

THE CLASSICAL PIANO CONCERTO – 1

Dusseck

Piano Concerto in G major, Op 1 No 3

Piano Concerto in C major, Op 29

Piano Concerto in E flat major, Op 70



HOWARD SHELLEY

ULSTER ORCHESTRA

hyperion

THE CLASSICAL PIANO CONCERTO – 1

Jan Ladislav Dussek

(1760–1812)

| | | |
|---|--|-------------|
| | Piano Concerto in G major Op 1 No 3, C4 (before 1783) | [14'19] |
| 1 | Allegro | [9'14] |
| 2 | Rondo: Allegro | [5'05] |
| | Piano Concerto in C major Op 29, C125 (1795) | [23'29] |
| 3 | Larghetto – Allegro maestoso | [12'02] |
| 4 | Larghetto sostenuto | [4'57] |
| 5 | Rondo | [6'30] |
| | Piano Concerto in E flat major Op 70, C238 (1810) | [30'31] |
| 6 | Allegro brillante ma non troppo | [15'01] |
| 7 | Adagio ma non troppo lento | [6'39] |
| 8 | Rondo: Allegretto moderatissimo | [8'51] |

HOWARD SHELLEY piano / conductor

ULSTER ORCHESTRA

TAMÁS KOCSIS leader

CONTENTS

| | |
|----------|-----------------|
| ENGLISH | <i>page 4</i> |
| FRANÇAIS | <i>page 9</i> |
| DEUTSCH | <i>Seite 13</i> |

BORN IN ČÁSLAV, BOHEMIA (now the Czech Republic), Jan Ladislav Dussek (1760–1812) was a late classical/early romantic piano virtuoso and composer whose career manifests one of the first examples of the ‘international musician’. Born a decade after the death of J S Bach, emerging a generation after Haydn, four years Mozart’s junior, and a decade older than Beethoven, Dussek travelled, concertized, composed and taught across the European continent at the end of the eighteenth and into the nineteenth century.

Following student years spent near his home, and later in Prague, Dussek migrated (before he was twenty) to northern Europe. He spent the late 1770s and early 1780s in the Netherlands, and then in Hamburg, where he may have studied with C P E Bach. He journeyed to St Petersburg in 1783, where he played at the court of Catherine the Great, subsequently becoming Kapellmeister to Prince Radziwill in Lithuania. In 1784 he began a long concert tour of Germany, performing on glass harmonica as well as piano. By 1786 Dussek arrived in Paris, where he became a favourite of Marie Antoinette, and where he remained until 1789 (he also undertook a trip to Italy during this period).

With the onset of the French Revolution, Dussek fled to London, where he remained for eleven years. Here he became a popular concert performer (and piano teacher), scheduled frequently at the Hanover Square Rooms and the Salomon concerts, appearing with Haydn during that composer’s two London visits. In 1792 he married Sophia Corri, who became known as a singer, pianist and harpist. He went into the music publishing business with his father-in-law, Domenico Corri. While in London he also worked with the Broadwood piano manufacturing firm to extend the range of the piano from five to five-and-a-half octaves, and later to six. With little business acumen, he subsequently became insolvent and in 1799 he fled to Hamburg (leaving his wife and daughter, whom he would never see again). In

Germany he met and became friends with the young Louis Spohr, with whom he performed and travelled.

The new century found Dussek returning to his Bohemian home, in 1802, and giving a number of highly regarded concerts. His younger fellow countryman, the composer and pianist Václav Tomášek, reported that Dussek was the first concert pianist to place the instrument sideways (in profile), so that the audience could see the pianist’s fingers strike the keys. In 1804 Prussian Prince Louis Ferdinand hired Dussek as Kapellmeister. With the Prince’s death on the battlefield in 1806, Dussek returned to Paris, where he remained until his death six years later.

Although he wrote a number of trivial rondos and variations on popular tunes of the day (as did most composers), Dussek also composed a significant number of more important piano sonatas, concertos and chamber works (including several duos, trios, a quartet, a quintet, and many other works with various combinations of instruments, with and without piano; the piano concertos, somewhat curiously, are his only orchestral works). Many of these have been unjustly neglected. Contemporaneous reviews praised the expressiveness and originality of his compositions, as well as his impressive keyboard virtuosity.

Dussek’s early works are Classical in style, and the works after the turn of the century reveal, as Howard Allen Crow notes in *The New Grove*, definite Romantic characteristics, ‘in the expression markings, the use of altered chords and non-harmonic notes’. Crow goes on: ‘His harmony includes a wider variety of chords and is considerably more chromatic than that of Mozart, Haydn and even Beethoven. His piano music is in general fuller in texture than that of C P E Bach, Mozart or Haydn ... As has been frequently observed, much of Dussek’s music resembles that of other composers. Most often, however, these composers are later than Dussek, and such resemblances show him to have been very much ahead of his time.’

Determining the exact chronology of Dussek's approximately eighteen piano concertos is a bit of a challenge. They span nearly a third of a century, with the earliest stemming from 1779 (when Dussek was nineteen), the last from about 1810, two years before his death at the age of fifty-two. His first and last attempts are lost, and at least three of the surviving concertos specify either pianoforte or harp. Like many composers in the late-eighteenth and early-nineteenth centuries, Dussek did not number his concertos successively. Sometimes identical works were printed by different publishers with conflicting opus numbers and ordinal listings (for example, the work published as *A Sixth Grand Concerto* was probably his fourteenth), and some have no opus numbers. He seems to have employed slow movements somewhat interchangeably within different concertos. As a group, these pieces are a fascinating study, with most of the earlier works largely reflecting the Mozartian model, and the later ones revealing stylistic traits sometimes at odds with the late-eighteenth-century conception of the form, and anticipating future developments in the genre.

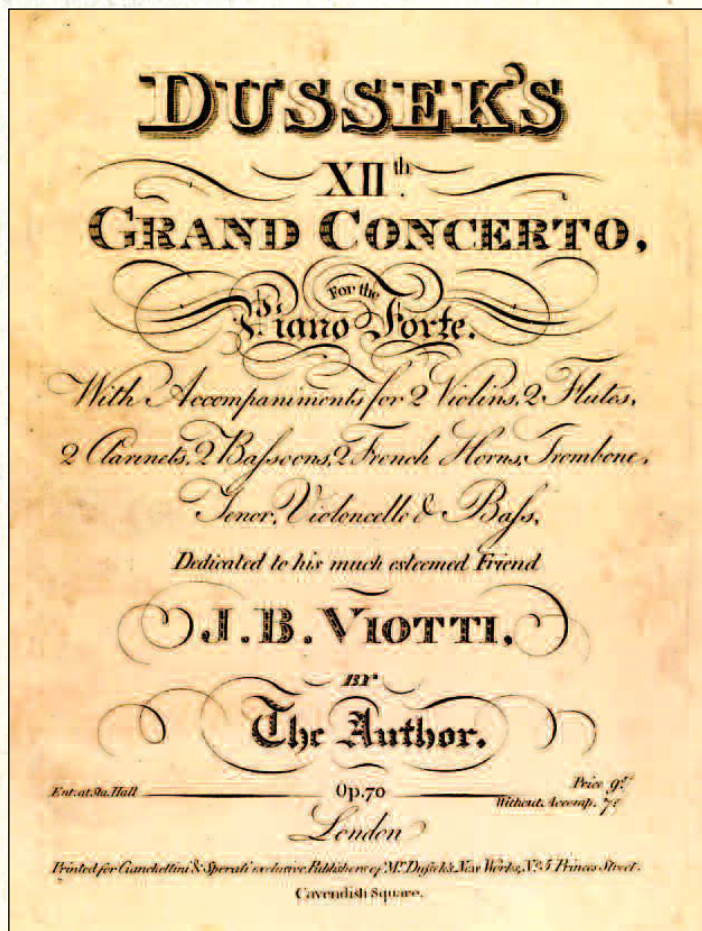
Dussek's **Piano Concerto in G major, Op 1 No 3**, is an early work (one of three from Dussek's first published set, composed before 1783), roughly contemporaneous with Mozart's relatively early Viennese piano concertos, K413, 414 and 415, and just before that composer's six concertos of 1784 (K449, 450, 451, 453, 456, and 459). Unlike all of Dussek's subsequent efforts in the genre, this concerto is cast in only two movements (without a middle slow movement): an opening *Allegro*, capped by a fast rondo. The opening movement follows the typical Mozartian seven-part schema of opening tutti (first ritornello), solo exposition, second tutti, development, recapitulation, and closing tutti, bisected by an improvised cadenza. It is fascinating to ponder which (if any) of the Mozart concertos Dussek may have known at this point in his career, and indeed vice versa. And while Mozart is given the credit for

codifying the late-eighteenth-century 'double exposition' first-movement concerto paradigm, the publication of Dussek's Op 1 concertos in 1783 precedes Artaria's issuing of the first Mozart concertos to be published (as Op 4 Nos 1–3, which we now identify as K414, 413, and 415, respectively) by two years. Though there doesn't seem to be any documentary evidence, it is possible that the two young composers crossed paths.

Perhaps the most salient feature of Dussek's mature conception of a concerto first movement is the absence of what Mozart considered one of the staples of the form: the cadenza. Dussek dispensed with this traditional gesture quite early in his career; cadenzas appear only in the concertos of Opp 1, 3 and 17 (1783–1792). He seems to have been the first composer to omit the cadenza, although most others would later follow suit. The Weber scholar John Warrack attributes the absence of the cadenza in many nineteenth-century concertos to Dussek's influence.

Dussek's **Piano Concerto in C major, Op 29** (also listed as Op 20; issued in 1795), stems from about the midpoint in his career. Published four years after Mozart's death, it emerged at a time when the piano concerto genre was gaining popularity; a number of concertos by other composers were also published around this time. Examples include a concerto by François-Adrien Boieldieu, Johann Baptist Cramer's first (Op 10) and second (Op 16) of a total of nine, John Field's first (of seven), and Daniel Steibelt's first two (of eight). Beethoven also composed his first two piano concertos (No 2 in B flat major, Op 19, and No 1 in C major, Op 15) around this time, though both were published only in 1801.

Perhaps the most interesting aspect of Dussek's C major Concerto is its opening gambit. Instead of beginning with a brisk presentation of a bright C major theme, as one would have expected in 1795, Dussek initiates the movement with a twenty-two-bar *Larghetto* introduction in $\frac{3}{8}$. The material



The title page of Dussek's Piano Concerto in E flat major, Op 70

presented here later recurs towards the end of orchestra's first ritornello, and again at the beginning of the recapitulation. The G major slow movement is also cast as a *Larghetto* (like the slow introduction to the first movement), and the concerto is rounded off by a C major rondo. The first movement's slow introduction is a truly original touch, and is quite possibly without precedent in a piano concerto. This experiment may stem from Haydn's use of the gesture to open all but one of the 'London' symphonies, which were

premiered in the British capital while Dussek was there. Haydn appeared with Dussek during both of his visits, and is known to have taken an interest in his younger colleague. He even wrote a highly complimentary letter to Dussek's father in February 1792 in which he stated: 'I ... consider myself fortunate in being able to assure you that you have one of the most upright, moral, and, in music, most eminent of men for a son. I love him just as you do, for he fully deserves it. Give him, then, daily a father's blessing, and thus will he be ever fortunate, which I heartily wish him to be, for his remarkable talents.'

Between writing the C major Concerto Op 29 and the E flat major Concerto Op 70 Dussek's conception of the genre evolved. In most of the concertos Dussek composed after 1800, the soloist introduces new primary themes, as well as two or more secondary themes, not heard during the first tutti. Moreover, as if to intensify the distinction between the soloist's material and that of the orchestra, dreamy, lyrical passages allotted primarily to the soloist appear in other sections of the movement. These create a discrete world for the soloist, removed from that presented by the orchestra in the first ritornello. Examples of this are found in many of Dussek's later concertos, and they also feature in the concertos of younger composers, including Weber (No 1 in C major, 1812), Field (No 2 in A flat major, 1816), Hummel (B minor Concerto, Op 89, c1821), Chopin (No 1 in E minor, 1833), Clara Schumann (A minor Concerto, Op 7, 1837), and Robert Schumann (A minor Concerto, Op 54, 1846). Dussek's structural innovation became standard in the early Romantic concerto.

Dussek's **Piano Concerto in E flat major, Op 70** (1810), is contemporaneous with the first efforts in the genre by Weber, Hummel and Ries, mid-to-late concertos by Cramer, Field, and Steibelt, and Beethoven's final two piano concertos (No 4 in G major, 1808, and No 5 in E flat major, 'Emperor', 1810). By comparison with Dussek's

earlier concertos (and those of other composers), this concerto presents a greatly expanded first movement. Following a lengthy transition in the first ritornello, the secondary theme is presented in the dominant, a modulation never encountered at this point in the earlier Dussek concertos. The illustrious critic Donald Francis Tovey, in his famous essay 'The Classical Concerto', cautioned against just such a modulation, in which the first tutti 'merges into symphonic writing'. Tovey might have described this section of Dussek's protracted transition (as he did, perhaps pejoratively, Beethoven's Piano Concerto No 3) as 'sheer symphonic exposition: it arouses no expectation of the entry of the solo instrument and . . . leaves nothing essential for the pianoforte to add when its time comes'. There is an essential difference, however, between Dussek's and Beethoven's use of thematic material: as we have seen, in Dussek's typical practice the soloist contributes his own, distinct thematic elements, and does therefore add essential material. Beethoven's conception represents a greater engagement between the soloist and orchestra, with a sharing (or struggle for ownership) of the thematic material used in common.

The first movement has some novel structural features. Breaking with the typical concerto recapitulation scheme, where all the tutti and solo thematic material is obligatorily restated, Dussek substantially abridges and alters the recapitulation in the first movement, perhaps because he sensed that the movement would otherwise be too long. We

reach a final trill for the soloist, preparing the way for the final confirmation of the tonic key, but Dussek resolves this unexpectedly onto the flattened submediant (C flat major, track 6 at 14'13), further extending this closing passage before the delayed confirmation of E flat major at the arrival of the closing (third) ritornello. Digressions are a salient feature of many of Dussek's concertos, but this harmonic detour is entirely new to the recapitulation—it did not occur in the exposition.

The lovely second movement in B flat major is cast in a typically lyrical, ternary design. The movement is replete with concertante exchanges between the piano, winds and strings, revealing Dussek's excellence in the subtleties of orchestration (and perhaps causing us to lament that he did not compose other large-scale orchestral works). At about 4'03, Dussek once again incorporates a side-stepping harmonic resolution, away from the expected sonority of F major, down a major third to D flat major, before returning home to B flat major.

Op 70 concludes with a jovial rondo in E flat major, with Dussek again brandishing a colourful orchestral palette. The middle section of the rondo, typically a developmental area, passes through several distant keys, including the enharmonic Neapolitan (E major), a colourful, even shocking harmonic juxtaposition at this point. Again, wonderful concertante exchanges abound.

STEPHAN D LINDEMAN © 2014

Recorded in Ulster Hall, Belfast, on 3–5 September 2013

Recording Engineer BEN CONNELLAN

Recording Producer ANNABEL CONNELLAN

Piano STEINWAY & SONS

Booklet Editor TIM PARRY

Executive Producers SIMON PERRY, MICHAEL SPRING

© & © Hyperion Records Ltd, London, MMXIV

with thanks to Martin Eastick for supplying the original printed orchestral parts of the Op 70 Concerto

HOWARD *Shelley*



© Eric Richmond

As a pianist, conductor and recording artist Howard Shelley has enjoyed a distinguished career since his highly acclaimed London debut in 1971, performing each season with renowned orchestras at major venues around the world. Much of his current work is in the combined role of conductor and soloist. He has been closely associated with the music of Rachmaninov and has performed and recorded complete cycles of his solo piano works, concertos and songs. His recordings of Mozart and Hummel piano concertos have also won exceptional praise.

As conductor Howard Shelley has performed with many leading orchestras. His long association with the London Mozart Players included a substantial period as their Principal Guest Conductor. He has also been Principal Conductor of Sweden's Uppsala Chamber Orchestra and works closely with the Camerata Salzburg, Orchestra di Padova e del Veneto in Italy and the Tasmanian Symphony Orchestra in Australia with whom he has recorded several albums for Hyperion.

In 1994 an Honorary Fellowship of the Royal College of Music was conferred on him by HRH The Prince of Wales. Howard Shelley is married to fellow pianist Hilary Macnamara, and they have two sons.

For Hyperion Howard Shelley has recorded the complete solo piano music by Rachmaninov, a complete chronological survey of the piano sonatas by Muzio Clementi, and many Romantic piano concertos. As a conductor he has also recorded the complete symphonies by Louis Spohr.

DUSSEK *Concertos pour piano*

NÉ À ČÁSLAV, EN BOHÊME (dans l'actuelle République tchèque), Jan Ladislav Dussek (1760–1812), pianiste virtuose de la fin de l'ère classique et du début de l'âge romantique, fut parmi les premiers compositeurs à mener une carrière de « musicien international ». Né dix ans après la mort de J. S. Bach et sorti une génération après Haydn, ce cadet de Mozart (de quatre ans), aîné de Beethoven (de dix ans), voyagea, donna des concerts, composa et enseigna à travers toute l'Europe à la fin du XVIII^e siècle et encore au XIX^e siècle.

Après avoir étudié près de chez lui et, plus tard, à Prague, Dussek émigra (avant ses vingt ans) en Europe du Nord. Il passa la fin des années 1770 et le début des années 1780 aux Pays-Bas, puis à Hambourg, où il étudia peut-être avec C. P. E. Bach. En 1783, il se rendit à Saint-Pétersbourg, où il joua à la cour de Catherine la Grande, avant de devenir Kapellmeister du prince Radziwill, en Lituanie. En 1784, il entama une longue série de concerts en Allemagne, jouant aussi bien de l'harmonica de verre que du piano. En 1786, il arriva à Paris, où il devint l'un des favoris de Marie-Antoinette et où il resta jusqu'en 1789 (avec, dans l'intervalle, un voyage en Italie).

À la Révolution française, Dussek s'enfuit à Londres et mena pendant onze ans une vie de concertiste (et de professeur de piano) populaire ; souvent programmé aux Hanover Square Rooms et aux concerts organisés par Salomon, il apparut aux côtés de Haydn pendant les deux séjours londoniens de celui-ci. En 1792, il épousa Sophia Corri, qui se fera connaître comme chanteuse, pianiste et harpiste, et intégra le milieu de l'édition musicale avec son beau-père, Domenico Corri. Toujours à Londres, il collabora avec la manufacture de pianos Broadwood pour faire passer l'étendue du piano de cinq à cinq octaves et demie puis à six. Mais, peu doué en affaires, il devint insolvable et s'enfuit à Hambourg en 1799 (laissant sa femme et sa fille, qu'il ne

devait jamais revoir). En Allemagne, il se lia d'amitié avec le jeune Louis Spohr, compagnon de concerts et de voyages.

Le siècle nouveau trouva Dussek de retour chez lui, en Bohême (1802), donnant plusieurs concerts fort prisés. Selon son jeune compatriote, le compositeur et pianiste Václav Tomášek, il fut le premier concertiste à disposer de la piano latéralement (de profil) afin que le public pût le voir frapper les touches. En 1804, le prince prussien Louis Ferdinand loua ses services comme Kapellmeister. À la mort du prince sur le champ de bataille, en 1806, Dussek rentra à Paris, où il demeura jusqu'à la fin de sa vie, six ans plus tard.

Auteur (comme la plupart de ses confrères) d'insignifiants rondos et variations sur des airs populaires de l'époque, Dussek composa aussi un nombre non négligeable d'œuvres plus importantes : des sonates pour piano, des concertos, de la musique de chambre (plusieurs duos, des trios, un quatuor, un quintette et maintes autres pièces présentant diverses combinaisons instrumentales, avec ou sans piano ; assez curieusement, ses seules œuvres orchestrales sont ses concertos pour piano), très souvent injustement oubliés. Les critiques de l'époque louèrent pourtant l'expressivité et l'originalité de ses compositions, mais aussi son impressionnante virtuosité au clavier.

Les premières œuvres de Dussek sont de style classique tandis que celles rédigées après le tournant du siècle laissent apparaître, comme le souligne Howard Allen Crow dans *The New Grove*, des caractéristiques romantiques « dans les signes d'expression, dans l'usage d'accords altérés et de notes non harmoniques ». Et Crow de poursuivre : « Son harmonie renferme une plus grande variété d'accords et est considérablement plus chromatique que celle de Mozart, de Haydn et même de Beethoven. Sa musique pour piano a une texture généralement plus dense que celle de C. P. E. Bach, Mozart ou Haydn ... Comme on n'a pas manqué de

le souligner, la musique de Dussek ressemble fréquemment à celle d'autres compositeurs. Mais, très souvent, ces compositeurs lui sont postérieurs et pareilles similitudes prouvent combien il fut en avance sur son temps. »

Déterminer la chronologie exacte des dix-huit et quelques concertos de Dussek relève de la gageure : ils couvrent presque un tiers de siècle, sachant que Dussek signa le tout premier que nous ayons en 1779 (il avait alors dix-neuf ans) et le dernier vers 1810, soit deux ans avant de mourir, à l'âge de cinquante-deux ans. Ses première et dernière tentatives sont perdues et au moins trois des concertos qui nous sont parvenus spécifient soit le piano-forte, soit la harpe. Comme très souvent à la fin du XVIII^e siècle et au début du XIX^e siècle, Dussek ne numérotait pas ses concertos à la suite. Il arrivait que la même pièce fût imprimée par plusieurs éditeurs, avec des numéros d'opus contradictoires, des listes ordinales (la pièce parue sous le titre *Sixième grand concerto* fut ainsi, semble-t-il, la quatorzième de Dussek) et, parfois, pas de numéro d'opus du tout. Dans plusieurs concertos, Dussek semble avoir utilisé des mouvements lents de manière quelque peu interchangeable. Prises ensemble, ces pièces constituent une étude fascinante, l'essentiel des premières œuvres suivant le modèle mozartien tandis que les plus tardives sont parfois en contradiction stylistique avec le concerto pour piano romantique tel qu'on le concevait à la fin du XVIII^e siècle, anticipant les développements de ce genre musical.

Le **Concerto pour piano en sol majeur op.1 n° 3** est une œuvre de jeunesse (l'une des trois pièces du premier corpus publié de Dussek, composé avant 1783), plus ou moins contemporaine des concertos pour piano viennois relativement anciens de Mozart (K413, K414 et K415), qui signera juste après ses six concertos de 1784 (K449, K450, K451, K453, K456 et K459). Contrairement à tous les concertos pour piano que Dussek produira ensuite, celui-



JAN LADISLAV DUSSEK

ci est coulé en seulement deux mouvements (sans mouvement lent central) : un *Allegro* inaugural, couronné par un rondo rapide. Le mouvement d'ouverture suit l'habituel schéma mozartien, à sept parties : tutti liminaire (premier ritornello), exposition solo, deuxième tutti, développement, réexposition et tutti conclusif, que scinde une cadence improvisée. Il est fascinant de se demander si Dussek connaissait certains concertos de Mozart (et lesquels, alors ?) et vice versa. Et même si l'on attribue à Mozart la codification, à la fin du XVIII^e siècle, du concerto avec un premier mouvement à « double exposition », la publication des concertos op.1 de Dussek, en 1783, précède

de deux ans la parution, chez Artaria, des premiers concertos mozartiens (op.4 n^{os} 1 à 3, aujourd'hui identifiés comme K414, K413 et K415). Même si aucun document ne semble l'attester, les chemins des deux jeunes compositeurs ont fort bien pu se croiser.

Chez Dussek, la conception réfléchie du premier mouvement brille surtout, peut-être, par l'absence de ce que Mozart tenait pour l'une des bases du concerto : la cadence. Très tôt dans sa carrière, Dussek se passa de ce geste traditionnel, présent seulement dans les concertos de ses opp.1, 3 et 17 (1783–1792). Il semble avoir été le premier compositeur à agir ainsi, bientôt imité par la plupart de ses confrères—spécialiste de Weber, John Warrack attribue d'ailleurs à son influence l'absence de cadence dans tant de concertos du XIX^e siècle.

Le **Concerto pour piano en ut majeur op.29** (paru en 1795, il est aussi répertorié sous le numéro d'opus 20) date du milieu de la carrière de Dussek. Publié quatre ans après la mort de Mozart, il survient alors que ce genre musical connaît une popularité grandissante ; plusieurs concertos d'autres compositeurs parurent vers la même époque. Citons un concerto de François-Adrien Boieldieu, le premier (op.10) et le deuxième (op.16) des neuf concertos de Johann Baptist Cramer, le premier des sept concertos de John Field et les deux premiers des huit concertos de Daniel Steibelt. Beethoven composa également vers cette époque ses deux premiers concertos pour piano (n^o 2 en si bémol majeur op.19 et n^o 1 en ut majeur op.15), qui ne seront toutefois publiés qu'en 1801.

L'aspect le plus intéressant du Concerto en ut majeur op.29 tient peut-être à sa manœuvre initiale. Au lieu de commencer son mouvement par une alerte présentation d'un éclatant thème en ut majeur, comme on s'y attendait en 1795, Dussek démarre par une lente introduction *Larghetto* à $\frac{3}{8}$, de vingt-deux mesures. Le matériau qui y est présenté resurgira vers la fin du premier ritornello et,

derechef, au début de la réexposition. Le mouvement lent en sol majeur est également coulé en un *Larghetto* et le concerto s'achève sur un rondo en ut majeur. L'introduction lente du premier mouvement est une touche vraiment originale, très certainement sans précédent dans un concerto pour piano. Cette expérimentation pourrait trouver son origine dans le geste qui ouvre toutes les symphonies « londoniennes » (sauf une) de Haydn, créées dans la capitale britannique au moment où Dussek s'y trouvait. Haydn se montra avec Dussek lors de chacun de ses séjours et on sait qu'il s'intéressa à son jeune confrère, au père duquel il écrivit même une lettre très flatteuse, en février 1792 : « Je ... considère comme une chance de pouvoir vous assurer que vous avez pour fils l'un des hommes les plus droits, les plus moraux et, en musique, les plus éminents. Je l'aime comme vous l'aimez, car il le mérite pleinement. Alors donnez-lui chaque jour la bénédiction d'un père et il s'en trouvera à jamais heureux, ce que je lui souhaite d'être de tout cœur, pour ses remarquables talents. »

Entre l'écriture du Concerto en ut majeur op.29 et celle du Concerto en mi bémol majeur op.70, Dussek évolua. Dans la plupart de ses concertos rédigés après 1800, le soliste introduit de nouveaux thèmes principaux, ainsi que deux (au minimum) thèmes secondaires, qui n'ont pas été entendus dans le premier tutti. Par ailleurs, et comme pour intensifier la distinction entre le matériau du soliste et celui de l'orchestre, des passages langoureux, lyriques apparaissent dans d'autres sections du mouvement, créant à l'intention du soliste auquel ils sont essentiellement dévolus, un univers discret, loin de celui présenté par l'orchestre dans le premier ritornello. On reverra cela dans maints concertos de Dussek mais aussi de compositeurs plus jeunes comme Weber (n^o 1 en ut majeur, 1812), Field (n^o 2 en la bémol majeur, 1816), Hummel (Concerto en si mineur op.89, vers 1821), Chopin (n^o 1 en mi mineur,

1833), Clara Schumann (Concerto en la mineur op.7, 1837) et Robert Schumann (Concerto en la mineur op.54, 1846). L'innovation structurelle de Dussek devint donc la norme du concerto romantique naissant.

Le **Concerto pour piano en mi bémol majeur op.70** est contemporain (1810) des premiers essais de concertos pour piano de Weber, Hummel et Ries, des concertos de la maturité de Cramer, Field et Steibelt, ainsi que des deux derniers concertos pour piano de Beethoven (n° 4 en sol majeur, 1808 ; n° 5 en mi bémol majeur, l'« Empereur », 1810). Comparé aux concertos antérieurs de Dussek (et d'autres compositeurs), il présente un premier mouvement très développé. Venant après une fort longue transition dans le premier ritornello, le thème secondaire est présenté à la dominante, une modulation que Dussek n'avait encore jamais placée là dans un concerto. Dans son célèbre essai « The Classical Concerto », l'illustre critique Donald Francis Tovey déconseilla ce genre de modulation, où le premier tutti « se fond dans l'écriture symphonique ». De la très longue transition de cette section, il eût pu dire ce qu'il dit, péjorativement peut-être, du Concerto pour piano n° 3 de Beethoven : « Une pure exposition symphonique : elle ne suscite aucune attente de l'entrée de l'instrument solo et . . . ne laisse au pianoforte rien de fondamental à ajouter lorsque son heure arrive. » Reste entre Dussek et Beethoven une différence essentielle dans l'usage du matériau thématique : chez Dussek, comme nous l'avons vu, le soliste amène habituellement ses propres éléments thématiques, ce qui ajoute un matériau vraiment essentiel. Chez Beethoven, les liens entre le soliste et l'orchestre sont plus forts : ils se partagent un matériau thématique commun (ou s'en disputent la possession).

Le premier mouvement présente quelques caractéristiques structurelles originales. Rompant avec la redite obligatoire de tout le matériau thématique (tutti et solo),

Dussek fait beaucoup plus court et modifie la réexposition dans le premier mouvement qui, il le sentit peut-être, aurait été, sinon, trop long. On atteint un trille final pour le soliste, pavant la voie à l'ultime confirmation de la tonique ; mais, contre toute attente, Dussek opte pour une résolution à la sus-dominante baissée (ut bémol majeur, piste [6] à 14'13), développant encore ce passage conclusif avant la confirmation retardée de mi bémol majeur à l'arrivée du troisième (et dernier) ritornello. Si les digressions marquent souvent ses concertos, ce détour harmonique est totalement nouveau pour la réexposition—l'exposition en était dépourvue.

Le charmant second mouvement en si bémol majeur est coulé dans un schéma ternaire, au lyrisme emblématique. Ce mouvement gorgé d'échanges concertants entre le piano, les vents et les cordes montre un Dussek excellent orchestrateur, tout en subtilités (et nous fait peut-être regretter qu'il n'ait signé aucune autre grande œuvre orchestrale). Vers 4'03, Dussek intègre de nouveau une résolution harmonique par détour, loin du fa attendu, descendant d'une tierce majeure à ré bémol majeur, avant de retrouver le si bémol majeur principal.

L'op.70 s'achève sur un jovial rondo en mi bémol majeur, qui voit Dussek brandir de nouveau une pittoresque palette orchestrale. La section centrale de ce rondo, une zone de développement, passe par plusieurs tons éloignés, dont le mi majeur enharmonique napolitain—une juxtaposition colorée, voire choquante, à cet endroit. Et toujours cette profusion de merveilleux échanges orchestraux.

STEPHAN D. LINDEMAN © 2014

Traduction HYPERION

DUSSEK *Klavierkonzerte*

DER IM BÖHMISCHEN TSCHASLAU (Čáslav, jetzt Tschechien) geborene Jan Ladislav Dussek (1760–1812) war ein spätklassischer / frühromantischer Klaviervirtuose und Komponist, dessen Karriere eines der frühesten Beispiele für einen „internationalen Musiker“ darstellt. Dussek, der ein Jahrzehnt nach dem Tod von Johann Sebastian Bach geboren und eine Generation nach Haydn bekannt wurde, vier Jahre jünger als Mozart und ein Jahrzehnt älter als Beethoven war, reiste, konzertierte, komponierte und lehrte am Ende des 18. und bis ins 19. Jahrhundert auf dem europäischen Kontinent.

Nach Schul- und Studienjahren in der Nähe seines Wohnortes und später in Prag ging Dussek (mit noch nicht 20 Jahren) nach Nordeuropa. Er verbrachte die späten 1770er und frühen 1780er Jahre in den Niederlanden und dann in Hamburg, wo er möglicherweise bei Carl Philipp Emanuel Bach studiert hat. 1783 reiste er nach St. Petersburg und trat am Hof von Katharina der Großen auf; später wurde er Kapellmeister beim Fürsten Radziwill in Litauen. 1784 begann er eine lange Konzerttournee durch Deutschland, bei der er sowohl Glasharmonika als auch Klavier spielte. 1786 kam Dussek nach Paris, wo er ein Günstling von Marie Antoinette wurde; er hielt sich dort bis 1789 auf und reiste während dieser Zeit auch nach Italien.

Beim Ausbruch der Französischen Revolution floh Dussek nach London, wo er elf Jahre lang blieb. Hier wurde er ein beliebter Konzertpianist (und Klavierlehrer), der häufig in den Hanover Square Rooms und bei den Konzerten von Johann Peter Salomon spielte und auch mit Haydn während dessen beiden London-Aufenthalten auftrat. 1792 heiratete er Sophia Corri, die als Sängerin, Pianistin und Harfenistin bekannt wurde. Mit seinem Schwiegervater Domenico Corri betrieb er einen Musikverlag. In seiner Londoner Zeit arbeitete er auch zusammen mit dem Klavierbauer Broadwood an der Erweiterung des Tasten-

umfangs von 5 auf 5 ½ und später 6 Oktaven. Er besaß wenig Geschäftssinn, der Verlag ging später bankrott, und 1799 floh Dussek nach Hamburg (wobei er Frau und Tochter zurückließ, die er nie mehr wiedersehen sollte). In Deutschland begegnete er dem jungen Louis Spohr und freundete sich mit ihm an; die Beiden musizierten und reisten zusammen.

Im Jahre 1802 kehrte Dussek in seine Heimat Böhmen zurück und gab eine Reihe vielbeachteter Konzerte. Sein jüngerer Landsmann, der Komponist und Pianist Václav Tomášek, berichtete, dass Dussek der erste Konzertpianist war, der das Instrument quer (im Profil) aufgestellt hat, sodass das Publikum sehen konnte, wie die Finger des Pianisten die Tasten berührten. 1804 holte der preußische Prinz Louis Ferdinand Dussek als Kapellmeister nach Berlin. Nach dem Tod des Prinzen auf dem Schlachtfeld im Jahre 1806 kehrte der Komponist nach Paris zurück, wo er bis zu seinem Tod sechs Jahre später blieb.

Wenn Dussek auch eine Reihe belangloser Rondos und Variationen über beliebte Melodien der Zeit schrieb (wie es die meisten Komponisten taten), so schuf er doch auch eine erhebliche Zahl von bedeutenderen Klaviersonaten, Konzerten und Kammermusikwerken (u. a. mehrere Duos, Trios, ein Quartett, ein Quintett sowie viele andere Werke in verschiedenen Instrumentenkombinationen mit und ohne Klavier; die Klavierkonzerte sind merkwürdigerweise seine einzigen Orchesterwerke). Viele dieser Werke werden zu Unrecht kaum beachtet. Zeitgenössische Kritiken rühmten die Ausdruckskraft und Originalität seiner Kompositionen und seine beeindruckende Virtuosität als Pianist.

Dusseks frühe Werke sind im Stil klassisch, und die nach der Jahrhundertwende entstandenen Werke offenbaren, wie Howard Allen Crow in *The New Grove* anmerkt, eindeutige romantische Züge „in den Vortragsbezeichnungen, der Verwendung alterierter Akkorde und harmoniefremder

Töne“. Craw fährt fort: „Seine Harmonik weist eine größere Vielfalt von Akkorden auf und ist erheblich chromatischer als die Mozarts, Haydns und selbst Beethovens. Seine Klaviermusik hat allgemein eine vollere Struktur als jene von Carl Philipp Emanuel Bach, Mozart oder Haydn ... Wie häufig bemerkt, gibt es in Dusseks Musik viele Ähnlichkeiten zu der anderer Komponisten. Meistens gehören diese Komponisten jedoch einer späteren Zeit an als Dussek, und diese Ähnlichkeiten zeigen ihn als sehr avanciert in seiner Zeit.“

Die genaue Chronologie von Dusseks etwa 18 Klavierkonzerten zu bestimmen, ist keine geringe Aufgabe. Sie umspannen mehr als 30 Jahre, wobei das früheste 1779 entstanden ist (als Dussek 19 Jahre alt war) und das letzte etwa 1810, zwei Jahre vor seinem Tod mit 52 Jahren. Seine ersten und letzten Versuche haben sich nicht erhalten, und wenigstens drei der noch existierenden Konzerte geben entweder Pianoforte oder Harfe an. Wie viele Komponisten am Ende des 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts numerierte Dussek seine Konzerte nicht in der Reihenfolge ihrer Entstehung. Gelegentlich wurden identische Werke von verschiedenen Verlegern mit widersprüchlichen Opuszahlen und Ordnungszahlen gedruckt (z. B. war das als *A Sixth Grand Concerto* veröffentlichte Werk vermutlich sein 14. Konzert), und einige haben gar keine Opuszahlen. Er scheint langsame Sätze wie Versatzstücke in verschiedenen Konzerten verwendet zu haben. Als Gruppe stellen diese Werke ein faszinierendes Studienmaterial dar, wobei die meisten früheren das Vorbild Mozarts widerspiegeln und die späteren stilistische Züge offenbaren, die gelegentlich dem Formkonzept des späten 18. Jahrhunderts zuwiderlaufen und künftige Entwicklungen in der Gattung vorwegnehmen.

Dusseks **Klavierkonzert G-Dur op. 1 Nr. 3** ist ein frühes Werk (eines von dreien aus seiner zuerst gedruckten, vor 1783 komponierten Reihe) und ungefähr zeitgleich mit Mozarts relativ frühen Wiener Klavierkonzerten KV 413, 414

und 415 und kurz vor dessen sechs Konzerten von 1784 (KV 449, 450, 451, 453, 456 und 459) entstanden. Im Unterschied zu allen nachfolgenden Werken Dusseks in dieser Gattung hat dieses Konzert nur zwei Sätze (ein langsamer Mittelsatz fehlt): ein *Allegro* am Anfang, das von einem schnellen Rondo gekrönt wird. Im Kopfsatz wird die bei Mozart typische siebenenteilige Anlage übernommen die sich aus Anfangstutti (erstes Ritornell), Soloexposition, zweitem Tutti, Durchführung, Reprise und Schlußtutti, das durch eine improvisierte Kadenz zweigeteilt wird, zusammensetzt. Es ist reizvoll, darüber zu spekulieren, welche Mozartkonzerte (wenn überhaupt) Dussek zu diesem Zeitpunkt seiner Karriere gekannt haben könnte (das gilt tatsächlich auch vice versa). Und während Mozart die Kodifizierung der Doppel-Exposition im Konzert-Kopfsatz des späten 18. Jahrhunderts zugute gehalten wird, erscheinen die Konzerte op. 1 von Dussek im Jahre 1783, zwei Jahre vor der ersten Veröffentlichung von Mozartkonzerten (gedruckt als op. 4 Nr. 1–3, die heute als KV 414, 413 und 415 identifiziert sind). Obgleich es keinerlei dokumentierten Beleg dafür zu geben scheint, könnten sich die beiden jungen Komponisten begegnet sein.

Der wohl hervorstechendste Zug von Dusseks reifer Konzeption des Konzert-Kopfsatzes ist das Fehlen einer Kadenz, die für Mozart wiederum als wichtiger Teil der Form galt. Dussek gab diese traditionelle Formel schon früh in seiner Karriere auf; Kadenzen kommen nur in den Konzerten op. 1, 3 und 17 vor (1783–1792). Er scheint der erste Komponist gewesen zu sein, der die Kadenz wegließ, doch folgten die meisten anderen später seinem Beispiel. Der Weber-Schüler John Warrack führt das Fehlen der Kadenz in vielen Konzerten aus dem 19. Jahrhunderts auf Dusseks Einfluß zurück.

Dusseks **Klavierkonzert C-Dur op. 29** (auch als op. 20 verzeichnet; 1795 veröffentlicht), stammt aus der mittleren Phase seiner Karriere. Das etwa vier Jahre nach Mozarts Tod

erschienene Werk entstand in einer Zeit, als die Gattung Klavierkonzert an Beliebtheit gewann; eine Reihe von Konzerten anderer Komponisten wurde ebenfalls um diese Zeit veröffentlicht, darunter ein Konzert von François-Adrien Boieldieu, Johann Baptist Cramers erstes (op. 10) und zweites (op. 16) von insgesamt neun Konzerten, John Fields erstes (von sieben) und Daniel Steibelts erste beiden (von acht) Konzerten. Auch Beethoven komponierte seine ersten zwei Klavierkonzerte (Nr. 2 in B-Dur op. 19 und Nr. 1 in C-Dur op. 15) um diese Zeit, beide Werke erschienen allerdings erst 1801 im Druck.

Der vielleicht interessanteste Aspekt von Dusseks C-Dur-Konzert ist der einfallsreiche Anfang. 1795 wäre die lebhafteste Einführung eines strahlenden C-Dur-Themas zu erwarten gewesen, doch Dussek beginnt den Satz stattdessen mit einer 22-taktigen Introduction, *Larghetto*, in $\frac{3}{8}$. Das hier präsentierte Material kehrt später an Ende des ersten Orchester-Ritornells wieder und noch einmal am Beginn der Reprise. Der langsame Satz in G-Dur ist ebenfalls ein *Larghetto* (wie die langsame Einleitung zum ersten Satz), und das Konzert wird von einem C-Dur Rondo abgerundet. Die langsame Einleitung des ersten Satzes ist ein wirklich origineller Einfall und hat sehr wahrscheinlich keinen Vorgänger in einem Klavierkonzert. Dieses Experiment könnte von Haydns Verwendung der Eröffnungsformel jeder (bis auf einer) der „Londoner“ Sinfonien stammen, die in der britischen Hauptstadt während Dusseks Aufenthalt dort uraufgeführt wurden. Haydn trat mit Dussek während seiner beiden London-Aufenthalte auf und hat bekanntlich Interesse an dem jüngeren Kollegen gezeigt. Im Februar 1792 schrieb er sogar einen sehr schmeichelhaften Brief an Dusseks Vater, in dem er erklärte: „Ich ... schätze mich glücklich, Sie zu versichern, daß Sie den rechtschaffensten, gesittetsten und in der Tonkunst den vortrefflichsten Mann zum Sohn haben. Ich liebe denselben ebenso, wie Sie, weil er es ganz verdient. Geben Sie ihm dann den väterlichen

Segen, so wird er stets glücklich seyn, welchen ich ihn wegen seiner grossen Talenten herzlich wünsche.“

Zwischen der Komposition des C-Dur-Konzertes op. 29 und des Es-Dur-Konzertes op. 70 entwickelte sich Dusseks Konzept der Gattung weiter. In den meisten seiner nach 1800 komponierten Konzerte führt der Solist neue Hauptthemen sowie zwei (oder mehr) Nebenthemen ein, die im ersten Tutti nicht erklingen. Als solle der Unterschied zwischen dem Material des Solisten und dem des Orchesters noch betont werden, finden sich überdies in anderen Teilen des Satzes träumerische, lyrische Passagen, die überwiegend dem Solisten zugewiesen sind. Diese Passagen bieten dem Solisten einen eigenständigen Bereich, der von dem des Orchesters im ersten Ritornell entfernt ist. Dafür finden sich Beispiele in vielen späteren Konzerten Dusseks sowie in Konzerten jüngerer Komponisten wie Carl Maria von Weber (Nr. 1 C-Dur, 1812), John Field (Nr. 2 As-Dur, 1816), Johann Nepomuk Hummel (h-Moll-Konzert op. 89, um 1821), Chopin (Nr. 1 e-Moll, 1833), Clara Schumann (a-Moll-Konzert op. 7, 1837) und Robert Schumann (a-Moll-Konzert op. 54, 1846). Dusseks strukturelle Neuerung wurde im frühen romantischen Konzert zur Regel.

Dusseks **Klavierkonzert Es-Dur op. 70** (1810) stammt aus der gleichen Zeit wie die ersten Versuche in dieser Gattung von Weber, Hummel und Ferdinand Ries, die mittleren bis späten Konzerte von Cramer, Field und Daniel Steibelt sowie Beethovens letzte beiden Konzerte (Nr. 4 G-Dur, 1808, und Nr. 5 Es-Dur, 1810). Verglichen mit Dusseks früheren Konzerten (und denen anderer Komponisten) bietet dieses Werk einen sehr ausgedehnten ersten Satz. Nach einem längeren Durchgang im ersten Ritornell wird das Nebenthema in der Dominante eingeführt, einer Modulation, die es an dieser Stelle in den früheren Konzerten Dusseks noch nicht gab. Der berühmte Kritiker Donald Francis Tovey warnte in seiner bekannten Abhandlung „The Classical Concerto“ gerade vor einer derartigen

Modulation, in der das erste Tutti „in einen sinfonischen Stil übergeht“. Tovey könnte diesen Abschnitt von Dusseks verzögertem Durchgang (wie er es, vielleicht abwertend, bei Beethovens Klavierkonzert Nr. 3 getan hat) beschrieben haben als „bloße sinfonische Exposition: sie weckt keine Erwartung auf den Einsatz des Soloinstruments und ... überläßt dem Klavier nichts Wesentliches, das es hinzufügen könnte, wenn es an der Reihe ist“. Es gibt jedoch einen grundlegenden Unterschied zwischen Dusseks und Beethovens Verwendung des Themenmaterials: wie zu sehen war, trägt der Solist bei Dusseks typischem Verfahren seine eigenen ausgeprägten Themenelemente und damit wesentliches Material bei. Beethovens Konzeption bietet einen intensiveren Dialog zwischen Solist und Orchester, wobei diese sich das gemeinsame Themenmaterial teilen (oder einander streitig machen).

Der erste Satz hat einige neue strukturelle Merkmale. Indem Dussek mit dem für das Konzert typischen Reprisenschema bricht, bei dem alles Tutti- und Solo-Themenmaterial obligatorisch wiederaufgenommen wird, kürzt und verändert er die Reprise im Kopfsatz ganz wesentlich, möglicherweise in der Annahme, der Satz würde andernfalls zu lang werden. Es kommt zu einem letzten Triller für den Solisten, der den Weg für die Bestätigung der Tonika am Schluß bereitet, doch Dussek löst diesen unerwartet nach Ces-Dur (Track [6](#) bei 14'13), in die

erniedrigte Untermediante auf, und dehnt so diese Schlußpassage vor der verzögerten Bestätigung von Es-Dur beim Beginn des abschließenden (dritten) Ritornells aus. Abschweifungen charakterisieren viele von Dusseks Konzerten, doch dieser harmonische Umweg ist gänzlich neu in der Reprise—in der Exposition kommt er nicht vor.

Der reizvolle zweite Satz in B-Dur hat eine typische dreiteilige Anlage. Der Satz ist voller konzertierender Passagen, die zwischen Klavier, Holzbläsern und Streichern wechseln, und zeigt damit Dusseks Stärke für eine subtile Orchestrierung (und läßt uns bedauern, dass er keine weiteren Werke für großes Orchester komponiert hat). Etwa bei 4'03 fügt Dussek wieder eine ausweichende harmonische Auflösung ein, die weit von der zu erwartenden Tonart F-Dur entfernt ist: eine große Terz abwärts nach Des-Dur, bevor er wieder nach B-Dur zurückkehrt.

Op. 70 schließt mit einem gemütlichen Rondo in Es-Dur, in dem Dussek wieder eine farbenreiche Orchesterpalette aufbietet. Der Mittelteil des Rondos, eigentlich ein Durchführungsteil, durchläuft verschiedene entfernte Tonarten, darunter das enharmonische neapolitanische E-Dur, ein farbiges, fast schockierendes Nebeneinander von Tonarten an dieser Stelle. Wieder gibt es eine Fülle wechselnder konzertierender Passagen.

STEPHAN D. LINDEMAN © 2014
Übersetzung CHRISTIANE FROBENIUS

