

cpo

Joseph Wölfl
Jan Ladislav Dussek
Piano Sonatas
Nataša Veljković





Nataša Veljković (© Aleksandar Dragutinović)

Jan Ladislav Dussek (1760–1812)

Piano Sonata in A flat major

31'52

Le retour à Paris or Plus ultra C. 221

- | | | |
|---|--|-------|
| 1 | Allegro non troppo ed espressivo | 9'48 |
| 2 | Molto adagio con anima ed espressione | 11'01 |
| 3 | Tempo di Minuetto. Scherzo quasi Allegro | 2'46 |
| 4 | Finale. Scherzo. Allegro con spirito | 8'17 |

Joseph Wölfl (1773–1812)

Piano Sonata in E major op. 50 *Le diable à quatre* 15'23

- | | | |
|---|----------------------------|------|
| 5 | Allegro moderato | 6'45 |
| 6 | Andante un poco allegretto | 2'37 |
| 7 | Finale. Allegretto | 6'01 |

Piano Sonata in F major op. 41 *Non plus ultra* 27'55

- | | | |
|----|--------------------------|-------|
| 8 | Adagio. Allegro moderato | 9'41 |
| 9 | Andante | 2'30 |
| 10 | Allegretto | 15'44 |

T.T.: 75'39

Nataša Veljković, Piano



Joseph Wölfl



Jan Ladislav Dussek

(Non) plus ultra. Klaviersonaten von Dussek & Woelfl

Tastenduelle haben Tradition und bieten vielfach Anlass zu Anekdoten und Legenden. Bereits 1709 maßen sich Domenico Scarlatti (1685–1757) und Georg Friedrich Händel (1685–1759) im Hause des Kardinals Ottoboni in Rom auf Orgel und Cembalo. Es endete unentschieden. Gut achtzig Jahre später, zu Weihnachten 1781, duellierten sich auf Einladung Kaiser Joseph II. Muzio Clementi (1752–1832) und Wolfgang Amadé Mozart (1756–91) in Wien. Offiziell war der Ausgang ebenfalls unentschieden, aber insgeheim galt Mozart als Sieger. Clementi lobte Mozart in den höchsten Tönen, während dieser dem Widersacher bescheinigte, „*keinen Kreuzer Gefühl oder Geschmack*“ zu haben. Immerhin blieb ihm das Thema der von Clementi gespielten Sonate [B-Dur op. 24/2] so lange im Gedächtnis, dass er es zehn Jahre später für die Ouvertüre seiner *Zauberflöte* verwendete.

Mit dem Zweikampf zwischen Ludwig van Beethoven (1770–1827) und Joseph Woelfl kommen wir dem eigentlichen Thema der CD schon näher. Woelfl (auch die Schreibweise Wölfl gibt es), geboren am Heiligen Abend 1773 in Salzburg, war von Leopold Mozart (1719–1787) und Michael Haydn (1737–1806) musikalisch ausgebildet worden und hatte sich ab 1795 in Wien als Komponist für Emanuel Schikaneders Stadt-Theater auf der Wieden etabliert. Doch auch als Virtuose machte Woelfl von sich reden. In einem Zeitungsbericht von Anfang 1799 wird von Woelfl gesagt, als Pianist mache er neben Beethoven „*das meiste Aufsehen*“. Ungefähr zur selben Zeit muss im Haus des Freiherrn Raymund Wetzlar von Plankenstern der erwähnte, wahrscheinlich auf mehrere Termine verteilte Wettstreit der beiden Tastenhelden stattgefunden haben. Der

Zeitzeuge Ignaz von Seyfried (1776–1841), damals Kapellmeister von Schikaneders Theater auf der Wieden (und als solcher sicherlich mit Woelfl gut bekannt), beschreibt den Ablauf des Wettbewerbs:

„Jeder trug seine jüngsten Geistesproducte vor; bald liess der Eine oder der Andere den momentanen Eingebungen seiner glühenden Phantasie freien, ungezügelten Lauf; bald setzten sich Beide an zwei Pianoforte, improvisirten wechselweise über gegenseitig sich angegebene Themas und schufen also gar manches vierhändige Capriccio, welches, hätte es im Augenblick der Geburt zu Papier gebracht werden können, sicherlich der Vergänglichkeit getrotzt haben würde.“

Seyfried hielt es für „*schwer, vielleicht unmöglich*“ zu entscheiden, welchem der beiden Pianisten „*die Siegespalme*“ gebühre. Woelfl, der „*von der gütigen Natur noch mütterlicher bedacht*“ worden sei als Beethoven, „*indem sie ihn mit einer Riesenhand ausstattete, die eben so leicht Decimen, als andere Menschenkinder Octaven spannte*“, sei aus Mozarts Schule, sein Spiel sei „*nie flach, aber stets klar, und eben desswegen der Mehrzahl zugänglicher*“ als das Beethovens.

Trotz seiner Erfolge in Wien und obwohl er 1798 in Wien die Schauspielerin Therese Klemm geheiratet hatte, hielt es Woelfl nicht lange in der Donaumetropole. Im März 1799 brach er zu einer Konzertreise kreuz und quer über den europäischen Kontinent auf. Im September 1801 ließ er sich vorübergehend in Paris nieder. Wieder hält es ihn nicht dauerhaft; im Winter 1802/03 tourt er durch Belgien und die Niederlande. Im Mai 1805 schließlich siedelte er nach London über. Alsbald hatte er sich im dortigen Konzertleben als angesehener Virtuose und Pädagoge etabliert; er schloss Bekanntschaft mit den Größen der Londoner Musikwelt, mit dem bereits erwähnten Muzio Clementi etwa, dem Pianisten Johann Baptist Cramer (1771–1858), dem Konzertveranstalter

Johann Peter Salomon (1745–1815) oder der Sängerin Angelica Catalani (1780–1849). Überraschend starb Woelfl am 21. Mai 1812 nach kurzer Krankheit im Alter von 38 Jahren in seiner Londoner Wohnung.

Woelfl war, das betonen die Zeitzeugen übereinstimmend, ein angenehmer Gesellschafter, einfach im Umgang und anspruchslos als Künstler; er kontrastierte – so ein Zeitungsbericht aus Wien vom April 1799 – durch „sein anspruchloses, gefälliges Betragen“ stark zu „Beethovens etwas hohem Ton“. Er war ein lebensfroher, gelegentlich leichtsinniger Mensch, immer zu Scherzen aufgelegt, und wusste sein Publikum mit allerlei Kunststückchen zu unterhalten. In Prag, so erinnert sich der Veteran der tschechischen Musik, Václav Jan Tomášek (1774–1850), verlor er im März 1799 beim Billardspiel derart viel Geld, dass er seinem Spielgegner die Einnahmen aus seinem Prager Konzert versprechen musste; die Musikkundigen dort verblüffte er mit der notengetreuen zweihändigen Wiedergabe der seinerzeit gerade in einer vierhändigen Ausgabe erschienenen Fantasie f. Moll KV 608 von W. A. Mozart. In Dresden, das berichtet der Lexikograph Ernst Ludwig Gerber in seinem 1813/14 erschienenen *Neuen Tonkünstler-Lexikon*, spielte er im Mai 1799 ein eigenes Klavierkonzert, das in C-Dur stand (vermutlich das *Grand Military Concerto* op. 43), einen halben Ton höher, also in Cis-Dur, weil das Pianoforte kurz vor Konzertbeginn noch um einen halben Ton zu tief gestimmt war und der herbeigeholte Klavierstimmer eine Stunde Zeit für seine Arbeit gebraucht hätte. Ähnlich flexibel ging er auch mit seinen Werken um: Sein 1802 in Paris erschienenes erstes Klavierkonzert op. 20 brachte er 1807 – leicht gekürzt und mit einem neuen Mittelsatz versehen – in London erneut als sein op. 36 heraus; genauso erging es Wölfls zweitem in Paris publizierten Konzert (op. 26); dieses wurde in stark verkürzter Form 1812 erneut als *Grand*

Concerto op. 64 herausgebracht.

Den Hauptteil des für seine kurze Lebensspanne erstaunlich großen Œuvres von ca. 100 mit (teils doppelt und dreifach vergebenen) Opuszahlen erschienenen Werken und ca. 150 Werken ohne Opuszahl bilden die Werke für Klavier, und darunter sicherlich die über 30 Klaviersonaten. Ab 1795 brachte er nahezu jedes Jahr eine Sonate oder eine Serie von drei Klaviersonaten heraus.

In Woelfls Londoner Zeit nun fällt ein Klavierduell der besonderen Art, gewissermaßen ein Duell über Bande. Woelfl mangelte es keineswegs an Selbstbewusstsein und um seinen Anspruch auf die Spitzenposition im Klavierfache anzumelden, gab er seiner erstmals im Dezember 1807 in London erschienenen Klaviersonate F-Dur op. 41 den Beinamen *Non plus ultra*. Um diesen Anspruch auch unter Beweis zu stellen, spielte Woelfl die Sonate im folgenden halben Jahr recht häufig in seinen Londoner Konzerten. Er sollte Erfolg haben mit dieser Marketing-Strategie. In Jahresfrist wurde die Sonate in Leipzig, Offenbach und Paris nachgedruckt.

Woelfls hypertrophe Selbsteinschätzung blieb im kompetitiven Londoner Musikleben freilich nicht lange unwiderrprochen. Im Frühjahr 1810 brachte der Londoner Verlag Cianchettini & Sperati eine Klaviersonate mit dem Titel *Plus ultra* („dedicated to Non Plus Ultra“) auf den Markt. Komponist war der gebürtige Böhme Jan Ladislav Dussek (1760–1812). Einer der beiden Verleger, Francesco Cianchettino, hatte Dusseks jüngere Schwester Veronica geheiratet und 1807 für seinen Londoner Verlag die Rechte an Dusseks Werken erworben. Inwiefern sein Schwager in den verlegerischen Coup eingeweiht war, ist nicht bekannt. Die Sonate war nämlich bereits 1807 in Paris unter dem Titel *Le retour à Paris* erschienen und nun zu Marketingzwecken zu einer *Plus-ultra*-Sonate unfunktioniert worden. Der Komponist

weille zwar schon seit etlichen Jahren nicht mehr in London, aber hatte in den 1790er Jahren eine bedeutende Rolle im dortigen Musikleben gespielt. Dussek, geboren am 12. Februar 1760 in Čáslav (Tschaslau, ca. 60 km östlich von Prag) erhielt eine umfassende Ausbildung in Jihlava (Jglau), Kutná Hora (Kuttenberg) und schließlich in Prag. Ab 1779 findet man ihn auf Konzertreisen quer durch Europa; kurzzeitig diente er in Den Haag der Familie Wilhelms V. von Oranien, Statthalter der Niederlande, als Klavierlehrer. Von 1786 bis zur ersten Jahreshälfte 1789 weilte er in Paris, spielte dort vor Königin Marie-Antoinette und verkehrte im Salon des Schriftstellers Pierre Augustin de Beaumarchais (1732–99), des Verfassers der Komödie *Le mariage de Figaro*. Ab Juni 1789 hielt sich Dussek in London auf und arrivierte alsbald als Pianist und Komponist, schloss Freundschaft mit Muzio Clementi und beriet die Firma Broadwood beim Klavierbau. 1792 heiratete er die Verlegerstochter Sophia Corri und stieg 1794 als Teilhaber in den Verlag seines Schwiegervaters ein (Corri, Dussek & Co.). 1799/1800 ging der Verlag bankrott, sein Schwiegervater wanderte vorübergehend ins Schuldgefängnis und Dussek floh, seine Familie zurücklassend, auf den Kontinent.

Er nahm nunmehr sein altes Leben als reisender Virtuose wieder auf, bis er 1804 als Kapellmeister in die Dienste des preußischen Prinzen Louis Ferdinand (1772–1806), selbst ein anerkannter Pianist und Komponist, trat. Nach dem Schlachtentod des Prinzen im Oktober 1806 wechselte Dussek im September 1807 in den Dienst des französischen Außenministers Talleyrand (1754–1838) und verlebte seine letzten Jahre auf dessen Besitzungen in Paris, Saint Germain-en-Laye und Valençay. Am 20. März 1812 starb er, zwei Monate vor Woelfl, im Alter von 52 Jahren.

Stärker noch als Woelfl konzentrierte Dussek sich in seinem Schaffen auf sein Instrument. Er schrieb 17 Klavierkonzerte und ca. 35 Klaviersonaten, die er, ähnlich wie Woelfl, als Einzelstücke oder in Dreierserien veröffentlichte. Seine Klaviersonate As-Dur *Le retour à Paris* komponierte er offensichtlich, als er als Angestellter Talleyrands nach über 20 Jahren in die französische Hauptstadt zurückkehrte. Dusseks Werk stand Woelfls *Non-plus-ultra*-Sonate an Erfolg nicht nach; es wurde in den nächsten Jahren in Leipzig, Bonn, Wien und Mailand nachgedruckt. Die Londoner Erstausgabe erhielt dann 1810 den Titel *Plus ultra*. Unter diesem Titel wurde das Werk mehrfach in London und in Deutschland nachgedruckt.

Würde man nun erwarten, dass es sich bei Woelfls **Klaviersonate F-Dur op. 41 Non plus ultra** um ein virtuosos Schautstück handelt, so sieht man sich getäuscht. Die *Zeitung für die elegante Welt* schrieb in einer Rezension vom Mai 1808, der Grund des Titels „sei schwer zu errathen. In Rücksicht der Schwierigkeit ist es wohl nicht zu verstehen; denn diese könnte viel größer seyn, wiewohl sie allerdings eine gewandte und sichere Hand zu den häufigen Terzengängen und zu dem schnellen Ueberschlagen erfordert.“ In der Tat, die Sonate hält sich stilistisch im Rahmen dessen, was der Musikwissenschaftler Anselm Gerhard den Londoner Klassizismus genannt hat, einer am ästhetischen Ideal der Einheit in der Mannigfaltigkeit ausgerichteten, spezifisch britischen Spielart der Instrumentalmusik, die in den Klaviersonaten Muzio Clementis ihre idealtypische Ausprägung erhalten hat. Kennzeichnend dafür sind neben der Klarheit der Formen die Neigung zu motivisch-thematischer Ökonomie und eine Vorliebe für kontrapunktische Satzarten.

Das zeigt sich insbesondere im Kopfsatz, der mit einer langsamen Einleitung (*Adagio*, 3/4-Takt) beginnt,

die vollkommen ihrer konventionellen Funktion gerecht wird, nämlich der Setzung und Bestätigung der Grundtonart. Dass Woelffl dabei auch traditionelle rhetorische Figuren nicht scheut, wird durch die mehrfache Verwendung eines chromatischen Ganges aufwärts und abwärts (eines sogenannten *passus duriusculus*) belegt (0'32). Das Hauptthema (1'09) des folgenden *Allegro moderato* im 4/4-Takt besteht im Wesentlichen aus zwei simultan erklingenden Motiven, einer in Terzen geführten, eher statischen Wechselnoten-Bewegung in 16teln und einer vorwärts drängenden synkopischen Wendung. Beide Motive werden sich als nahezu omnipräsent im weiteren Satzverlauf erweisen. Überraschend und vielleicht ein wenig verwirrend ist der Einfall, die Überleitung (1'49) – nach einem tendenziell disruptiven, von Nachahmungen und Lagenwechsellinien geprägten Hauptthemenbereich – in schlichter Oberstimmenmelodik zu gebrochenen Dreiklängen beginnen zu lassen: formale Funktion und satztechnische Gestaltung werden dissoziiert, wie in manchen mittleren Klaviersonaten Beethovens. Als bald indes macht sich der synkopische Impetus in der Begleitung geltend (2'13), bevor das episodische, akkordische Seitenthema von pulsierenden Achteln einsetzt (2'38), dessen durch die periodische Struktur bedingte Nahtstellen durch das Wechselnotenmotiv aus dem Hauptthema ausgefüllt werden. Die Schlussgruppe (3'10) pendelt zwischen Tonika- und Dominantakkorden, doch bald (ab 3'19) überwiegt wieder die Kombination von Wechselnotenmotiv in der rechten und Synkopen in der linken Hand. Ein an das Seitenthema gemahnender akkordischer Nachsatz (3'58) und Reminiszenzen an das Hauptthema (4'22) beschließen die Exposition. Die Durchführung (4'28) fängt, durchaus konventionell, mit einer plötzlichen Rückung des Expositionsschlusses nach A-Dur an, die jedoch als bald in einer improvisatorischen Geste (mit Fermate) ausläuft und einem kontrapunktisch

dicht gearbeiteten Abschnitt (4'58) weicht, in welchem Motive aus der Überleitung verarbeitet werden. Seitenthema (5'40) und Schlussgruppe (6'09) erscheinen, teils rhythmisch modifiziert, in A-Dur beginnend und in einen Orgelpunkt auf C auslaufend, der den Eintritt der Reprise (6'32) vorbereitet. Diese verläuft mit Überleitung (7'07), Seitenthema (7'51) und Schlussgruppe (8'19) weitgehend analog zur Exposition, wenn man von der Versetzung des zuvor dominantischen zweiten Expositionsteils in die Grundtonart absieht.

Der langsame Satz (*Andante*, C-Dur, 3/8-Takt) ist mit seinen (allerdings zum größten Teil wiederholten) 23 Takten so kurz, dass er auch als Langsame Einleitung zum Finalsatz durchgehen könnte. Gleichwohl bildet er eine, wiewohl sehr knappe, dreiteilige Bogenform aus, mit einem kurzen Mittelteil in Moll (1'00; Wiederholung 1'34). Die Wiederaufnahme des A-Teils (1'21; Wiederholung 1'55) ist auf vier Takte verkürzt und weicht einer tremolierenden Überleitung (2'06) zum letzten Satz.

Dieser Finalsatz (*Allegretto*, F-Dur, 6/8-Takt) besteht aus Variationen über das damals wie heute recht populäre Lied *Freut euch des Lebens*. Die Melodie wurde erstmals 1794 vom Zürcher Musikverleger und Komponisten Hans Georg Nägeli (1773–1836) veröffentlicht und war bereits vielfach als Variationsthema verwendet worden, bevor sich Woelffl ihrer annahm. Das zweimal, am Anfang und am Ende, erklingende Thema in dreiteiliger Bogenform umrahmt neun figurative Variationen, welche die Substanz der Melodie weitgehend unangetastet lassen. Sie weisen einen nahezu etüdenhaften Charakter auf, indem sie jeweils pianistische Fertigkeiten thematisieren: In der ersten (1'04) und zweiten Variation (2'15) 16tel-Figurationen in rechter resp. linker Hand, in der dritten (nach Moll gewendeten) Variation (3'23) beidhändig koordinierte Figurationen, in der vierten Variation (4'28) das Überspringen der

rechten Hand. Die fünfte als zentrale Variation (6'24) bildet eine Ausnahme, indem den in den bisherigen Variationen kontinuierlich durchgängigen 16tel-Läufen eine im freien Tempo gestaltete Charaktervariation folgt, passend durchzogen und tonal zwischen Dur und Moll schwankend. In der sechsten Variation (8'24) werden die 16tel-Figuren wieder aufgenommen, nunmehr aber, die Schwierigkeit steigend, in Oktaven. Die siebte Variation (9'40) spinnt die Melodie in ausgeschriebene Trillerketten ein, während die achte Variation (11'02) in großen Intervallen springende 16tel-Ketten bringt. Die neunte Variation (12'21) schließlich wechselt zum 2/4-Takt und formt die wiegende Liedmelodie zu einer Art Rondotheima um. Eine in Trillerketten endende Überleitung (13'25) führt zur verkürzten Wiederkehr des Themas (13'54), der sich eine zusammenfassende und bestätigende Coda anschließt.

Zu Dusseks **Klaviersonate As-Dur 'Le retour à Paris'** oder **'Plus ultra' C. 221** eine Opuszahl anzugeben, fällt schwer, denn sie wurde als op. 64, op. 70 und op. 71 veröffentlicht; deshalb wird hier die Nummer des Werkzeichnisses angegeben, welches der Musikologe Howard Allen Crow 1964 veröffentlicht hat (C. 221). Rein äußerlich ließe sich die Sonate wie Woelffs *Non plus ultra* dem klassizistischen Modell zurechnen: Sie ist viersätzig in der gewohnten Reihenfolge schneller Kopfsatz, langsamer Satz, Scherzo und schneller Finalsatz; auch folgen die einzelnen Sätze zumindest im groben Umriss den konventionellen Formschemata. Der erste Satz ist ein Sonatensatz, der zweite ein zeitypischer Sonatensatz ohne Durchführung, der dritte ein Scherzo mit Trio-Mittelteil und der vierte ein Sonatenrondo. Doch anders als im Falle der Sonate von Woelff, in welcher die formale Gestaltung das Wesen des musikalischen Verlaufs ausmacht, ist diese in Dusseks Sonate nur Gerüst, das strukturierende Anhaltspunkte für die

überbordende melodische und harmonische Fantasie des Autors bietet, die gleichwohl streng diszipliniert wird durch motivisch-thematische Ökonomie.

Im Kopfsatz (*Allegro non troppo ed espressivo*, As-Dur, 4/4-Takt) werden über dem Kontinuum beständiger 16tel-Bewegung, die hier primär eine klangliche Grundierung bildet, lange melodische und harmonische Bögen entwickelt, welche die traditionellen Formabschnitte wie zufällige Einschnitte erscheinen lassen. Nur gelegentlich wird nach einer Kadenzwendung pausiert oder das Begleitmuster gewechselt, etwa zur emphatischen Wiederholung des Anfangsmotivs (0'18; Reprise 6'38), zur Markierung des Seitensatzbeginns (2'28; Reprise 7'38) oder zur Vorbereitung (6'11) des Reprisenintritts (6'21). Manchmal auch verlässt die 16tel-Grundierung ihre begleitende Funktion und wird selbst thematisch, etwa zu Beginn der harmonisch sehr freien Überleitung, einem eingeführten Oktavkanon (1'32; fällt in der Reprise weg) oder zu Beginn der Schlussgruppe (3'19; Reprise 8'29). Trotz der Abundanz an harmonischen und melodischen Einfällen waltet strikte motivische Ökonomie über dem ganzen Satz; die melodische Substanz des Seitensatzes ist aus der des Hauptsatzes abgeleitet, und die Durchführung (4'06) arbeitet vornehmlich mit Motivfragmenten aus Überleitung und Schlussgruppe. Der erste Satz demonstriert, was ein Rezensent der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* im Oktober 1810 von der ganzen Sonate schreibt:

„Sie ist in Momenten wahrer Weihe empfangen; ausgeführt mit festem, beharrlichem Sinn nur auf das Bedeutende, Grosse, Edle, Erhabene dieser Erfindung; und verziert, wie es nur eine so rege Einbildungskraft vermag – überschwenglich reich und sehr elegant; hart an die Ueberladung streifend, jedoch ohne sie wirklich zu berühren.“

Der zweite Satz (*Molto adagio, con anima ed espressione*, E-Dur, 2/4-Takt) folgt tonal und thematisch dem Schema A–B–A'–B', wobei B (Seitenhema: 4'03) in der Dominante H-Dur steht und B' (8'49) in der Grundtonart. Trotz dieser thematisch und harmonisch begründeten Vierteiligkeit ergibt sich der Eindruck einer übergeordneten architektonischen Dreiteiligkeit, weil A' und B' gegenüber A und B stark verkürzt sind und zusammen lediglich ca. ein Drittel des Satzes umfassen. So fällt etwa in A' der ausgedehntere zweite Teil (A: 2'06) der Überleitung (A: 1'16; A': 7'44) weg. Der Eindruck einer übergeordneten Dreiteiligkeit wird dadurch unterstrichen, dass das Seitenhema in B' nur kurz angerissen wird und alsbald (9'36) dem Schlussteil des Hauptthemas in der Fassung von A' (vgl. 6'34) weicht. Was den ästhetischen Charakter des Satzes betrifft, so soll erneut der bereits zitierte Rezensent zu Wort kommen:

„Der zweyte Satz ist eines der schönsten Adagios, die es giebt. Ein edles Leben; nirgends ein unwürdiger Gedanke! [...] Wie das ganze Adagio nur ein Gewebe des Lieblichen und Zarten und Edeln, so ist sein Schluss ein ganzliches Ersterben in diesen Gefühlen, ohne die geringste Beymischung des Süßlichen, oder anderer leerer Ohrenkitzeley.“

Die Bezeichnung des dritten Satzes (*Tempo di Minuetto. Scherzo quasi Allegro in As-Dur*) fängt die Ambivalenz dieser Musik sehr schön ein. Sie kombiniert den Charakter eines zierlichen Menuetts mit dem des schnellen, durch synkopische Rhythmisierungen gekennzeichneten Scherzos; gleichzeitig liegt über dem Satz ein elegischer Charme, der ihn zu einem Vorläufer der in der zweiten Jahrhunderthälfte so beliebten *Valses mélancoliques* oder *Valses tristes* macht. Der Eindruck des Zukunftsweisenden ergibt sich aber auch durch die im zeitgenössischen Kontext sehr gewagte Modulation von fis-Moll über den verminderten Septakkord

auf Ges (00'4) zu Des-Dur (0'08) und einem dominanten Orgelpunkt auf Es (0'09) nach As-Dur (0'13). Gleichzeitig schlägt der Beginn in fis-Moll eine Brücke zum zuvor erklangenen Schluss des Adagios in E-Dur. – Das Trio (1'59) vollzieht diesen Rückgriff explizit; es steht in E-Dur und knüpft motivisch an den Hauptteil des Scherzos an, verzichtet aber zugunsten langgezogener Melodiebögen auf die den Hauptteil kennzeichnenden Synkopen. Das Dacapo des Scherzos (3'01) ist nicht ausgeschrieben.

Der vierte Satz (*Finale. Scherzo allegro con spirito*, As-Dur, 4/4-Takt) nimmt, in vollkommen veränderter Weise, den Scherzo-Charakter wieder auf, und zwar im Sinne eines geradtaktigen, derben Tanzthemas, das den Refrain des folgenden Rondos bildet. Formal stellt der Satz eine eigentümlich hybride Mischung von Rondo- und Sonatenform dar: Das erste Couplet setzt sich zusammen aus einer durch gleichmäßige Triolen gekennzeichneten Überleitung (1'22), einem elegischen Seitensatz in Moll (2'00), einem zweiten, tanzartig auf den Rondo-Refrain zurückverweisenden Seitensatz in Dur (2'26), dem sich der nach Dur gewendete elegische Seitensatz (2'52) und eine auf die Überleitung zurückgreifende Schlussgruppe (3'08) anschließen. Der nun folgende, zweite Rondo-Refrain leitet eine kurze durchführungsartige Passage ein, die mit dem Rondo-Thema in der Grundtonart (4'13) schließt. Das zweite Couplet beginnt mit einer Variation der Durfassung des elegischen Seitensatzes in Des (4'24), dem die Originalfassung in der Mollvariante der Grundtonart folgt (5'10). Schließlich erklingt der dritte Rondo-Refrain (5'33), der das rhythmisch markante Thema allmählich in gleichmäßige Achteltriolen auflöst, die unmerklich in die triolische Überleitung (5'54) münden. An deren Ende steht wiederum das Refrainthema (6'31), in einer *piano-dolce*-Fassung beginnend und durch Abspaltungen emphatisch liquidiert. Schließlich

beendet eine auf die Schlussgruppe zurückgreifende Coda (7'22) den Satz.

Einen weiteren Marketing-Gag erlaubte Woelfl sich mit der Klaviersonate, die auf *Non plus ultra* folgte. Der 1810 im Druck erschienenen **Klaviersonate E-Dur op. 50** gab er den Beinamen **Le diable à quatre**, was in Zusammenhang mit einem Klavierstück am plausibelsten als „höllenschwer“ oder „teuflich schwer“ übersetzt werden könnte. Allerdings vermutete schon ein zeitgenössischer Rezensent, Woelfl „wisse [...] selbst nicht recht“, „warum diese Sonate jenen Beynamen erhalten hat“. Denn sie sei weder „überaus wild und kühn im Charakter u.[nd] in der Schreibart“, noch „überaus schwierig für die Ausführung“ (*Allgemeine musikalische Zeitung*, September 1816). Dem ist auch aus heutiger Sicht durchaus zuzustimmen; die Sonate steht nicht minder in der klassizistischen Tradition der Clementi'schen Sonaten als *Non plus ultra*, ja, mit Blick auf die recht altertümliche Formgestaltung des zweiten und des letzten Satzes ließe sich fast von vorklassischen Mustern reden.

Anstatt einer langsamen Einleitung stehen am Beginn des Kopfsatzes (*Allegro moderato*, E-Dur 3/4-Takt) kadenzierende Arpeggienketten, welche die Tonart festlegen und bestätigen. Das Hauptthema (0'14) präsentiert sich in schlichter Oberstimmenmelodik und periodischer Symmetrie, während die Überleitung (0'42) anfangs die Arpeggienketten wieder aufgreift, um in einen Orgelpunkt auf der Doppeldominante (0'55) zur Vorbereitung des Seitenthemas zu münden. Das Seitenthema selbst (1'12) lehnt sich in Satzart und periodischer Struktur an das Hauptthema an, ohne doch motivische Abhängigkeiten aufzuweisen. Die Fortspinnung des Seitenthemas bricht die bisher überschaubar geliebene Harmonik auf und moduliert nach einem kurzen Einsatz des Seitenthemenbeginns in Moll zum entlegenen G-Dur (1'55). Die auf thematische Profilierung verzichtende Schlussgruppe

(2'12) bestätigt in ausgedehnten Kadenzwendungen freilich die nunmehr gefestigte neue Tonart H-Dur; lediglich ganz am Ende der Exposition wird der Beginn des Seitenthemas zitiert (3'00). Der Weg der Durchführung beginnt ganz konventionell mit der harmonisch modifizierten Übernahme des Expositionsschlusses (3'07) und führt über Arpeggienketten (3'16) und Reminiszenzen an den Orgelpunkt aus der Überleitung (3'29) zu einer Scheinreprise des Seitenthemas in As-Dur (3'51). Ausgedehnte Arpeggienketten (4'15) leiten harmonisch zurück zu einem dominantischen Orgelpunkt auf H (4'31) zur Vorbereitung des Reprisenintritts (4'49). Die Reprise verzichtet komplett auf Hauptsatz und Überleitung und setzt unmittelbar mit dem nunmehr nach E-Dur versetzten Seitenthema ein. Ansonsten verläuft sie analog zur Exposition, einschließlich Mollvariante des Seitenthemas (5'14), Ausweichung nach C-Dur (5'25), Schlussgruppe (5'40) und Zitat des Seitenthemenbeginns (6'27).

Der mittlere Satz (*Andante un poco allegretto*, A-Dur, 2/4-Takt) besteht aus Thema, drei Variationen und Epilog. Das Variationsthema ist dreiteilig (mit zur Dominante neigendem Mittelteil) und entspricht einem Andante-Typus, der in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts häufig als Gegenstand von Variationen benutzt wurde. Die drei Variationen sind reine Figuralvariationen, deren Reiz in der schrittweise vollzogenen Verkleinerung der Notenwerte besteht. Die erste Variation (0'30) umspielt das Thema mit 16teln, die zweite (1'00) mit 16tel-Triolen. Dabei wandern die Figurationen in die linke Hand, während die rechte Hand vollgriffige Akkorde in Terrassendynamik spielt. Die dritte Variation (1'29) schließlich beschleunigt zu beidhändigen 32stel-Ketten. Der Epilog (2'07) beginnt zwar wie das Thema, das klopfende Anfangsmotiv verselbständigt sich jedoch zur Schlusswendung.

Der letzte Satz (*Finale. Allegretto*, E-Dur, 2/4-Takt) ist ein Rondo ohne jede Beimischung von Sonatenelementen. Das Thema des Refrains ist, wie das des Andantes, dreiteilig mit einem zur Dominante neidenden Mittelteil; sein Charakter ist der eines geradaktigen volkstümlichen Rundtanzes. Die beiden Couplets bieten unvermittelte Kontraste, das erste in e-Moll (0'50) durch einen wild herausfahrenden Gestus; das zweite, zwischen H-Dur und Es-Dur wechselnde (2'33), durch weit ausholende harmonische Wege; gleichzeitig wiederholt sich das aus dem Mittelsatz bekannte Muster der Beschleunigung: der Duktus des Refrains wird durch 16tel bestimmt, das erste Couplet wechselt zu 16tel-Triolen und das zweite Couplet zu 32steln. Zum insgesamt etwas anachronistischen Eindruck trägt sicherlich auch bei, dass der zweite Rondorefrain nicht ausgeschrieben ist, sondern durch *Dacapo*-Anweisung erfolgt (1'42). Der dritte Refraineinsatz (4'12) allerdings ist ausgeschrieben, auch weil er unmittelbar in eine Coda (5'01) mündet, in welcher der Satz unter Verwendung des Refrainbeginns mit arpeggierten Akkorden *virtuoso* zu Ende geführt wird.

Bert Hagels

Nataša Veljković

Nataša Veljković lebt und arbeitet in Wien, wo sie an der Universität für Musik und darstellende Kunst eine ao. Professur für Klavier innehat.

Ihre Lehrer waren Arbo Valdma, Paul Badura-Skoda und Rudolf Firkušny. Abschluß-Diplome an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien und am Conservatoire de Genève; Kurzstudium an der Juilliard School in New York. Künstlerische Konsultationen bei Nikita Magaloff.

Gewinn des PRIX CLARA HASKIL (1. und einziger Preis) in Vevey 1985, erster Platz beim WORLD MUSIC MASTERS in Paris 1990, 1. Preis in Citta di Senigallia (Italien), 1. Preis in Capua (Italien), Orlando-Preis (Sommerfestspiele Dubrovnik), UMUS-Preis (der Stadt Belgrad).

Seit dem Gewinn des PRIX CLARA HASKIL begann eine rege Konzerttätigkeit weltweit: erfolgreiche Zusammenarbeit mit den Belgrade Strings „Dušan Skovran“ (Konzertreisen durch Europa und Asien); mit den St. Georges Strings, mit Orchestern wie Orchestre de la Suisse Romande, Tonhalle Zürich, Zagreber Solisten, Orchestre Chambre de Lausanne, Wiener Kammerorchester, Capella Istropolitana, Janaček Philharmonie Ostrava, Radio Katowice. Orchester RAI, Slowenische Philharmonie, Belgrader Philharmonie, Zagreber Philharmonie, Philharmonie Skoplje, Montenegro Philharmonie, Sarajewo Philharmonie u.v.a..

Viele prominente Dirigenten wie z.B. David Zinman, Lawrence Foster, Dimitrij Kitajenko, Cristian Mandeal, Marcello Viotti, Antoni Wit, David Shalon, Emil Tabakov, Pavle Dešpalj, Mladen Jagušt, Bojan Sudjic wissen die Zusammenarbeit mit Nataša Veljković zu schätzen.

Außerdem nimmt Nataša Veljković an vielen europäischen Festivals teil: Montreux, Berlin, Chopin Festival

in Polen, MIDEM classique in Cannes und JUVENTUS in Cambrai, Toulouse, Algarve (Portugal), Carinthischer Sommer, Attergauer Kultursommer, Internat. Chopin Festival Gaming, Haydn Festspiele Eisenstadt, Dubrovnik Sommerfestspiele, BEMUS Belgrad, NOMUS Novi Sad (Serbien), Mozart Festival Istanbul und viele andere.

Sie hat zahlreiche CDs eingespielt: mit Klavierwerken von Liszt, von Mozart (Zulus Records), von Clara und Robert Schumann und von Haydn – Klavierkonzerte mit der Camerata Janáček (Gramola).

Nataša Veljković hat mehrere CD's für **cpo** eingespielt: das Gesamtwerk für Solo-Klavier von Heinrich und Elisabeth von Herzogenberg, das Gesamtwerk für Solo-Klavier von Dora Pejačević; ein Klavierkonzert von Antonio Rosetti mit dem Südwestdeutschen Kammerorchester Pforzheim unter der Leitung von Johannes Moesus, Klavierkonzerte von Ignaz von Beecke (Ersteinspielung) mit dem Bayerischen Kammerorchester Bad Brückenau unter der Leitung von Johannes Moesus sowie ein Klavierkonzert von Francois-Adrien Boieldieu in Lugano mit dem Orchester Radio Svizzera Italiana unter Howard Griffiths.

Die 2021 bei **cpo** erschienene CD mit 3 Klavierkonzerten von Joseph Wölfl erhielt die besten Kritiken. Im Mai 2023 hat sie mit Johannes Moesus und dem Südwestdeutschen Kammerorchester Pforzheim ein Klavierkonzert von Franz Xaver Sterkel für **cpo** eingespielt.

In ihren Konzerten engagiert sie sich dafür, weniger bekannte, aber deshalb nicht weniger wertvolle Schätze der Musikliteratur, dem Publikum vorzustellen, meistens im Einklang mit schon etablierten Werken.

Musik-Kurzfilme über die Komponistinnen Dora Pejačević und Elisabeth von Herzogenberg (für die Ausstellung „Musica Femina“ 2018).

Jurytätigkeit bei zahlreichen internationalen Wettbewerben wie z.B. Clara Haskil (Schweiz) und Int.

Jeunesses Musicales Competition Belgrad, sowie regelmäßige Masterclasses in Europa und Asien.

Nataša Veljković gründete 2019 den Konzert-Zyklus „5 Jahreszeiten“: Ausgangspunkt war die Aufführung der 5 Beethoven Klavierkonzerte (mit Nataša Veljković als Solistin). Die Zusammenarbeit mit Komponisten, Ur-aufführungen und die Präsentation von jungen Künstlern sind inzwischen wichtige Elemente geworden: der Zyklus hat sich als Einklang von klassischer und zeitgenössischer Musik etabliert.

(Non) plus ultra.

Dussek & Woelfl piano sonatas

Keyboard duels have had a long tradition, giving rise to many anecdotes and legends. As early as 1709, Domenico Scarlatti (1685–1757) and George Frideric Handel (1685–1759) had an organ and harpsichord contest at the house of Cardinal Ottoboni in Rome. It ended in a draw. More than eighty years later, around Christmas 1781, Emperor Joseph II invited Muzio Clementi (1752–1832) and Wolfgang Amadeus Mozart (1756–91) to a musical duel in Vienna. Officially, the outcome was undecided, but secretly Mozart was considered the winner. Clementi praised Mozart in the highest terms, while the latter attested that his adversary had “not an ounce of feeling or taste”. Still, the theme of the Clementi’s Sonata (in B-flat major op. 24/2) stayed with Mozart for so long that ten years later he borrowed it for the overture to *The Magic Flute*.

The duel between Ludwig van Beethoven (1770–1827) and Joseph Woelfl brings us closer to the actual subject of this CD. Woelfl (the spelling Wölfl also exists), born on Christmas Eve 1773 in Salzburg, received his musical education from Leopold Mozart (1719–1787) and Michael Haydn (1737–1806) and had established himself in Vienna as a composer for Emanuel Schikaneder’s *Vorstadt-Theater auf der Wieden* starting in 1795. But Woelfl had also made a name for himself as a virtuoso. In a newspaper report from the beginning of 1799, Woelfl is said to have made “the best impression” as a pianist next to Beethoven. At about the same time, the aforementioned competition between these two piano stars must have taken place in the house of Baron Raymond Wetzlar von Plankenstern and was probably spread over several dates. A contemporary report by Ignaz von Seyfried (1776–1841), a conductor at

Schikaneder’s Theater (and thus certainly well acquainted with Woelfl), describes the course of events:

“Each presented his most recent works; soon one or the other gave free and unbridled rein to the spontaneous musings of his fertile imagination; then they sat down at two pianofortes, improvised alternately on reciprocally indicated themes, and sometimes even played a four-handed capriccio, which, if it had been put on paper at the moment of conception, would certainly have defied transience.”

Seyfried considered it “difficult, perhaps impossible” to decide which of the two pianists deserved “the palm of victory”. Woelfl, who was “considered more maternal due to his kind-hearted nature” than Beethoven “by endowing him with giant hands that stretched tenths just as easily as other mortals octaves,” was from Mozart’s school; his playing was “never flat, but always clear, and for that very reason more accessible to the majority” than Beethoven’s.

Despite his successes in Vienna and although he had married the actress Therese Klemm in Vienna in 1798, Woelfl did not last for long. In March 1799, he embarked on a concert tour crisscrossing the European continent. In September 1801, he settled for a short time in Paris. But he did not stay for long there either; in the winter of 1802–03 he toured Belgium and the Netherlands. In May 1805 he ultimately moved to London. He soon established himself as a respected virtuoso and teacher in the concert scene there; he became acquainted with the greats of the London music world, including the aforementioned Muzio Clementi, pianist Johann Baptist Cramer (1771–1858), concert promoter Johann Peter Salomon (1745–1815) and singer Angelica Catalani (1780–1849). Woelfl died unexpectedly on 21 May 1812 after a short illness at the age of 38 in his London apartment.

Woelfl was, as contemporary accounts concur, pleasant company, easy to get along with and unpretentious as an artist; according to a Viennese newspaper article from April 1799, he contrasted strongly with „Beethoven’s somewhat haughty tone” through „his unpretentious, pleasing demeanour”. He was a vivacious and occasionally reckless man, always up for a joke, and knew how to entertain his audience with all kinds of feats. As Czech music luminary Václav Jan Tomášek (1774–1850) recalls, Woelfl once lost so much money playing billiards in Prague in March 1799 that he had to promise his opponent the income from his concert there; he astonished the music lovers in Prague with his faithful two-hand rendition of W. A. Mozart’s Fantasia in F minor, K. 608, which had just been published in a four-hand edition. As lexicographer Ernst Ludwig Gerber reports in his *Neues Tonkünstler-Lexikon*, published in 1813–14, Woelfl played his own C Major piano concerto in Dresden in May 1799 (presumably his *Grand Military Concerto* op. 43) a half-tone higher, i. e. in C-sharp Major, because the pianoforte was tuned a half-tone too low shortly before the start of the concert and the piano tuner would have needed another hour to correct it. He was similarly cavalier with his other works. He re-issued his First Piano Concerto op. 20 in London in 1807, which was originally published in 1802 in Paris – but now slightly abridged and featuring a new middle movement as op. 36. Woelfl’s second concerto was treated the same way. Originally published in Paris (op. 26), it was re-issued in a greatly abbreviated form in 1812 as the *Grand Concerto* op. 64.

Most of his oeuvre, astonishingly large considering his short lifespan, of about 100 works published with opus numbers (some of which were assigned twice or thrice) and about 150 works without opus numbers, are works for piano, and among them certainly more than

30 piano sonatas. From 1795 onwards, he published a sonata or a series of three piano sonatas almost every year.

During Woelfl’s time in London, a piano duel of a special kind took place, a duel over titles so to speak. Woelfl by no means lacked self-confidence and in order to claim the top position in the piano world, he entitled his Piano Sonata in F Major op. 41 *Non plus ultra*, which was published for the first time in London in December 1807. In order to prove this claim, Woelfl played the sonata quite often for his London concerts over the following six months. His marketing strategy succeeded – within a year, the sonata was reprinted in Leipzig, Offenbach and Paris.

Woelfl’s bloated self-esteem did not go unchallenged for long in London’s competitive musical scene. In the spring of 1810, London publisher Cianchettini & Sperati put out a piano sonata on the market entitled *Plus ultra* („dedicated to Non Plus Ultra”) composed by Bohemian composer Jan Ladislav Dussek (1760–1812). One of the two publishers, Francesco Cianchettino, had married Dussek’s younger sister Veronica and acquired the rights to Dussek’s works for his London publishing house in 1807. It is not known to what extent his brother-in-law was privy to this publishing coup. The sonata had already been published in Paris in 1807 under the title *Le retour à Paris* and was subsequently renamed the *Plus ultra* sonata for marketing purposes. Although the composer had not been to London for many years, he had played an important role in the music scene there in the 1790s. Dussek, born on 12 February 1760 in Čáslav, about 60 km east of Prague, received a comprehensive education in Jihlava, Kutná Hora and finally in Prague. From 1779 he embarked on concert tours all across Europe and for a short time, he served as piano teacher in The Hague for the family of William V

of Orange, stadtholder of the Netherlands. From 1786 to the first half of 1789, he stayed in Paris, where he played for Queen Marie-Antoinette and frequented the salon of writer Pierre Augustin de Beaumarchais (1732–99), author of the comedy *Le mariage de Figaro*. Starting in June 1789, Dussek stayed in London and soon established himself as a pianist and composer; he made friends with Muzio Clementi and advised the Broadwood company on piano construction. In 1792, he married Sophia Corri and in 1794 became a partner in his father-in-law's publishing house (Corri, Dussek & Co.). In 1799–1800, the publishing house went bankrupt. His father-in-law was temporarily interned in debt-or prison and Dussek fled to the continent, leaving his family behind.

He resumed his old life as a travelling virtuoso until 1804, when he became a conductor in the service of the Prussian Prince Louis Ferdinand (1772–1806), himself a renowned pianist and composer. After the prince's death in October 1806, Dussek entered into the service of the French diplomat Talleyrand (1754–1838) in September 1807 and spent his last years on his estates in Paris, Saint Germain-en-Laye and Valençay. He died on 20 March 1812 at the age of 52, just two months before Woelfl.

Even more than Woelfl, Dussek focused on composing for his own instrument. He wrote 17 piano concertos and about 35 piano sonatas, which like Woelfl's were published as individual pieces or as sets of three. He apparently composed his Piano Sonata in A-flat Major *Le retour à Paris* when he returned to the French capital after more than 20 years to become Talleyrand's employee. Dussek's work was no less successful than Woelfl's *Non plus ultra* sonata; it was reprinted in Leipzig, Bonn, Vienna and Milan over the next few years. The London first edition was subsequently entitled *Plus ultra* in 1810.

The work was then reprinted several times in London and in Germany under the new title.

Those expecting Woelfl's **Piano Sonata in F major op. 41 Non plus ultra** to be a virtuoso show-piece will be disappointed. The *Zeitung für die elegante Welt* wrote in a May 1808 review that the rationale for the title „is difficult to decipher. Taking into account the difficulty level, it does not make sense; for this could be much more demanding, even though it requires a skilful and sure hand to play the frequent runs in thirds and the rapid passages.“ In terms of style, the sonata is what musicologist Anselm Gerhard calls London classicism, a specifically British variety of instrumental music oriented towards the aesthetic ideal of unity in diversity, typically and ideally expressed in Muzio Clementi's piano sonatas. In addition to clarity of form, this style is characterized by a tendency towards motivic and thematic economy and a preference for contrapuntal movement types.

This is particularly evident in the first movement, which begins with a slow introduction (*Adagio*, 3/4 time), doing full justice to the convention of establishing and reinforcing the main tonality. The fact that Woelfl does not shy away from traditional rhetorical gestures is shown by the multiple use of an ascending and descending chromatic passage (a so-called *passus duriusculus*) (0'32). The main theme (1'09) of the following *Allegro moderato* in 4/4 time essentially consists of two simultaneously sounding motifs – a rather static alternating movement in 16th notes in thirds and a driving, syncopated motif. Both motifs are ubiquitous during the further course of the movement. After a main theme section that tends to be disruptive and characterized by imitations and changes of range, it is surprising and perhaps even confusing to have the transition (1'49) begin with a plain melody in the upper voice over broken triads. Formal function and compositional design are dissociated here,

as in some of Beethoven's middle piano sonatas. Soon, however, the syncopated motif asserts itself in the accompaniment (2'13) before the episodic, chordal secondary theme begins over pulsating eighth notes (2'38), whose seams caused by the periodic structure are filled in by the alternating note motif from the main theme. The final section (3'10) oscillates between tonic and dominant chords, but soon (from 3'19) the combination of the alternating note motif in the right hand and syncopation in the left hand predominates again. A chordal postscript (3'58) recalling the secondary theme and a reminiscence of the main theme (4'22) conclude the exposition. The development (4'28) begins quite conventionally, with a sudden shift in the end of the exposition to A Major. This soon ends with an improvisational gesture (with fermatas) and gives way to a contrapuntal and densely woven section (4'58), in which motifs from the transition are developed. The secondary theme (5'40) and final section (6'09) appear, partly rhythmically modified, beginning in A Major and ending with a pedal point on C, preparing the entrance of the recapitulation (6'32). The transition (7'07), secondary theme (7'51) and final section (8'19) are largely analogous to those of the exposition, apart from the second part of the exposition being in the tonic key and not in the dominant as before.

The slow movement (*Andante*, C major, 3/8 time) is so short with its 23 bars (however mostly repeated) that it could also pass as a slow introduction to the last movement. Nevertheless, it is in a three-part arch form, albeit very concise with a short middle section in minor (1'00; repeat 1'34). The resumption of the A-section (1'21; repeat 1'55) is shortened to four bars and gives way to a tremolo transition (2'06) to the last movement.

This final movement (*Allegretto*, F major, 6/8 time) consists of variations on the song *Freut euch des Lebens*,

which was as popular in Germany then as it is today. The melody was first published in 1794 by Zurich music publisher and composer Hans Georg Nägeli (1773–1836) and had already been used many times as a variation theme before Woelfl used it. The theme is in a three-part arch form, which sounds twice, at the beginning and at the end, and the nine character variations that follow leave the substance of the melody largely untouched. They have an almost etude-like character, as they each address a certain aspect of piano technique. In the first (1'04) and second (2'15) variations, there are 16th note figures in the right and left hand respectively. In the third (minor) variation (3'23), there are coordinated figures in both hands. In the fourth variation, (4'28) the left hand crosses the right. The fifth, middle variation (6'24), is an exception in that the 16th note runs, which are continuous in the previous variations, are followed by a character variation in a free tempo interspersed with pauses, fluctuating between major and minor keys. In the sixth variation (8'24) the 16th note figures appear again, but now in octaves, increasing their difficulty. The seventh variation (9'40) weaves the melody into written out trill passages, while the eighth variation (11'02) features 16th note passages with large interval leaps. Finally, the ninth variation (12'21) changes to 2/4 time and transforms the lullaby melody into a kind of rondo theme. A transition, ending in trill passages (13'25), leads to an abbreviated return of the theme (13'54) followed by a synoptic and affirming coda.

It is difficult to assign an opus number to Dussek's **Piano Sonata in A-flat major 'Le retour à Paris'** or **Plus ultra** C. 221 since it was published at different times as op. 64, op. 70 and as op. 71; therefore, the catalogue number compiled by musicologist Howard Allen Crow in 1964 is given here (c. 221). On the surface anyway, the sonata, like Woelfl's *Non plus*

ultra, seems to be in classical form. It is divided into four movements in the usual sequence of fast first movement, slow movement, scherzo and fast final movement; the individual movements also roughly follow conventional forms. The first movement is in sonata form, the second is in sonata form without development, which was typical for the period, the third is a scherzo and trio and the fourth is a rondo in sonata form. But unlike Woelffl's sonata, where formal design constitutes the essence of the musical progression, the form of Dussek's sonata is only a framework that offers structural clues to the author's exuberant melodic and harmonic imagination, which is nevertheless strictly disciplined by motivic and thematic economy.

In the first movement (*Allegro non troppo ed espressivo*, A-flat Major, 4/4 time), long melodic and harmonic lines are developed over the continuum of a constant 16th-note movement, which first and foremost establishes a tonal foundation, making the traditional sections of form appear like random inserts. Only occasionally is there a pause after a cadence or the accompanying pattern is changed. Examples include the emphatic repetition of the opening motif (0'18; recap 6'38), before the beginning of the secondary theme (2'28; recap 7'38) or in preparation (6'11) for the entrance of the recapitulation (6'21). Sometimes the 16th-note accompaniment abandons its role and embraces the thematic material itself, such as at the beginning of the harmonically very free transition, a tightly woven octave canon (1'32; omitted in the recapitulation) or at the beginning of the final section (3'19; recap 8'29). Despite the abundance of harmonic and melodic ideas, strict motivic economy characterises the entire movement. The melodic substance of the secondary theme is derived from that of the main theme, and the development (4'06) works primarily with motivic fragments from the transition and the

final section. The first movement demonstrates what a reviewer of the *Allgemeine musikalische Zeitung* wrote about the entire sonata in October 1810:

"It is conceived in moments of true consecration; executed with a firm, persistent mind focused solely on significant, great, noble, and sublime invention; and ornate as only such a vivid imagination can be—exuberantly rich, and very elegant; approaching overload but without really touching it."

The second movement (*Molto adagio, con anima ed espressione*, E Major, 2/4 time) follows the scheme A-B-A'-B' both tonally and thematically, with B (secondary theme: 4'03) in the dominant key of B major and B' (8'49) in the tonic key. Despite the division in to four sections both thematically and harmonically, there is an impression of an overall three-part structure, since the A' and B' sections are greatly abridged compared to A and B, together comprising only about a third of the movement. In the A' of the more extensive second section (A: 2'06), for example, the transition (A: 1'16; A: 7'44) is omitted. The impression of an overall three-part structure is underlined by the fact that the secondary theme of B' is only briefly touched upon and immediately (9'36) gives way to the final part of the main theme of A' (cf. 6'34). As far as the aesthetic character of the movement is concerned, the aforementioned reviewer notes:

"The second movement is one of the most beautiful adagios there is. A noble life; nowhere an unworthy thought! [...] Just as the whole Adagio is only a fabric of all things lovely and delicate and noble, so its conclusion is a complete death of these feelings, without the slightest interference of anything sickly sweet, or other empty clichés."

The third movement's indication (*Tempo di Minuetto. Scherzo quasi Allegro* in A-flat Major) captures the ambivalence of this music very beautifully. It combines the

character of a delicate minuet with that of a fast scherzo characterized by syncopated rhythms; at the same time, there is an elegiac charm about the movement, which makes it a precursor to the *Valses mélancoliques* and *Valses tristes* so popular in the second half of the 19th century. Also, a hint of progress is heard in the bold modulation from F-sharp Minor to the diminished seventh chord on E-flat (0'04) to D-flat Major (0'08) and a dominant pedal point on E-flat (0'09) to A-flat Major (0'13), which is very daring given the contemporary context. At the same time, the beginning in F-sharp Minor builds a bridge to the previous conclusion of the Adagio in E Major. The trio (1'59) makes this recourse explicit; it is in E Major and continues on from the main section of the scherzo, but dispenses with the syncopation that characterizes the main section in favour of elongated melodic lines. The *da capo* of the Scherzo (3'01) is not written out.

The fourth movement (*Finale. Scherzo allegro con spirito*, A-flat Major, 4/4 time) takes up the scherzo character again in a completely different way as an even-measured, coarse dance theme that forms the refrain of the subsequent rondo. Formally, the movement represents a peculiarly hybrid mixture of rondo and sonata form. The first couplet consists of a transition characterized by even triplets (1'22), an elegiac secondary theme in minor (2'00), a tertiary theme in major (2'26) that refers back to the rondo refrain as a dance, followed by the elegiac secondary theme (2'52) now in major and a final section (3'08) that refers back to the transition. The second rondo refrain that follows introduces a short passage concluding with the rondo theme in the tonic key (4'13). The second couplet begins with a variation on the major version of the elegiac secondary theme in D-flat (4'24), which is followed by the original version in a minor version of the tonic key (5'10). Finally,

the third rondo refrain (5'33) is heard, gradually dissolving the rhythmically distinctive theme into even eighth note triplets and imperceptibly flowing into a triplet note transition (5'54). This again leads to the refrain theme (6'31), beginning in a *piano dolce* version and emphatically liquidated through separations. Ultimately, a coda (7'22) that refers to the final section ends the movement.

Woelfl allowed himself another marketing gimmick with the Piano Sonata that followed *Non plus ultra*. The **Piano Sonata in E major op. 50**, printed in 1810 and subtitled *Le diable à quatre*, can be plausibly be translated as a „hellishly difficult“ or „devilishly difficult“ piano piece. However, a contemporary reviewer already suspected that even Woelfl „*himself does not really [...] know why he subtitled the sonata thusly.*“ For it was neither „*exceedingly wild nor bold in the character and manner of writing*“ nor „*exceedingly difficult to execute*“ (*Allgemeine musikalische Zeitung*, September 1816). This is certainly the case from today's perspective as well; the sonata is no less in the classical tradition of Clementi's sonatas than *Non plus ultra*. Indeed, in light of the rather archaic formal design of the second and last movements, one could almost speak of following pre-classical models.

Instead of a slow introduction, cadential arpeggio passages at the beginning of the first movement (*Allegro moderato*, E major 3/4 time) establish and confirm the tonality. The main theme (0'14) presents itself in a simple upper voice melody and periodic symmetry, while the transition (0'42) initially takes up the arpeggio passages again, flowing toward a pedal point on the secondary dominant (0'55) to prepare the secondary theme. The secondary theme itself (1'12) is based on the main theme in terms of syntax and periodic structure, even without having any motivic similarity per se. The continuation of the secondary theme breaks up the

harmonic structure that was until now straightforward. After a short entry of the secondary theme beginning in minor, it modulates to the remote key of G Major (1'55). The final section (2'12), which dispenses with thematic profiles, confirms the newly established key of B Major using extended cadences; only at the very end of the exposition is the beginning of the secondary theme quoted (3'00). The development begins quite conventionally with a harmonically modified adoption of the conclusion of the exposition (3'07), leading to a false recap of the secondary theme in A-flat Major (3'51) via arpeggio passages (3'16) and a reminiscence of the pedal point from the transition (3'29). Extended arpeggio passages (4'15) lead harmonically back to a dominant pedal point on B (4'31) in preparation for the recapitulation (4'49). The recapitulation completely dispenses with the main theme and transition and begins immediately with the secondary theme, which now sounds in E Major. Otherwise, it proceeds analogously to the exposition, including the variation of the secondary theme in minor (5'14), excursion to C Major (5'25), the final section (5'40) and a quote of the beginning of the secondary theme (6'27).

The middle movement (*Andante un poco allegretto*, A Major, 2/4 time) consists of a theme, three variations and an epilogue. The variation theme is in three parts (with a middle section tending towards the dominant) and corresponds to an Andante form that was frequently used as the subject of variations in the second half of the 18th century. The three variations are purely character variations, the charm of which lies in the gradual reduction of note values. The first variation (0'30) plays around with the theme using 16th notes, the second (1'00) with 16th note triplets. The figurations move into the left hand, while the right hand plays full chords in terraced dynamics. Finally, the third variation (1'29)

accelerates to 32nd note passages in both hands. The epilogue (2'07) begins like the theme, but the knocking opening motif takes on a life of its own in the end.

The last movement (*Finale. Allegretto*, E Major, 2/4 time) is a rondo without the incorporation of sonata elements. The theme of the refrain, like that of the Andante, is in three parts with a middle section that tends towards the dominant; its character is that of an even-measured, folk round dance. The two couplets offer abrupt contrasts, the first in E Minor (0'50) in a wildly emanating gesture; the second, alternating between B Major and E-flat Major (2'33), with sweeping harmonic progressions; at the same time, the pattern of acceleration heard in the middle movement is repeated. The style of the refrain is characterised by the 16ths, the first couplet changes to 16th triplets and the second couplet to 32nds. The fact that the second rondo refrain is not written out but indicated by a *da capo* instruction (1'42) certainly contributes to the overall somewhat anachronistic feel of the piece. The third entrance of the refrain (4'12), however, is written out, since this leads directly to the coda (5'01), in which the movement is virtuosically brought to an end using the beginning of the refrain with arpeggiated chords.

Bert Hagels

Translated by Daniel Costello

Nataša Veljković

Nataša Veljković lives and works in Vienna, where she holds an associate professorship in piano at the University of Music and the Performing Arts.

Her teachers were Arbo Valdma, Paul Badura-Skoda, and Rudolf Firkušný. Studies completed with diplomas at the University of Music and the Performing Arts in Vienna and at the Geneva Conservatory; brief period of study at the Juilliard School in New York. Artistic consultations with Nikita Magaloff.

Recipient of the Prix Clara Haskil (first and only prize) in Vevey in 1985; first place at the World Music Masters in Paris in 1990; first prize in Città di Senigallia (Italy); first prize in Capua (Italy); Orlando Prize (Dubrovnik Summer Festival); UMUS Prize (of the City of Belgrade).

After winning the Prix Clara Haskil, Nataša Veljković launched an international concert career. Successful collaboration with the Belgrade Strings »Dušan Skovran« (concert tours throughout Europe and Asia), St. George Strings, Orchestre de la Suisse Romande, Zurich Tonhalle Orchestra, Zagreb Soloists, Orchestre de Chambre de Lausanne, Vienna Chamber Orchestra, Capella Istropolitana, Janáček Philharmonic of Ostrava, Katowice Radio Orchestra, RAI Orchestra, Slovenian Philharmonic, Belgrade Philharmonic, Zagreb Philharmonic, Skopje Philharmonic, Montenegro Philharmonic, Sarajevo Philharmonic, and many other ensembles.

Many prominent conductors such as David Zinman, Lawrence Foster, Dimitri Kitayenko, Cristian Mandeal, Marcello Viotti, Antoni Wit, David Shallon, Emil Tabakov, Pavle Dešpalj, Mladen Jagušt, and Bojan Sudjic have valued their work together with her.

In addition, Nataša Veljković participates in many European festivals, including: Montreux, Berlin, Chopin

Festival in Poland, MIDEM Classique in Cannes, Juventus in Cambrai, Toulouse, Algarve (Portugal), Carinthian Summer, Attergau Culture Summer, International Chopin Festival in Garming, Haydn Festival in Eisenstadt, Dubrovnik Summer Festival, BEMUS in Belgrade, NOMUS in Novi Sad (Serbia), and Mozart Festival in Istanbul.

She has recorded numerous CDs with piano compositions by Liszt and Mozart (Zulus Records), by Clara and Robert Schumann, and by Haydn – piano concertos with the Camerata Janáček (Gramola).

Nataša Veljković has recorded a number of CDs for **cpo**: the complete oeuvre for piano solo by Heinrich and Elisabeth von Herzogenberg, the complete oeuvre for piano solo by Dora Pejačević, a piano concerto by Antonio Rosetti with the Southwestern German Chamber Orchestra of Pforzheim under the conductor Johannes Moesus, piano concertos by Ignaz von Beecke (recording premiere) with the Bavarian Chamber Orchestra of Bad Brückenau under Johannes Moesus, and a piano concerto by François-Adrien Boieldieu in Lugano with the Orchestra della Svizzera Italiana under the conductor Howard Griffiths. Her CD with three piano concertos by Joseph Wöfl released on **cpo** in 2021 received outstanding reviews. In May 2023 she recorded a piano concerto by Franz Xaver Sterkel for **cpo** with Johannes Moesus and the Southwestern German Chamber Orchestra of Pforzheim.

In her concerts she endeavors to present to the public treasures of the music literature that are not so well known but not for this reason less valuable, mostly in programs with already established works.

Short music films on the composers Dora Pejačević and Elisabeth von Herzogenberg (for the Musica Femina exhibition in 2018).

Jury member at numerous international compositions such as the Clara Haskil Competition (Switzerland) and

the international Jeunesses Musicales competition in Belgrade as well as regular master classes in Europe and Asia.

In 2019 Nataša Veljković founded the Five Seasons concert cycle. The point of departure was the performance of the five Beethoven piano concertos (with Veljković as the soloist). Her work with composers, premieres, and the presentation of young artists have become important elements, and the cycle has established itself as a harmonious combination of classical and contemporary music.

cpo

Joseph Wölfl

Three Piano Concertos

Nataša Veljković
Südwestdeutsches Kammerorchester Pforzheim
Johannes Moesus



Already available **cpo** 555 149-2



Nataša Veljković (© Aleksandar Dragutinović)

cpo 555 208-2