over the kettledrums; after which the conclusion flutters away in a *tremolo pianissimo* until the rustle of the side drum grows again to a roar and the fanfares of the Trio bring the movement to an abrupt end.

Third Movement: Adagio [*Canzona Dorica – Adagio*]

The slow movement consists of variations on a chorale tune in what is known as the Dorian mode, with a second theme in E major in 9/8 and 6/8 time alternating. The

chorale tune is stated by the strings, with interludes by the wind. The first variation divides the phases of the chorale between the first violins and three flutes (note particularly the first counterpoint of the violins). The last notes of the tune hover repeatedly on the threshold of a remote key, E major, in which by imperceptible gradations the time changes to 9/8 and the new theme enters *largo maestoso*. It is a square melody in two repeated portions, the first in 9/8 and the second in 6/8. The repetition of the second leads, by means of a little expansion, back to the Dorian opening, and a fragment of the chorale tune is passed from the upper wind instruments to the lower, while the violas state a transformation of the second melody into a mournful fugue subject. To this fugue the chorale tune enters in the deep bass, phrase by phrase, and with its last notes a climax is reached. The brass instruments crash in and subside again; and then the four horns bring back the second theme *fortissimo* in C major. Its repeats are once more *piano* in E major; and from the end emerges the chorale tune, beginning in F minor, on *pianissimo* trombones and the lower strings. Above is a glitter of violins, part muted, part pizzicato, while the wind hold a dialogue on the counterpoints of the first and second variations. When the chorale reaches its last phase, it hovers over the last notes as it did at the end of the first variation, and the changes of harmony drift steadily to a final close in G major.

Finale: *Allegro con moto energico*

The finale, headed *Allegro con moto moderato ma energico*, is in 3/2 measure, D minor and major. It begins quietly on the remoter outskirts of D minor, with a questioning alternation of themes that do not yet take their determined shape, though the tempo is at full speed. After a dramatic climax there is a moment's silence, and the main theme bursts out in D major in unison for the full orchestra (without trombones). This is answered as it were in fugue. A new transition theme leads to the distant key of F minor, in which a square melody, dark in colour and quietly decisive in rhythm, represents the second subject. The sequel dies away in a passage leading slowly back

to D major, in which the main theme re-enters *pianissimo* and leads to a short fugued development which remains *pianissimo* till it subsides (*tranquillo* and *maestoso*) into the transition theme in A major.

From this arises a further development, which, beginning demurely, soon sets the whole orchestra by the ears. The theme of the introduction comes stampeding up the basses, and at last the main theme bursts out in D minor (in the bass), and the whole force of the brass enters (for the first time in the movement) in B flat. Then the orchestra plunges furiously into the second subject in B flat minor, from which remote key it swings round (*decrescendo*) into the tonic, D major, and there gives its quiet conclusion and its slow passage of return to the first theme. This passage now goes to the same distant outpost as that with which the introduction began.

The ensuing coda is in C time and works up the material of the introduction and first theme in three stages, successively faster, with a very sudden *fortissimo* outburst of the second subject before the second stage. The final stage is a *stringendo*, which quickens to a *prestissimo*, in which the bars group themselves into triple time while the *maestoso* transition theme dominates the conclusion until all the main themes combine in the last fanfare.

Peter R. Shore/The Tovey Estate © 2005

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; since 2001 he has worked as a teacher of music and English. His paternal grandmother was Donald Francis Tovey's first cousin.

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.

His first commercial recording prompted *Gramophone* magazine to comment: 'George Vass shows himself an honest, thoroughly musical commentator [...] phrases are always shapely and dynamics scrupulously adhered to'; his recording of Stephen Dodgson's Concertino for two guitars and string orchestra was *Gramophone* 'Editor's Choice' in March 2003. Most recently Andrew Achenbach, again in *Gramophone*, commented on Vass' recording of choral works by Cecilia McDowall: 'George Vass's sympathetic guidance inspires eager, zestful performances'.

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.

DONALD FRANCIS TOVEY (1875–1940)

SYMPHONIE IN D – THE BRIDE OF DIONYSUS Vorspiel

von Peter R. Shore

Sir Donald Tovey, von 1914 bis zu seinem Tod 1940 Reid-Professor für Musik an der Universität von Edinburgh, ist als Autor einer Serie von *Essays in Musical Analysis* unvergessen.¹ Doch Tovey sah sich selbst zuallererst als Musiker: Musik machen war die eigentliche Berufung in seinem Leben, alles andere war zweitrangig.

Tovey wurde am 17. Juli 1875 in Eton als jüngerer Sohn des Geistlichen Duncan Crookes Tovey und seiner Frau Mary geboren. Zu dieser Zeit gehörte sein Vater dem Lehrkörper für klassische Literatur und alte Sprachen am Eton College an, doch schließlich wurde er Pfarrer der Gemeinde Worplesdon in Surrey, genau im Norden von Guildford. Weder Vater noch Mutter waren musikalisch, doch sowohl deren älterer als auch jüngerer Sohn besaßen eine ganz unterschiedliche musikalische Begabung. Die überragende Musikalität Toveys wurde jedoch nicht von seiner Familie, aber von Sophie Weisse erkannt. Sie war Klavierlehrerin und allgemeine Musikpädagogin, die „Northlands“, eine moderne Schule in Englefield Green bei Windsor, leitete und die den Fünfjährigen zum Schüler nahm. Sie wurde zu seiner „musikalischen Mutter“ und ihre Verbindung sollte für den Rest seines Lebens bestehen bleiben, zuerst mit Fräulein Weisse als Privatlehrerin und dann als treue Ratgeberin. Diese Verbindung aber sollte sich als Segen und Fluch erweisen. Obwohl Reverend Tovey Rektor eines Colleges in Eton war, setzte sich Fräulein Weisse durch, den jungen Donald ganz vom Besuch einer Schule abzuhalten. Als sein Vater Pfarrer von Worplesdon wurde, bekam er Privatunterricht bei Fräulein Weisse, erhielt von hier und dort die Basis für eine angemessene Schulbildung und außerdem einen erstklassigen Klavierunterricht von Fräulein Weisse. Seine Ausbildung beendete er mit

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

einem Studium am Balliol College in Oxford und war mit einem Stipendium ausgestattet, das vorsah, aussichtsreichen Studenten eine gediegene Ausbildung in Geschichte, Philosophie und Literatur der alten Griechen zu geben, insbesondere in die Werke von Plato – ein Kurs, bekannt als *Literae Humaniores*. Tovey erhielt einen Abschluss dritten Grades nach einem Kompromiss zwischen den Historikern in der Prüfungskommission, die ihm eine vier geben wollten, und den Philosophen, die ihn als eindeutigen Einser-Kandidaten bewerteten.

Als Dr. Walter Parratt, Organist an der St. Georg-Kapelle in Windsor, dem dreizehnjährigen Tovey seine ersten Unterweisungen in Kontrapunkt gab, stellte es sich fast sofort heraus, dass er ein geborener „Kontrapunktiker“ war, und tatsächlich, er begann ganz natürlich im Sinne des Kontrapunkts zu denken. Obwohl Tovey seinem Lehrer Dr. Parratt tief verbunden war, bewahrte er eine lebenslange Zuneigung und Bewunderung auch gegenüber seinen beiden späteren Lehrern, James Higgs, der Kontrapunkt am Royal College of Music lehrte, und Sir Hubert Parry, bei dem er im Alter von vierzehn Komposition zu studieren begonnen hatte. Im Herbst 1892, als Tovey siebzehn war, schlug man vor, dass er sich um das Mendelssohn-Stipendium am Royal College bewerben sollte, doch das Stipendium wurde in diesem Jahr wegen Geldmangels nicht verliehen. Es besteht außerdem kein Zweifel, dass da auch ein gewisser Anteil an offizieller „Kühle“ auf Seiten der Vertreter des Instituts gegenüber dem ausgezeichneten jungen Musiker vorhanden war. Es ist nicht einfach, sich vorzustellen, was wohl die Lehrer dieser Hochschule gedachten mit einem Jungen anzufangen, der an einem Punkt begonnen haben könnte, der weit vor hinter dem lag, an welchem die meisten ihrer Studenten ihre offizielle musikalische Ausbildung beendeten. 1892 zum Beispiel, im Alter von siebzehn schrieb Tovey eine Kontrapunkt-Übung, die aus dreizehn Takten bestand; er montierte darin einen sechsteiligen Kanon auf einen *cantus firmus* mit Imitationen dreier weiterer Kontrapunkte – zwanzig Stimmen insgesamt. Diese kompositorische Gewandtheit war mit einem zunehmend unglaublichen Gedächtnis verbunden, das die Basis für das umfassende Wissen an klassischer Musik, wofür er berühmt wurde, bildete. Es gibt eine oft zitierte Anekdote, als er, Heft I der Brahms *Variationen über ein Thema von Paganini* am Ende eines Programms spielend, auf die Rufe „Zugabe!“ mit Heft II reagierte. Er zeichnete sich

auch besonders als Interpret aus: 1891 in Northlands, hatte er solche Werke wie Schuberts B-Dur Trio, die Violin-Sonaten von Beethoven und Brahms (damals noch ein zeitgenössischer Komponist) und die „Waldstein“-Sonate aufgeführt und Marie Fillinger (eine Freundin von Robert und Clara Schumann) bei Schubert- und Brahms-Liedern begleitet.

Tovey begegnete dem großen Geiger Joseph Joachim (ein persönlicher Freund von Brahms, dessen Violin-Konzert für ihn geschrieben war) bei einem Besuch des Eton College, als Tovey gerade zwölf Jahre alt war; sie sollten bis zum Tod von Joachim im Jahre 1907 Freunde bleiben. Ihr erster gemeinsamer, öffentlicher Auftritt – der im Albert Institut in Windsor am 15. März 1894 stattfand – begann mit Brahms' G-Dur Sonate für Violine und Klavier und schloss mit Beethovens „Kreutzer“-Sonate.

Fräulein Weisse hatte viele Kontakte zu wohl situierten und vornehmen Leuten der Gesellschaft in den letzten Jahren der Regentschaft von Königin Viktoria, was half, Toveys Karriere als Konzertpianist und Komponist vorteilhaft zur Geltung zu bringen. Sie finanzierte auch die Veröffentlichung seines Klavierkonzerts (ihr gewidmet) im Jahr 1903 und zwischen 1906 und 1913 viel von seiner Kammermusik. Tovey gab 1900 sein Debut in London und im darauf folgenden Jahr wurde London und Umgebung sein Lebensmittelpunkt bis zum Ersten Weltkrieg. Er trat regelmäßig als Konzertpianist und Kammermusiker auf. In seinem Konzertrepertoire überwog deutsche Musik; die „Goldberg“- und „Diabelli“-Variationen und die *Hammerklavier*-Sonate gehörten zu den Favoriten in seinen Konzerten – obwohl es kaum verbindliche Eintrittspreise in Edwardianischen Konzerträumen gab. Außerdem spielte er Scarlatti und Chopin und trat mit Debussy's Cello-Sonate bei einem der Neuen Reid-Konzerte 1916 auf. Er schrieb auch Artikel und Kritiken für *The Times Literary Supplement* – und er komponierte. Sein Klavierkonzert schrieb er 1903 und seine D-Dur Sinfonie 1913; vier Trios entstanden zwischen 1900 und 1910, ein Klavierquartett im Jahr 1900, zwei Streichquartette 1909 und ein Klavierquintett 1900. 1907 begann er mit der Komposition an *Die Braut des Dionysos*, einem anspruchsvollen Musikdrama in drei Akten, das auf dem Theseus-Ariadne-Phaedra – einem Dreiecksverhältnis-Drama – basiert; und vollendete es 1918.

Dennoch war Toveys Privatleben unglücklich. Er hatte im April 1916 geheiratet, aber

es stellte sich im Laufe des Zusammenlebens ziemlich bald heraus, dass seine Frau unter schweren psychiatrischen Problemen litt, und so wurde die Ehe 1922 geschieden. Die Auswirkungen dieser sich verschlechternden Beziehung – verbunden mit der Belastung als ein anerkannter und charismatischer Lehrer – brachten den Fluss seiner Kompositionen zu einem eigentlichen Stillstand. Die Lage verbesserte sich nicht, als er erkannte, dass er als Komponist wenig gemein hatte mit Zeitgenossen, die er verehrte wie Sibelius und Holst, diejenigen nicht zu erwähnen, die ihm eher fremd waren (der atonale Schönberg, Strawinsky nach *Petruschka*). Um seine Probleme noch zu vergrößern, zog er sich 1924 während eines Besuches in Kalifornien, wo er hauptsächlich in Santa Barbara unterrichtete, eine tropische Ruhr zu. Als Tovey 1925 Clara Wallace, die ebenfalls Schülerin an Fräulein Weisses Schule gewesen war, heiratete, gab Weisse zu Beginn einen Anschein von Zustimmung, blieb aber bis zum Ende mit der Ehe nicht einverstanden – und es gab viele andere Beispiele, bei denen Tovey merkte, dass sich Fräulein Weisse in sein persönliches und berufliches Leben einmischte.

Als Autor bat man ihn, bei der elften Ausgabe der *Encyclopaedia Britannica* mitzuarbeiten; betraute ihn mit etwa fünfzig Stichworten über musikalische Formen und Leistungen großer Komponisten. Doch 1913 begannen die an ihn gestellten Anforderungen, die meisten davon auf seinen eigenen Entschluss hin, ihren Tribut zu fordern. Die Beziehung mit Fräulein Weisse war inzwischen ziemlich angespannt, und 1912 ging seine Freundschaft mit Pablo Casals (der zusammen mit den d'Arányi Schwestern und den Brüdern Fritz und Adolf Busch den Platz von Joachim als Toveys wichtigstem Gesprächspartner als konzertierender Musiker eingenommen hatte) auseinander und das Verhältnis mit dessen Frau Guilhermina Suggia blieb gestört. Toveys Biographin Mary Grierson (eine enge Mitarbeiterin von ihm aus Edinburgh) gibt sich diskret über die Gründe für dieses Auseinanderbrechen.² Tovey – konfrontiert mit der Vielschichtigkeit der menschlichen Natur – war vollkommen naiv. Guilhermina Suggia war nicht nur eine sehr attraktive junge Frau, sondern zudem auch Musikerin. Ihr Ehemann

² *Donald Francis Tovey*, Oxford University Press, Oxford und London, 1952; neu aufgelegt bei Greenwood Press, Westport, Conn., 1970, S. 161.

könnte ohne Grund eifersüchtig auf die harmlose Aufmerksamkeit, die Tovey ihr gegenüber zeigte, geworden sein – Tovey, der genauso temperamentvoll wie sein spanischer Freund sein konnte, und der nachfolgende Streit, wie grundlos auch immer, verursachte einen Bruch zwischen ihnen bis 1925.

1914 war der Lehrstuhl für Musik an der Universität Edinburgh vakant. Tovey bewarb sich erfolgreich um diese Position und sollte die Reid-Professur dann bis zu seinem Tod 1940 innehaben. Sechs Monate im Jahr lehrte er Musikgeschichte, Analyse, Instrumentation und Interpretation und organisierte sowohl Konzerte an der Universität als auch für das Edinburgher Publikum. Den Rest des Jahres schrieb er, betätigte sich als Herausgeber musikalischer Klassiker und war weiterhin auf Konzertreise. Seine herausragendste Leistung in Edinburgh war wahrscheinlich die Gründung und Verfechtung des Reid-Sinfonie-Orchesters. Zu Beginn spielten in ihm sechzig Musiker mit ganz unterschiedlichen Fähigkeiten (45 waren davon Berufsmusiker). Das Reid-Orchester gab 1917 sein erstes Konzert unter Toveys Leitung im Usher Saal in Edinburgh, und seitdem dirigierte er acht Konzerte im Jahr für den Rest seines Lebens – begleitend dazu seine ganz charakteristischen analytischen Artikel in den Programmheften. Trotz der Rückschläge in seinem persönlichen Leben (darunter auch das Scheitern seiner ersten Ehe) und obwohl er wiederholt mit Hitze-Anfällen wegen Arthritis und hohen Blutdrucks geplagt war (wobei allein praktisches Musizieren garantierte, seine Stimmung anzuheben), Tovey fand sich in den Status eines „bedeutenden alten Mannes“ erhoben. 1925 begann er seine erste Reihe von Klavier-Vorträgen im Rundfunk – doch als Mann des Rundfunks war er unberechenbar: bestenfalls war er ungekünstelt und flüssig; schlimmstenfalls, wenn er unter Zeitdruck stand, oder durch die Tatsache, dass er nicht auf- und abgehen konnte während er seine Gedanken entwickelte, war er gehemmt und verlor den Faden; wenn auch noch so interessant, unter technischen Gesichtspunkten waren sie minderwertige Sendungen. Dann 1929 war er berufener Europa-Musikerausgeber der nächsten großen Ausgabe (der vierzehnten) der *Encyclopaedia Britannica*.

1922 hielt er in Edinburgh mehrere berühmte Vorlesungen, unter ihnen acht über Beethoven. Die zehn Cramb-Vorlesungen, *Music in Being*, hielt er 1925 an der Universität

von Glasgow in dem Jahr, in dem Boston und New York außerdem auf der Liste seiner Gastspielorte standen. 1931 gab er bedeutende Editionen, allein oder in Gemeinschaftsarbeit, heraus: Beethovens Klaviersonaten und Bachs „48“ und *Die Kunst der Fuge*. Diese letzte, für die Tovey einen mutmaßlichen Schluss für Bachs unvollendet gebliebenen *Contrapunctus XIV* geschrieben hatte, war ein Faktor für die Überzeugung des damaligen „Master der King’s Musick“, Edward Elgar, ihn für eine Ritterschaft zu empfehlen, und so wurde er 1935 mit allen Ehren zum Ritter geschlagen. Hubert Foss vom Verlag Oxford University Press überzeugte ihn (und half ihm dann tatkräftig), eine große Anzahl seiner *Essays in Musical Analysis* zu sammeln, herauszugeben und zu revidieren, um die berühmte sechsbändige Sammlung, veröffentlicht zwischen 1935 und 1939 zu realisieren; „Nachschlagen bei Tovey“ wurde zur unterhaltsamen und lehrreichen Betätigung in der gesamten englischsprachigen Welt.

Es lag eine doppelte Ironie hinter dem Erfolg der *Essays in Musical Analysis*, die in den späten 1930ern bis mindestens in die 1960er Jahre allgemein beliebt blieben. Erstens, Toveys musikalische Ideen, die so radikal am Anfang seiner Laufbahn schienen, verfehlten, sich den revolutionären musikalischen und sozialen Wandlungen um ihn herum anzupassen: William Walton und Paul Hindemith waren unter den wenigen Komponisten zwischen den beiden Weltkriegen, für die er sich begeisterte, und sogar bei Hindemith war es weniger die Musik als mehr des Mannes unbegrenzte musikalische Fähigkeiten, was ihm gefiel. Zweitens, im Gedächtnis seiner Mitmenschen als Verfasser von scharfsichtigen und spannenden musikanalytischen Essays zu bleiben, war eine sonderbare Art von Ruhm für einen Musiker, der sich selbst zuallererst als wirklicher Musiker und privat sogar mehr als Komponist sah. 1934 kam es noch zu einer weiteren *tour de force* mit der Komposition des Cello-Konzerts (es dauert eine anspruchsvolle Stunde lang), für Casals gedacht, der stolz darauf war, es am 22. November 1934 aus der Taufe zu heben.

Tovey starb am 10. Juli 1940 in Edinburgh. Sein Tod blieb weithin unbemerkt von Presse und Bevölkerung, deren Denken vollkommen vom Geschehen des Zweiten Weltkrieges dominiert wurde. Glücklicherweise blieb die Erinnerung an Tovey nicht zuletzt durch die Veröffentlichung von Mary Griersons Biographie 1952 lebendig, die eine wichtige Informationsquelle für diesen

Aufsatz ist. Toveys damalige Schriften waren Editionen (für die außerordentliche Behörde der Königlichen Musikschulen) von Bachs *Wohltemperiertem Klavier* (1924, mit Harold Samuel) und von Beethovens Klaviersonaten (1918, mit Harold Samuel), 1931 gefolgt von seinem *Companion to Beethoven's Pianoforte Sonatas* ebenso wie die *Essays in Musical Analysis* und *A Companion to 'The Art of Fugue'* (1931). Seine Artikel der *Encyclopaedia Britannica* und ein Buch über Beethoven, beide herausgegeben von Hubert Foss, wurden 1944 posthum von der Oxford University Press veröffentlicht. Es dauerte ein halbes Jahrhundert, bis die nächste Tovey-Veröffentlichung erscheinen sollte: 1994 brachte die Oxford University Press *Donald Francis Tovey: The Classics of Music – Talks, Essays, and Other Writings Previously Uncollected* heraus.

Aufführungen und Rundfunksendungen über Toveys Musik liefen kaum besser. Interesse an Tovey regte sich 1975, seinem Geburtsjubiläum, mit einer Sendung des Vorpiels von *Die Braut des Dionysos*, aufgeführt vom BBC Scottish Symphony Orchestra, dirigiert von Harry Newstone. Doch weitere dreiundzwanzig Jahre sollten vergehen, bis das Internationale Festival in Edinburgh Sir Donald Tovey seine Anerkennung zollte: In einem Konzert am Freitag, dem 21 August 1998, im Usher Saal, führten András Schiff und Richard Goode die *Balliol-Tänze* für Klavierduo auf. Steven Osborne war der Solist des Klavierkonzerts und Mats Lidström Solist im Cello-Konzert, in beiden Fällen zusammen mit dem BBC Scottish Symphony Orchestra mit Martyn Brabbins am Dirigentenpult. Hyperion Records veröffentlichten seine Aufnahme des Klavierkonzerts mit den genannten Interpreten am Tag des Konzerts.³ Das Konzert selbst sendeten im Anschluss daran im darauffolgenden Jahr die BBC und der schwedische Klassikradio-Kanal. Das Klavier- und Cellokonzert wurde in den vergangenen fünf Jahren vom Jupiter Sinfonie-Orchester in New York, dirigiert vom Jens Nygaard, ebenso ein langjähriger Verehrer von Toveys Musik, aufgeführt. Diese Aufnahme von der D-Dur Sinfonie⁴ und des Vorspiels zu Toveys Oper *Die Braut des Dionysos* ist zweifellos der größte Schritt bis heute.

³ Hyperion CDA67023; mit (Band 19 der Hyperion Serie von "Romantischen Klavierkonzerten") Sir Alexander MacKenzies *Scottish Concerto*, op. 55.

⁴ Toveys eigene Aufführung der Sinfonie während eines Reid-Konzerts am 25. Februar 1925 wurde von der BBC gesendet und konserviert; sie ist unlängst auf CD, bei Symposium 1352, veröffentlicht worden.

Die Musik

1905 traf Tovey den Dichter und Übersetzer Robert C. Trevelyan, und aus einer zufälligen Bekanntschaft wurde eine tiefe und anhaltende Freundschaft. Auf einem ihrer langen, gemeinsamen Spaziergänge fragte Tovey Trevelyan, was er von der Idee halten würde, ein Opernlibretto für ihn zu schreiben. Tovey begann 1907 mit dem langatmigen Vorhaben der Komposition von *Die Braut des Dionysos*, eine Aufgabe, die nicht bis 1918 beendet sein würde. Die Oper erlebte 1922 ihre Uraufführung unter chaotischen Bedingungen am Empire Theatre in Edinburgh und wurde von Mitgliedern der Edinburgh Opera Company (eine Amateurgruppe) und Toveys eigenem Reid-Orchester aufgeführt. Tovey teilte sich das Dirigat der vier Vorstellungen seiner Oper mit dem Dirigenten der Company David Stephen, damals Musikdirektor in Dunfermline. Trevelyan finanzierte das Wagnis. Die zweite Inszenierung fand 1932 statt. Zu dieser Zeit war Stewart Deas der Dirigent der Company, ein Absolvent der Universität von Edinburgh, der später Professor für Musik in Sheffield werden sollte; er teilte sich das Dirigat von sechs Aufführungen mit Tovey. Die letzteren von 1932 erzielten einen höheren künstlerischen Standard als die Vorstellungen von 1929, denn einige der Sänger und viele Orchestermusiker waren jetzt bereits mit dem Werk vertraut. Wieder finanzierte Trevelyan das Abenteuer. Tovey verfasste eine 41-seitige Analyse seiner Oper, auf welcher der folgende Abriss basiert.

Die Braut des Dionysos: Vorspiel

Zurückhaltend beginnt das Orchester das feierliche Vorspiel (*Andante maestoso*) in D-Dur in den Celli und Violoncello auf einem Grundbass (Beispiel 1). Vieles von der Musik des Vorspiels wird man dann später im III. Akt wiedererkennen. Zum Beispiel, der Grundbass vom Anfang des Vorspiels wird harmonisiert, wenn er im III. Akt zu den Worten gesetzt wird „Dieser Gott, dem so lange unbekannten“.

Beispiel 1



Die Musik des Vorspiels antizipiert die Schlusshymne von Dionysos in Akt III, wo sie unharmonisiert genau dann erklingt, wenn Dionysos seinen Thyrsos-Stab (ein Stab mit Efeu, Pinienzapfen und Weinlaub) in Ariadnes Hand legt. Eine Moll-Variation wird später wichtig sein in der Dur-Tonart des III. Aktes. Spätere Kunstgriffe spielen auf den Klang der Panflöte an und auf das Knäuel von Efeu und Wein, in dem Ariadne gefangen ist in der Nacht, in der sie einsam zurückgelassen wurde. Ariadnes erstes Thema verbindet die Polyphonie des Vorspiels und weist voraus auf die Vertonung „Geseget bist du, O göttliche Braut“ am Ende der Oper. Das Vorspiel erreicht einen Höhepunkt in drei *fortissimo* Akkorden, donnernd geschlagen vom gesamten Orchester. Eine Coda schließt sich an, in der die letzten vier Noten des Grundbasses mit Akkorden versehen werden (Abschnitt b in Beispiel 2), den Zeitpunkt beschreibend, wenn Dionysos die Ereignisse mit den Worten lenkt: „Mit dir, O Dionysos, dir das Leben der Welt, der Welten Ruhm“ (Abschnitt c in Beispiel 2).

Beispiel 2



Die verbleibenden Noten des Grundbasses (Abschnitt a in Beispiel 1) sind zu einem Thema verkürzt (Abschnitt d in Beispiel 3), hier von einer solo Violine gespielt, gedanklich verknüpft mit göttlicher Gerechtigkeit und dem Leben mit einem reinen und gütigen Herzen.

Beispiel 3



D-Dur Sinfonie op. 32

Zu Beginn des Jahres 1913 reiste Tovey nach Aachen, um sein Klavierkonzert unter Fritz Busch zu spielen, der dort kurz zuvor zum Musikdirektor berufen worden war. Das Konzert war so erfolgreich, dass man ihn bat, für einen Auftritt im April wiederzukommen. Das war der Beginn seiner lange währenden Freundschaft mit Busch, der Tovey bat, eine Sinfonie zu schreiben, die in Aachen so bald wie möglich aufgeführt würde. Tovey unterbrach die Arbeit an der Oper, doch weitere Aufträge verzögerten die Arbeit an der Sinfonie. Es war eigentlich vorgesehen, dass diese am 11. Dezember 1913 in Aachen uraufgeführt werden sollte, jedoch Mitte November war noch keine Note des Finales zu Papier gebracht. Tovey arbeitete rund um die Uhr, um das Werk bis Ende November fertig zu stellen, und mit kaum getrockneter Tinte in den Orchesterstimmen – und mit einer heroischen Anstrengung aller Beteiligten – dirigierte Fritz Busch die Sinfonie genau wie es angekündigt worden war. Sie wurde gut aufgenommen, und eine Londoner Aufführung – vom Londoner Sinfonie Orchester und dirigiert von Henri Verbrugghen – folgte am 31. Mai 1915. Tovey schrieb dazu folgende Programm-Einführung:⁵

Die Sinfonie besteht aus den gewöhnlichen vier Sätzen, klassisische Formen, die hier groß gebaut sind. Das Orchester – obwohl ziemlich konventionell und nicht groß für moderne Musik – besitzt die originale Größe; die Holzblasinstrumente sind in Dreiergruppen eingeteilt, das sind drei Flöten – eine von ihnen übernimmt die Piccolo – zwei Oboen und Englisch Horn, zwei Klarinetten, Bassklarinette, zwei

⁵ Als er 1924 die Partitur überarbeitete (er nahm relativ geringe Änderungen vor, um im Großen und Ganzen die Balance zu verbessern), veränderte Tovey auch drei der Tempoangaben, die neuen Versionen davon sind im Text unten in eckigen Klammern nach den originalen Bezeichnungen zu finden.

Fagotte und Kontrafagott. Die Belchbläser bestehen aus den gewöhnlichen vier Hörnern sowie drei Trompeten, drei Posaunen und Tuba.

Erster Satz *Allegro* [*Allegro maestoso*]

Der erste Satz, *Allegro*, D-Dur, 4/4, beginnt im *pianissimo* mit einem langen Thema für oktavierte Streicher. Die Blasinstrumente erscheinen eines nach dem anderen in einem ganz bewussten Dialog, verschmelzen zu einem *Crescendo* und drängen hin zu einem Tutti. Dieses Tutti leitet ein Übergangsthema ein, das bis an die Schwelle einer entfernten Tonart (As-Dur) moduliert wird. Es vergeht an dieser Stelle mit der einleuchtenden Intention, zu dem zweiten Thema hinüberzuleiten, das in der Tat mit einer ruhigen und schlichten Melodie in der entlegenen Tonart beginnt. Aber im Verlauf seiner ersten Phrase bringt es eine einfache harmonische Wendung in die gewöhnliche Dominante, von da geht es im Moll-Modus weiter, wird breit und eher nachdenklicher. Das Tempo wird gelassener, es taucht eine melancholische Umwandlung des Eingangsthemas auf, – sich entwickelnd zu einer lebendigeren Verarbeitung verschiedener anderer Figuren des ersten Themas und den Übergangsthemen in einem langen *Crescendo* gipfelnd. Das endet in einem jubelnden Schluss, in Erinnerung an den Höhepunkt des Übergangs schwelgend; und mit der darin enthaltenen Wucht beginnt die detaillierte Verarbeitung innerhalb des Satzes. Die „melancholische Verwandlung“ des ersten Themas ist umgeschlagen in eine Art feuriges Fugenthema mit pizzicato Streichern, das sich mit einer der Hauptmelodien des zweiten Themas abwechselt. Diese Melodie ist schließlich von den Pauken in einer drohenden Passage aufgegriffen, die zu einem neuen Ausbruch an fugaler Bearbeitung verschiedener, beharrlicher Varianten der Hauptthemen führt. Auf diese Weise kommt mit wachsendem Nachdruck das Material des langen *Crescendo* kurz vor dem Schluss des zweiten Themas zum Vorschein. Dieses gelangt zu einem Höhepunkt, in dem die Posaunen dominieren. Die Musik bleibt unverwandt in der entfernten Tonart cis-Moll mit – wie es scheint – keiner

Aussicht, sich der Haupttonart anzunähern. Doch ihre Energie zeigt Anzeichen eines nahenden Zusammenbruchs. Plötzlich – eine Generalpause. Dann, mit einem einmütigen Schlag auf A kehrt das erste Thema zurück, voll harmonisiert im gesamten Orchester. Der nachfolgende Dialog zwischen einzelnen Blasinstrumenten wird zu einem Wechselgesang zwischen den drei Gruppen von Holzbläsern, Blechbläsern und erstirbt im zweiten Thema, das nun in der Tonika einsteigt, seine entfernteren Modulationen werden in das zweite Thema mit einem ganz leichten Wechsel einer einzigen harmonischen Wendung hineingegeben. Die Fortsetzung ist verkürzt, und das lange *Crescendo* führt hin zu einem *Piano*, in dem der originale jubelnde Höhepunkt beruhigt auf der friedlichen Stufe der Subdominante erscheint. Davon entwickelt sich in einer weit entfernten Tonart das Thema, das die Verkürzung der Zusammenfassung ausgelassen hatte, und von diesem Thema wird ein langsames *Crescendo* aufgebaut. Von diesem nun erscheint in einer weit entfernten Tonart das Thema, das in der Verkürzung der Zusammenfassung weggelassen worden war, und von diesem Thema erscheint in einer Verbreiterung, die Tonika zurückbringend und nach und nach das Ausgangsmaterial des Satzes (einschließlich des feurigen Fugato) zu einem triumphalen Schluss führend.

Scherzo: Presto [*Vivace ma non troppo presto*]

Das Scherzo, ein *Presto* in b-Moll, 6/4 Takt, hat eine Beethoven'sche Form, d.h. mit einem wiederholten Trio. Ein bemerkenswerter Effekt ist ein Duett zwischen Piccolo und Kontrafagott zu Beginn des Scherzos. Das Trio wird angekündigt von einem *Crescendo* der Marschtrumpfen, und das Trio selbst beginnt mit einer langen Fanfare der Blechbläser und des gesamten Orchesters, das sich als harmonischer Rahmen einer ziemlich einfachen Melodie im Dialog zwischen Streichern und Holzbläsern herausstellt. Der zweite Teil des Trios setzt mit mysteriös synkopierten Akkorden ein (Volltakt), und eine sich daraus entwickelnde solo Violine bringt eine Variation der Melodie zurück. Wenn das Scherzo wiederkehrt, ist es ganz in einem vollkommenen *Pianissimo* gehalten, und

erstirbt dann, wenn drei Trommeln beginnen auf sich aufmerksam zu machen. Danach setzt das Trio mit einer schlichten Melodie wieder ein.

Am Ende des zweiten Teils gibt es einen Moment des Atemholens, und dann beginnt die Piccoloflöte ihr Duett mit dem Kontrafagott. Das nachfolgende *Crescendo* ist mit neuen Details ausgestattet, und im *forte* stürzen die Posaunen über die Kesselpauken hin, wonach der Abschluss im *Tremolo pianissimo* solange hinweg flattert, bis das Geräusch der Marschtrommeln zu einem Donner anschwillt und die Fanfaren des Trios den Satz zu einem abrupten Ende bringen.

Dritter Satz: Adagio [Canzona Dorica – Adagio]

Der langsame Satz besteht aus Variationen eines Choralthemas in dem als Dorisch⁵ bekannten Modus mit einem zweiten Thema in E-Dur in wechselndem 9/8 und 6/8 Takt. Das Choral-Thema wird von den Streichern, mit Holzbläser-Zwischenspielen, vorgetragen. Die erste Variation teilt den Choral in erste Violinen und drei Flöten auf (man beachte insbesondere den ersten Kontrapunkt bei den Violinen). Die letzten Noten des Themas schweben wiederholt an der Grenze einer entfernten Tonart, E-Dur, in der durch unmerkliche Schritte, in denen der Takt zu 9/8 wechselt und das neue Thema *largo maestoso*, erscheint. Es ist eine regelmäßige Melodie in zwei wiederholten Abschnitten, der erste im 9/8 und der zweite in 6/8 Takt. Die Wiederholung des zweiten führt durch eine kleine Erweiterung zurück zum dorischen Beginn. Und ein Fragment des Choralthemas wird von den hohen zu den tiefen Holzbläsern gereicht, während die Bratschen eine Umwandlung der zweiten Melodie in ein düsteres Fugenthema anschließen. Bei dieser Fuge beginnt das Choralthema im tiefen Bass, Phrase für Phrase, und gelangt mit seiner letzten Note zum Höhepunkt. Die Blechbläser platzen herein und klingen wieder ab; und dann bringen die vier Hörner *fortissimo* das zweite Thema in C-Dur zurück. Seine Wiederholungen werden wieder *piano* in E-Dur gehalten; und in der Schlussphase kommt das Choral-Thema zum Vorschein, beginnend in f-Moll, mit *pianissimo* Posaunen und den

tieferen Streichern. Darüber ein Glitzern der Geigen, teils gedämpft, teils *pizzicato*, während die Holzbläser in den Kontrapunkten der ersten und zweiten Variationen ein Zwiegespräch führen. Wenn der Choral seine letzte Entwicklungsstufe erreicht, schwebt er über den letzten Tönen wie bereits am Ende der ersten Variation und die harmonischen Wechsel führen zielsicher zu einem Schluss in G-Dur.

Finale: *Allegro con moto energico*

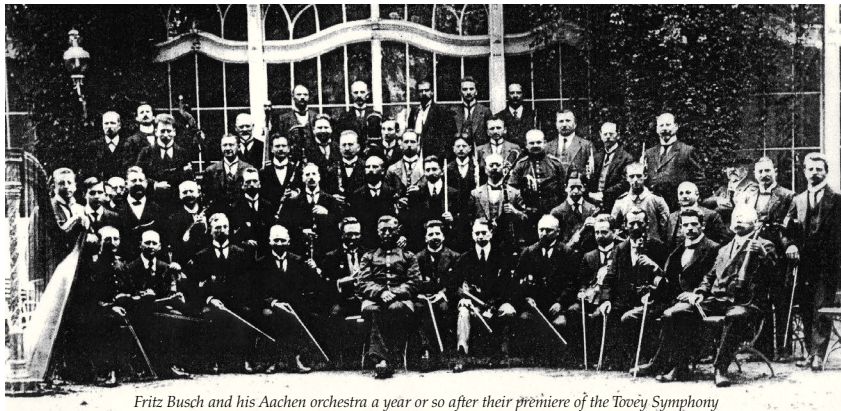
Das Finale, überschrieben *Allegro con moto moderato ma energico*, steht im 3/2 Takt, und ist in d-Moll und D-Dur gehalten. Es beginnt verhalten an der entfernten Peripherie von d-Moll mit einer fragenden Abwechslung von Themen, die bis jetzt noch nicht ihre wirkliche Gestalt besitzen. Nach einem dramatischen Höhepunkt gibt es einen Moment des Schweigens, und das Hauptthema platzt in einem D-Dur unisono des gesamten Orchesters heraus (ohne die Posaunen). Dies wird wie in einer Fuge beantwortet. Ein neues Übergangsthema führt zu der entfernten f-Moll Tonart, wobei eine ausgewogene Melodie, dunkel in der Farbe und still entschlossen im Rhythmus, das zweite Thema verkörpert. Das Nachspiel er stirbt in einer Passage, langsam zurückführend zu d-Moll, worin das Hauptthema *pianissimo* wieder eintritt und zu einer kurzen Fugato-Entwicklung führt, die im *pianissimo* verbleibt, bis sie (*tranquillo* und *maestoso*) im Übergangsthema in A-Dur abklingt.

Daraus entspringt eine weitere Entwicklung, die, zurückhaltend beginnend, bald das gesamte Orchester sich gegeneinander aufhetzen lässt. Das Einleitungsthema tritt in wildem Ansturm an die Bässe heran und zuletzt entlädt sich das Hauptthema in d-Moll (im Bass), und die volle Kraft der Blechbläser kommt außerdem (zum ersten Mal in diesem Satz) in B-Dur hinzu. Dann taucht das aufbrausende Orchester in das zweite Thema in b-Moll, von welcher entfernten Tonart es ruckartig (*decrescendo*) in die Tonika in D-Dur dreht. Dort gibt es dessen ruhige Zusammenfassung und langsamen Übergang der Rückkehr zum ersten Thema. Dieser Übergang nun geht zu demselben fernen harmonischen Außenposten wie der, mit dem die Einleitung begonnen hatte.

Die anschließende Coda (Volltakt) verarbeitet das Material der Einleitung und des ersten Themas in drei Abschnitten, nach und nach schneller werdend, mit einem sehr plötzlichen *fortissimo* Ausbruch des zweiten Themas vor dem zweiten Abschnitt. Der letzte Abschnitt ist ein *stringendo*, beschleunigt zu einem *prestissimo*, in dem die Takte sich selbst im Dreiertakt gruppieren, während das *maestoso* Übergangsthema den Schluss dominiert, bis all die Hauptthemen sich in einem letzten Tusch zusammenfinden.

Peter R. Shore/The Tovey Estate © 2005

Peter R. Shore, 1945 in Eastbourne geboren, wirkte mehrere Jahre als professioneller Theater- und Tanzmusiker, Bandleader und Arrangeur, bis er in die Export-Abteilung der Plattenfirma Decca Records ging. 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. Seine Großmutter väterlicherseits war Donald Francis Toveys Cousine ersten Grades.



Fritz Busch and his Aachen orchestra a year or so after their premiere of the Tovey Symphony (Busch is in uniform, so the photograph must have been taken after the outbreak of the First World War)

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 Debut als Dirigent an der Londoner Kirche St. John's am Smith Square. Als künstlerischer Leiter der Regent Sinfonia London in den Jahren zwischen 1979 und 2005 trat er in vielen größeren Konzert- und Festival-Sälen auf. Zu den Ensembles, mit denen als Gastdirigent arbeitete, gehören das Amsterdams Promenade Orkest, das Konzertensemble Salzburg, Joyful Company of Singers, die London Mozart Players, die Bournemouth Sinfonietta, Schola Cantorum of Oxford, der Sine Nomine International Touring Choir und das Oxford Orchestra da Camera. Er dirigierte Aufnahmen für BBC Radio und Channel 4 TV und 1999 trat er zum ersten Mal in der Symphony Hall in Birmingham auf.

Seine erste kommerzielle Aufnahme veranlasste die Zeitschrift *Gramophone* zu der Bemerkung: „George Vass zeigt sich selbst als aufrichtigen, gänzlich musikalischen Kommentator [...] Phrasen sind immer wohlgeformt und die dynamische Gestaltung ihnen peinlich genau angepasst“; seine Aufnahme von Stephen Dodgsons Concertino für zwei Gitarren und Streichorchester wurde im März 2003 zur „Editor's Choice“ („Wahl des Herausgebers“) bei *Gramophone* gekürt. In demselben Magazin schrieb vor kurzem Andrew Achenbach über Vass' Einspielung von Chormusik, komponiert von Cecilia McDowall: „George Vass' einführende Leitung bewirkte eine spannende, reizvolle Aufführung“.

George Vass war 1992 künstlerischer Leiter des Presteigne Festivals 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 Musik-Direktor.

In seiner doppelten Karriere als Dirigent und Festival-Leiter hat George Vass großes Interesse an der Aufführung und Förderung von zeitgenössischer Musik. In den vergangenen dreizehn Jahren gab er eine Reihe neuer Werke von vielen führenden Komponisten, darunter Joe Duddell, David Matthews, John McCabe, Cecilia McDowall und Adrian Williams in Auftrag und dirigierte deren Uraufführungen. Im März des Jahres 2000 wurde er als Außerordentliches Mitglied an die Royal Academy of Music berufen.

DONALD FRANCIS TOVEY (1875–1940)

SYMPHONIE EN RÉ – LA FIANCÉE DE DIONYSUS Prélude

par Peter R. Shore

Le nom de Sir Donald Tovey, Professeur en Musicologie à l'Université d'Edinburgh de 1914 jusqu'à sa mort en 1940, reste aujourd'hui associé à une série d'*Essays in Musical Analysis* dont il est l'auteur. Mais Tovey lui-même se considéra avant tout comme un musicien : faire de la musique fut le véritable enjeu de sa vie, le reste étant secondaire.

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 deux de leurs enfants, le fils aîné et Donald, avaient, à des degrés différents, 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 professeur de piano et de musique qui animait 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 du tuteur puis du 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 des leçons privées de piano, tandis que son éducation générale fut confiée 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 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.

Tovey était âgé de 13 ans lorsque Walter Parratt, organiste de la Chapelle Saint George de Windsor, lui donna ses premières leçons de contrepoint et il se révéla immédiatement un brillant contrapuntiste : c'était une seconde langue innée pour lui. Tout en étant profondément attaché à Parratt, Tovey nourrit toute sa vie une grande affection et une authentique admiration pour ses deux autres professeurs, James Higgs, qui enseignait le contrepoint au Royal College of Music, et Sir Hubert Parry, avec qui il commença à étudier la composition à 14 ans. À l'automne 1892, Tovey avait alors 17 ans, on suggéra qu'il soit candidat à la Bourse Mendelssohn au Royal College, mais elle ne fut pas attribuée cette année-là pour cause de restriction budgétaire. Il ne fait aucun doute, par ailleurs, que les autorités universitaires firent preuve d'une circonspection de bon aloi à l'égard de ce jeune et brillant musicien : qu'aurait-on fait d'un étudiant qui se présentait avec un niveau largement supérieur à celui de ses congénères en fin de cursus ? En 1892, par exemple, âgé de 17 ans, il rédigea un exercice de contrepoint de treize mesures dans lequel il combinait un canon à six voix avec un *cantus firmus* et un traitement en imitation de trois autres contrepoints. Cette dextérité contrapuntique s'enrichissait d'une mémoire exceptionnelle qui lui permit d'acquérir cette connaissance si complète de la musique classique pour laquelle il fut renommé. Une anecdote revient souvent à ce sujet : lors d'un récital, Tovey interprétait, en fin de programme, le Livre I des *Variations sur un thème de Paganini* de Brahms, et, rappelé par le public qui lui réclamait un bis, il joua le Livre II. Car Tovey fut également un interprète distingué : en 1891, à Northlands, il inscrivit à son répertoire des œuvres telles que le Trio en *si* bémol majeur de Schubert, des sonates pour violon de Beethoven et Brahms (alors encore vivant), et la Sonate « Waldstein » ; il accompagna également Marie Fillinger, une amie de Robert et Clara Schumann, dans les lieder de Schubert et Brahms.

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 19^e anniversaire de Tovey : le programme débutait avec la Sonate en *sol* majeur de Brahms et s'achevait avec la Sonate « À Kreutzer » de Beethoven.

Miss Weiss avait ses entrées dans la riche et influente société victorienne durant les 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 (dont elle était le dédicataire) 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 sa résidence jusqu'à la Première Guerre Mondiale. Il se produisit régulièrement en concert comme pianiste et chambriste. Son répertoire de concert 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 des articles et des critiques pour le *Times Literary Supplement* – et il composa. Son Concerto pour piano date de 1903 et sa Symphonie en ré 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 drame triangulaire du théâtre antique, Thésée-Ariane-Phèdre : l'œuvre fut achevée en 1918.

La vie privée de Tovey n'était cependant pas heureuse. Il s'était marié en avril 1916 mais il devint rapidement évident que son épouse souffrait de graves problèmes psychiatriques, et ils divorcèrent en 1922. La détérioration de cette relation, à quoi venait s'ajouter l'épuisement complet résultant de son statut de professeur charismatique et très en vue, mit provisoirement un terme au flot jusque-là ininterrompu de ses compositions. Cette situation était d'autant plus inconfortable que Tovey, en tant que compositeur, avait peu de chose en commun avec ceux de ses contemporains qu'il admirait, tels que Sibelius et Holst, et encore moins avec l'atonal Schoenberg, ou le Stravinsky d'après *Petrouchka* qu'il n'appréciait guère. Et comme si

cela ne suffisait pas à son malheur, Tovey contracta une dissenterie tropicale en 1924 lors de son séjour en Californie où il avait été invité à enseigner à Santa Barbara. Lorsque, en 1925, Tovey épousa Clara Wallace, qui avait fréquenté l'école de Miss Weiss, cette dernière sembla tout d'abord approuver cette union qu'en réalité elle n'accepta jamais ; ce n'était ni la première ni la dernière fois que Miss Weiss s'immisçait dans la vie privée ou professionnelle de Tovey.

L'autorité de ses écrits lui valut d'être sollicité pour contribuer à la onzième édition de l'*Encyclopaedia Britannica*, dont il rédigea une cinquantaine d'articles, et non des moindres, consacrés aux formes musicales et aux chefs-d'œuvre des grands maîtres. Mais à partir de 1913, la charge que représentait ce travail librement consenti devint trop lourde. Ses relations avec Miss Weiss avaient atteint un nouveau degré de tension, et, en 1912, son amitié avec le violoncelliste Pablo Casals¹ et sa femme Guilhermina Suggia fut tristement ombragée. Mary Grierson, biographe de Tovey dont elle fut une proche associée à Edinburgh, reste discrète à propos des motifs de ce schisme. Tovey était désespérément naïf lorsqu'il se trouvait confronté à la complexité de la nature humaine. Guilhermina Suggia était une jeune femme très séduisante ainsi qu'une musicienne, et il n'est pas impossible que son mari soit devenu jaloux, sans raison valable, de l'attention innocente que lui prêta Tovey. Le tempérament de Tovey semble avoir été aussi chaud que celui de son ami espagnol, et la querelle qui s'ensuivit, quoiqu'infondée, les sépara jusqu'en 1925.

En 1914, Tovey postula avec succès pour l'obtention de la Chaire de Musique de l'Université d'Edinburgh qui venait d'être laissée vacante. Durant six mois par an, il enseignait l'histoire de la musique, l'analyse, l'orchestration et l'interprétation, et il organisa des concerts au sein de l'Université, mais également à Edinburgh. Le reste de l'année était consacré à l'écriture, à l'édition des chefs-d'œuvre classiques, et aux tournées de concerts. Sa plus grande réussite à Edinburgh fut sans doute d'avoir créé et animer 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'Edinburgh, sous la direction de Tovey, et

¹ Depuis la mort de Joachim, Pablo Casals, ainsi que les sœurs Aranyi et les frères Fritz et Adolf Busch, étaient devenus les partenaires de Tovey sur scène.

inaugura une saison annuelle de huit concerts qui perdura jusqu'à sa dissolution.² 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. C'est en 1925 que furent diffusés ses premières conférences radiophoniques, mais Tovey, qui illustrait lui-même ses émissions au piano, était imprévisible : au mieux, il s'exprimait avec aisance et naturel ; au pire, lorsque le temps venait à manquer ou qu'il était troublé de ne pouvoir descendre de son estrade pour s'adresser directement à son auditoire, son discours devenait hésitant et décousu, et quelque'intéressant son propos fût-il, l'émission était alors ratée. Enfin, en 1929 il fut nommé responsable éditorial pour l'Europe de la quatorzième édition de l'*Encyclopaedia Britannica*.

Il prononça plusieurs conférences universitaires prestigieuses, parmi lesquelles une série de huit consacrées à Beethoven programmées à Edinburgh en 1922. Les dix Conférences Cramb, *Music in Being*, furent prononcées à l'Université de Glasgow en 1925, l'année où il ajouta Boston et New-York à la liste des lieux où il s'était produit en récital. 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'aida 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.

Le succès des *Essays in Musical Analysis* est doublement ironique – c'est un fait qui

² Les notes de programme de ces concerts se présentaient sous la forme caractéristique d'un essai analytique.

demeura bien connu au moins jusque dans les années 1960. D'une part, les conceptions musicologiques de Tovey, qui avaient semblé si radicales au début de sa carrière, n'avaient pu s'adapter aux bouleversements révolutionnaires qui affectèrent la musique et la société : William Walton et Paul Hindemith étaient deux des rares compositeurs de l'entre-deux-guerres pour qui il avait de l'estime, encore chez Hindemith était-ce moins la musique que l'homme et son implication dans le monde musical qui le séduisaient. 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 lui-même avant tout comme un musicien et même, en privé, comme un compositeur. 1934 fut l'année d'un nouveau *tour de force* avec l'achèvement de son Concerto pour violoncelle, une partition imposante d'une durée totale d'une heure, qui fut conçu pour Casals, qui en donna fièrement la première exécution le 22 novembre.

Tovey est décédé le 10 juillet 1940 à Edinburgh. 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 Les écrits de Tovey encore disponibles à cette époque étaient ses éditions, en collaboration avec Harold Samuel, du *Clavier Bien Tempéré* de Bach (1924), et des Sonates pour piano de Beethoven (1918), ainsi que son *Companion to Beethoven's Pianoforte Sonatas* (1931), ses *Essays in Musical Analysis*, et son *Companion to '« The Art of Fugue »* (1931). Les articles qu'il rédigea pour l'*Encyclopaedia Britannica* et un ouvrage consacré à Beethoven furent publiés à titre posthume, sous la direction éditoriale d'Hubert Foss, aux Presses Universitaires d'Oxford. Il fallut ensuite attendre un demi-siècle avant que ne soit publié, en 2002 et toujours aux Presses Universitaires d'Oxford, un recueil intitulé : *Donald Francis Tovey : The Classics of Music* – conférences, essais, et autres écrits inédits.

Après la mort de Tovey, la diffusion de sa musique, que ce soit en concert ou sur les ondes, ne fut guère plus abondante. Tovey suscita un peu d'intérêt lorsque, en 1975, on

³ Cet ouvrage a été une importante source d'informations pour la rédaction de cet essai.

célébra l'anniversaire de sa naissance en diffusant à la radio le Prélude de *La Fiancée de Dionysos* interprété par le BBC Scottish Symphony Orchestra dirigé par Harry Newstone. Mais 23 années passèrent encore avant que le Festival International d'Edinburgh ne rendit « Hommage à Sir Donald Tovey » : lors d'un concert organisé le 21 août 1998 au Usher Hall, Andras Schiff et Richard Goode interprétèrent les *Danses Balliol* pour deux pianos, tandis que Steven Osborne était le soliste du Concerto pour piano, et Mats Lidström celui du Concerto pour violoncelle, tous deux accompagnés par le BBC Scottish Symphony Orchestra placé sous la direction de Martyn Brabbins. Le jour même du concert, on put se procurer l'enregistrement du Concerto pour piano enregistré par les mêmes artistes pour Hyperion Records. Le concert lui-même fut rediffusé sur la BBC et, l'année suivante, sur la station suédoise Radio Classic. Ces deux concertos ont été repris, durant les cinq dernières années, par le Jupiter Symphony Orchestra de New-York, à l'instigation de son directeur artistique, le défunt Jens Nygaard, un autre admirateur enthousiaste et de longue date de Tovey. Le présent enregistrement de la Symphonie en ré et du Prélude de l'opéra *La Fiancée de Dionysos* constitue, à ce jour, la plus importante contribution dans le domaine de la diffusion discographique de l'œuvre de Tovey.⁴

La Musique

Tovey rencontra le poète et traducteur Robert C. Trevelyan (1872–1951) en 1905 : cette rencontre occasionnelle devait s'épanouir en une profonde et durable amitié. Ce fut à l'occasion d'une de leurs fréquentes marches que Tovey demanda à Trevelyan s'il accepterait de lui écrire le livret d'un opéra. C'est en 1907 que Tovey commença à travailler à la composition de son opéra *La Fiancée de Dionysos*, une tâche qu'il n'achèverait qu'en 1918. La première eut lieu dans des conditions chaotiques à l'Empire Theatre d'Edinburgh en 1929 : le Reid Orchestra de Tovey accompagnait des membres de l'Edinburgh Opera Company, pour la plupart des

⁴ L'interprétation de la Symphonie que Tovey dirigea lui-même, lors d'un concert du Reid Orchestra à Edinburgh le 25 février 1937, a été diffusée sur la BBC et conservée sur des disques acétates ; elle a été récemment publiée sur CD par le label Symposium (référence 1352).

l'orchestre au complet fait résonner trois accords *fortissimo*. Suit une coda dont les quatre dernières notes dans les basses sont harmonisées avec des accords (fig. b dans l'Ex. 2) qui sont associés au pouvoir de Dionysos et aux paroles « With thee, O Dionysus, thee the world's life, the world's glory » (fig. c dans l'Ex. 2).

Ex. 2



Les dernières notes de la ligne de basse (fig. a dans l'Ex. 1) sont réunies pour former un thème (fig. d dans l'Ex. 3) qui est ici confié à un violon solo pour évoquer la justice divine qui est le propre des cœurs purs et nobles.

Ex. 3



Symphonie en *ré*, opus 32

Au début de l'année 1913, Tovey se rendit à Aachen pour interpréter son Concerto pour piano sous la direction de Fritz Busch à qui on venait récemment de confier le poste de directeur artistique. Le concert remporta un succès tel qu'il fut invité à revenir en avril. Ce fut le début d'une longue et solide amitié avec Busch qui demanda à Tovey de composer une symphonie dont il pourrait diriger la création dès que possible à Aachen. Tovey interrompit la composition de son opéra, mais ses autres engagements retardèrent son travail sur la symphonie. Il avait été convenu initialement que la première aurait lieu à Aachen le 11 décembre 1913, mais à la mi-novembre, pas une seule note du Finale n'était couchée sur le papier. Tovey travailla nuit et

jour pour achever sa partition avant la fin du mois de novembre, et l'encre n'était pas encore sèche sur le matériel d'orchestre lorsque, grâce aux efforts héroïques des interprètes, Fritz Busch fit entendre la Symphonie à la date promise. L'œuvre fut bien accueillie et fut reprise, le 31 mai 1915, par le London Symphony Orchestra sous la direction de Henri Verbrugghen. C'est pour ce concert londonien que Tovey rédigea les notes de programme⁵ qui suivent.

Cette Symphonie respecte la coupe traditionnelle en quatre mouvements bâtis selon les formes classiques. L'orchestre, quoique de dimension normale et un peu inférieure au standard de l'époque moderne, n'en est pas moins complet : la petite harmonie par trois (3 flûtes dont l'une joue le piccolo, 2 hautbois et cor anglais, 2 clarinettes et clarinette basse, 2 bassons et contrebasson) ; les cuivres comme suit : 4 cors, 3 trompettes, 3 trombones et tuba.

Premier mouvement : *Allegro* [*Allegro maestoso*]

Le premier mouvement, *Allegro*, en *ré* majeur, à 4/4, débute *pianissimo* avec une longue phrase jouée en octaves aux cordes. Les instruments à vent entrent l'un après l'autre formant délibérément un dialogue qui conduit vers un *crescendo* à mesure que l'orchestre se réunit. Ce tutti introduit un motif de transition qui module vers une tonalité très éloignée (*la* bémol majeur) avant de disparaître pour céder la place au « second sujet ». Celui-ci, effectivement, se présente tout d'abord sous la forme d'une simple et paisible mélodie qui, au détours d'une modulation, se retrouve dans le ton de la dominante où elle devient, dans le mode mineur, grave et introspective. Le tempo ralentit pour introduire une variante mélancolique du thème initial dont le développement, de plus en plus animé, fait intervenir plusieurs éléments du premier sujet et des motifs de transition pour construire un long *crescendo* qui se

⁵ Lorsqu'il révisa sa partition en 1924 pour y effectuer quelques remaniements mineurs, essentiellement pour améliorer l'équilibre orchestral, Tovey en modifia également trois des indications de tempo : ces nouvelles formulations apparaissent ci-dessous entre parenthèses après les originales.

conclut de façon triomphante, en écho au climax de la transition. L'élan étant donné, le développement proprement dit peut commencer. La variation mélancolique du premier thème devient ici le sujet bondissant d'un fugato accompagné aux cordes en pizzicato, en alternance avec un des principaux motifs du second sujet. Par la suite, cette mélodie est reprise par les timbales au cours d'un épisode inquiétant qui débouche sur un traitement en fugato d'une série de variations vigoureuses sur les principaux thèmes tandis que peu à peu émerge, avec une force croissante, le long *crescendo* entendu avant la fin du second sujet. On aboutit alors à un point culminant (où on notera que cette section demeure solidement ancrée dans le ton éloigné de *do* dièze mineur) au cours duquel les trombones se voient confier une partie autonome, tandis que l'énergie déployée annonce un effondrement. Soudain, survient une pause générale, puis, sur un la fracassant de l'orchestre entier, le premier sujet revient, entièrement harmonisé et orchestré. Suit un dialogue qui implique plusieurs instruments solistes des pupitres de vent et qui se transforme en un chœur antiphonique entre la petite harmonie, les cuivres et les cordes avant de se dissiper dans le retour, sur la tonique, du second sujet dont les modulations les plus éloignées sont discrètement estompées par un délicat travail harmonique. La réexposition est écourtée et un long *crescendo* débouche sur un *piano* où le premier climax réapparaît très calmement dans le paisible ton de la sous-dominante. À partir de cet instant, le thème qui avait été omis dans la réexposition écourtée émerge dans une tonalité très éloignée, et forme le motif sur lequel se construit un lent *crescendo* qui ramène le ton principal, récapitule peu à peu tout le dispositif thématique du mouvement, notamment le fugato bondissant, et se conclut triomphalement.

Scherzo : *Presto* [*Vivace ma non troppo presto*]

Le Scherzo, un *Presto* en *si* bémol mineur et à 6/4, adopte la forme beethovenienne, c'est-à-dire avec répétition du trio. On retiendra notamment l'effet produit par un duo entre le piccolo et le contrebasson au début du Scherzo. Annoncé par un *crescendo*

aux caisses claires, le Trio lui-même débute par une longue fanfare aux cuivres accompagnés par l'orchestre au complet et qui s'avère être le canevas harmonique d'une mélodie très simple que s'échangent les cordes et les instruments à vent. La deuxième partie du Trio commence par de mystérieux accords syncopés (écrits à 4/4), d'où émerge un violon solo et une variation de la mélodie. Au retour du Scherzo, la nuance *pianissimo* prédomine de bout en bout jusqu'à ce que tout s'évanouisse à l'exception notable des trois caisses claires. C'est à ce moment que le Trio revient une deuxième fois, en commençant par la mélodie entendue précédemment.

À la fin de cette deuxième partie, un moment de suspense fait une transition vers le Scherzo, puis le piccolo entame à nouveau son duo avec le contrebasson. Le *crescendo* qui suit se différencie du premier par plusieurs détails, et dans le *forte* auquel il aboutit, les trombones s'effondrent en cascade sur les timbales ; après quoi, tout s'évanouit en un *tremolo pianissimo* jusqu'à ce que le roulement des caisses claires se fasse entendre à nouveau, murmure tout d'abord puis rugissement, et que les fanfares du Trio viennent conclure le mouvement de façon abrupte.

Troisième mouvement : *Adagio* [*Canzona Dorica – Adagio*]

Le mouvement lent consiste en une série de variations sur un choral dans ce qu'on appelle le mode Dorien, avec un second thème en *mi* majeur écrit en 9/8 et 6/8 alternés. Le choral est entendu aux cordes, tandis que des interludes sont confiés aux instruments à vent. La première variation répartit les sections du choral entre les premiers violons et trois flûtes. On notera en particulier le contrepoint des violons. Les dernières notes de la phrase s'aventurent à plusieurs reprises aux abords d'une tonalité éloignée, *mi* majeur, tandis que, de façon imperceptible, le mètre passe à 9/8, laissant entrer le nouveau thème, indiqué *largo maestoso*. Sa carrure est symétrique et se présente sous la forme de deux sections répétées, la première à 9/8 et la seconde à 6/8. Par le truchement d'un léger élargissement, la répétition de la seconde section ramène le choral Dorien, et un fragment du choral passe des instruments à vent les

plus aigus aux plus graves, tandis que les altos entament une fugue plaintive dont le sujet résulte d'une transformation de la seconde mélodie. Pendant que cette fugue se développe, le choral entre dans le registre des basses, séquence par séquence, jusqu'à atteindre un point culminant. Les cuivres surgissent en trombe puis disparaissent à nouveau ; les quatre cors font alors entendre le second thème *fortissimo* en do majeur. Plus tard, on le retrouve à nouveau en mi majeur dans la nuance *piano* avant que n'émerge une dernière fois le choral, tout d'abord en *fa* mineur et *pianissimo*, aux trombones et aux cordes graves. Loin au-dessus, on distingue le scintillement des violons qui jouent pour moitié avec sourdines et les autres en pizzicato, tandis que les contrepoints des premières et secondes variations circulent parmi les pupitres des instruments à vent. À la fin du choral, et par une série de modulations, les dernières notes s'écartent de la tonalité principale, comme ce fut le cas à la fin de la première variation, pour conclure le mouvement en sol majeur.

Finale : *Allegro con moto energico*

Le Finale à 3/2, marqué *Allegro con moto ma energico*, est alternativement en *ré* mineur et *ré* majeur. Tout commence paisiblement dans la périphérie éloignée de *ré* mineur : deux thèmes, dont les contours sont encore indistincts, alternent et semblent s'interroger, en dépit du fait que le tempo rapide soit déjà installé. Un sommet d'intensité dramatique est atteint, suivi d'un instant de silence, puis le thème principal retentit à l'unisson de l'orchestre complet (à l'exception des trombones) en *ré* majeur, aussi suivi d'une réponse, à la façon d'une entrée de fugue. Une transition s'évade vers la lointaine tonalité de *fa* mineur pour énoncer le second sujet, une mélodie aux contours nets et aux teintes sombres sur un rythme calme et résolu. Une transition en dégradé ramène lentement le ton de *ré* majeur ainsi que le thème principal, cette fois *pianissimo* ; suit un court développement fugué, toujours *pianissimo*, qui débouche sur le thème de transition en la majeur (*tranquillo* et *maesotoso*).

Le développement reprend ensuite, d'abord timidement, puis dans des proportions

telles que tout le potentiel orchestral est mis à l'épreuve. Le thème introductif fait irruption dans les pupitres de basses, suivi enfin par le thème principal dans le ton de *ré* mineur avant que les cuivres, pour la première fois au grand complet, fassent leur entrée en si bémol majeur. L'orchestre, ensuite, se précipite furieusement dans le second sujet en *si* bémol mineur, tonalité lointaine d'où la tonique, *ré* majeur, émerge au bout d'un long *decrescendo*, tandis qu'une paisible conclusion dans un tempo plus lent ramène le premier thème. Ce passage reproduit le schéma de l'introduction dont il revisite les mêmes rivages harmoniques lointains.

La coda est écrite à 4/4 et retravaille le matériau musical de l'introduction et du premier thème en trois étapes successives et de tempo croissant, avec une soudaine irruption *fortissimo* du second sujet avant la deuxième étape. La dernière étape est un *stringendo* qui débouche sur un *prestissimo* trois fois plus rapide ; la thème de la transition *maestoso* domine la conclusion jusqu'à ce que tous les thèmes principaux soient réunis dans la fanfare finale.

Peter Shore / The Tovey Estate © 2005

Traduction : Baudime Jam © 2005

Peter R. Shore, né à Eastbourne en 1945, a travaillé durant de nombreuses années comme musicien dans les théâtres et les bals, arrangeur et orchestrateur avant d'intégrer le département export de Decca Records Ltd. En 1972, il quitta l'Angleterre pour la Suède où il travailla pour le distributeur scandinave de Decca à Stockholm ; il fut également ingénieur du son et monteur dans l'industrie cinématographique suédoise, et instructeur technique pour Ericsson Telecom ; depuis 2001, il enseigne la musique et l'anglais. Sa grand-mère paternelle était la première cousine de Donald Francis Tovey.

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.

Son premier enregistrement commercial a suscité le commentaire suivant dans *Gramophone* : « George Vass se révèle un interprète intègre et méticuleux [...] les phrasés sont toujours très beaux et les nuances scrupuleusement respectées » ; son enregistrement du Concertino pour deux guitares et orchestre à cordes de Stephen Dodgson fut sélectionné par *Gramophone* dont il fut l'« Editor's Choice » en mars 2003. Plus récemment, et toujours dans *Gramophone*, Andrew Achenbach commenta en ces termes l'enregistrement que Vass réalisa des œuvres chorales de Cecilia McDowall : « La direction généreuse de George Vass produit des interprétations ardentes et passionnées ».

En 1992, George Vass a été nommé directeur artistique du Presteigne Festival dans le Pays de Galles, et en 2004 il a été invité à prendre les mêmes responsabilités au festival 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 tous premiers musiciens actuels, parmi lesquels on retiendra notamment them 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.



Recorded in Studio 7, Swedish Radio, Malmö, 23–27 May 2005
Recording Engineer: Stefan Klaverdal, Dynamik Ljud och Musikproduktion
Recording Producer: Peter R. Shore
Mastering: Richard Black

Text: Peter R. Shore, Donald Francis Tovey
German translation: Jutta Raab Hansen
French translation: Baudime Jam

Cover background: the interior of the Konzerthaus, Aachen, where in 1913 Tovey's Symphony was first performed (it was destroyed by Allied bombing in 1943).

Cover design: Roberto Beretta

Booklet design and layout: Paul Brooks, Design and Print – Oxford

Special thanks to Charles Tovey, Stephen Thompson and William Melton.

Executive Producer: Martin Anderson

TOCC 0033

© 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

Also available in the Toccata Classics Tovey project

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

As Tovey worked on his Cello Concerto, written for his friend Pablo Casals in 1932–33, 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.

TOCC 0038

‘Alice Neary makes every note tell in both cello works [...]. The Tovey Cello Concerto needs to be heard by all enthusiasts of the late-romantic orchestral world. That it was written in an idiom that was old-fashioned in 1935 matters not a jot. It is fresh, keenly imagined, emotionally engaging and the performance, recording, documentation and presentation adroitly complement this major work.’

Rob Barnett, *MusicWeb International*

