



LEOPOLD KOŽELUCH
© HNH International

GRAND
PIANO

WORLD PREMIÈRE RECORDINGS

KOŽELUCH

COMPLETE KEYBOARD SONATAS • 11

KEMP ENGLISH



LEOPOLD KOŽELUCH (1747-1818)

COMPLETE KEYBOARD SONATAS • 11

KEMP ENGLISH, *Fortepiano, Harpsichord*

Catalogue number: GP735

Recording Dates: 9-13 April 2013

Recording Venue: Mobbs Early Keyboard Collection, Golden Bay, New Zealand

Publisher: Bärenreiter Praha 2011

Producers: Kemp and Helen English

Engineer and Editor: Mike Clayton

Piano Technician: Paul Downie

Piano: Original grand fortepiano by Johann Fritz c.1815 (1-4);

Original harpsichord by Longman and Broderip (built by Thomas Culliford) 1785 (5-12)

Booklet Notes: Kemp English

French translation by David Ylla-Somers

German translation by Cris Possiac

Artist's photograph: Helen English

Cover Art: Gro Thorsen: City to city, Warsaw no. 11. oil on aluminium, 2015

www.grothorsen.com

The artist would like to acknowledge the following support:



The University of Adelaide

The University of Auckland

The University of Otago

Christopher Hogwood/Ryan Mark and the team at Bärenreiter

Kenneth and Mary Mobbs



KEMP ENGLISH
© Helen English

KEMP ENGLISH

Kemp English is one of New Zealand's leading concert performers. Much in demand as a solo organist, collaborative pianist, and specialist fortepiano exponent, he relishes the opportunity to work in a diverse array of styles and periods. His solo CDs *Schwammerl*, *Kemp English at the Fortepiano* and the *Stormin' Norma* trilogy, showcasing the magnificent Dunedin Town Hall organ, have all met with widespread critical acclaim at home and abroad and feature regularly on Radio New Zealand, the ABC, BBC Radio, Classic FM UK and USA radio networks. His collaborative discs with violin duo partner Robin Wilson (Head of Violin at the Australian National Academy of Music) have been equally well received. He enjoyed a distinguished studentship at the Royal Academy of Music in London and later completed a Master of Arts degree in music performance at the University of York. In 2001 he was elected an Associate of the Royal Academy of Music – an honour recognising former students of the Academy who have achieved distinction in the profession. Four years later, after more than a decade as Executant Lecturer in fortepiano, organ and harpsichord performance at the university of Otago, he made the decision to free-lance and concentrate on his increasingly hectic performing and recording career. He continues to tour Australasia and Europe as both a solo and collaborative performer.

In 2010 Kemp English became part of the proof reading team for Christopher Hogwood's new Bärenreiter edition of the Koželuch keyboard sonatas. This collaborative work with the late Chris Hogwood and his musical assistant Ryan Mark gave him exclusive access to pre-publication copies of all the sonatas in the series. As a result, he was able to complete the world première recording of the complete cycle of Koželuch's solo keyboard sonatas in April 2013. This groundbreaking set of recordings is now gradually being released by Naxos on their premium Grand Piano label. In 2013 the University of Adelaide awarded Kemp English a PhD (with a *Dean's Commendation for Doctoral Thesis Excellence*) for this pioneering recording work and associated historically informed Koželuch scholarship.

www.kempenglish.com

	PIANO SONATA NO. 42 IN F MAJOR, OP. 53, NO. 2, P. XII:47	10:41
1	I. Poco adagio – Allegro molto	06:26
2	II. Rondo: Allegretto	04:13
	PIANO SONATA NO. 43 IN E FLAT MAJOR, OP. 53, NO. 3, P. XII:48	08:57
3	I. Allegro	05:20
4	II. Rondo: Allegretto	03:33
	PIANO SONATA NO. 44 IN F MAJOR, P. XII:1	14:31
5	I. Allegro	06:46
6	II. Andante molto con espressione	03:59
7	III. Finale: Presto	03:40
	PIANO SONATA NO. 45 IN A MAJOR, P. XII:2	18:25
8	I. Arietta con variazioni: Andante	07:24
9	II. Menuetto: Vivace – Trio	05:44
10	III. Rondeau: Allegretto	05:09
	PIANO SONATA NO. 46 IN C MAJOR, P. XII:41	10:08
11	I. Arietta con variazioni: Andantino	06:34
12	II. Allegro ma non tanto	03:34

WORLD PREMIÈRE RECORDINGS

TOTAL TIME: 63:09

LEOPOLD KOŽELUCH (1747-1818) COMPLETE SONATAS FOR SOLO KEYBOARD • 11

Leopold Koželuch was an esteemed contemporary of Mozart, and in many circles considered the finer composer. He was an early champion of the fortepiano and his *Keyboard Sonatas* are a treasure trove of late eighteenth-century Viennese keyboard style, including perfect examples of the form and foreshadowing Beethoven and Schubert. In this groundbreaking debut recording, which will feature the complete cycle of fifty sonatas, the New Zealand fortepianist Kemp English plays original and replica instruments from the late eighteenth and early nineteenth centuries.

Leopold Koželuch was born in Velvary, northwest of Prague in 1747. He was christened Jan Antonín but changed his name to Leopold to avoid confusion with his older cousin, also a musician, of the same name. His Czech family name of Koželuh ('tanner') became Koželuch to make it more manageable in German. Cousin Jan Antonín became one of Leopold's earliest teachers, along with František Xavier Dušek, a noted Czech keyboard player and composer. In 1778, after some success as a composer of ballet music and having relinquished law studies, Koželuch moved to Vienna, Europe's thriving musical centre and, as Mozart was to remark, 'the land of the *Clavier*'. Koželuch soon established a fine reputation as a fortepianist, composer and teacher. By 1781 he was regarded so highly that the Archbishop of Salzburg offered him Mozart's former post as court organist. He declined, later stating to a friend 'the Archbishop's conduct toward Mozart deterred me more than anything; for if he could let such a man as that leave him, what treatment should I have been likely to meet with?' In 1784 Koželuch founded his own publishing firm (*Musikalisches Magazin*) in the same year as Hoffmeister and slightly behind Artaria (1778) and Torricella (1781). This was to provide an ideal vehicle for the publication of his compositions. He also forged valuable and profitable links with European publishers, notably in Paris (Boyer, Leduc and Sieber), London (Birchall, Longman and Bland), and Amsterdam. In 1792 he succeeded Mozart as *Kammer Kapellmeister* and *Hofmusik Compositor* to Emperor Franz II and remained in that post until his death in 1818. After 1802 Koželuch

DIE IN DER GESAMTAUFNAHME DER KOŽELUCH-SONATEN BENUTZTEN INSTRUMENTE

Ich verwende zwei Hammerflügel-Kopien nach Instrumenten, die um 1795 von dem bedeutendsten Wiener Klavierbauer Anton Walter geschaffen wurden. Eine dieser Kopien stammt von dem Neuseeländer Paul Downie (*Sonaten Nr. 20, 21, 25–36*), die andere von den Amerikanern Thomas und Barbara Wolf (*Sonaten Nr. 1 - 19, 22 - 24*). Bei den vor 1780 entstandenen Sonaten Nr. 37 und 44 – 47 kam ein Cembalo zum Einsatz, das Thomas Culliford 1785 für Longman and Broderip gebaut hat. Da dieser Verlag in London viele Sonaten Koželuchs publizierte, scheint sich dieses Instrument ideal für die entsprechenden Stücke zu eignen. Ferner benutze ich ein von Joseph Kirkmann um 1798 gebautes Klavier (*Sonaten Nr. 48 und 49*) sowie einen um 1815 hergestellten Hammerflügel aus der Wiener Werkstatt von Johann Fritz (*Sonaten Nr. 38 – 43 und 50*).

Zu danken ist den Universitäten von Auckland (Downie) und Otago (Wolf), die die schönen Nachbauten zur Verfügung stellten. Die anderen Instrumente befinden sich in meinem Besitz und können auf www.earlykeyboards.co.nz betrachtet werden.

Die vorliegende Gesamtaufnahme bringt die Werke in der Reihenfolge der vollständigen Notenausgabe, die Christopher Hogwood bei Bärenreiter veröffentlicht hat.

Kemp English
Deutsche Fassung: Cris Posslac

Den unverkennbaren, perlenden Charme des Rokoko versprühen die frühen Sonaten Nr. 44-46. Sie sind hier auf einem originalen Cembalo zu hören, das Thomas Culliford, der Urgroßvater von Charles Dickens, im Jahre 1785 für *Longman and Broderip* gebaut hat. Trotz ihrer schlanken Texturen und ihres bescheidenen harmonischen Vokabulars handelt es sich um entzückende Stücke. Besonders wirkungsvoll ist der langsame Satz der *Sonate Nr. 44*, da hier der Lautenzug des Cembalos verwendet und dergestalt ein *con sordino*-Timbre erzeugt wird. 1785 war das Cembalo endgültig in den Schatten des Fortepianos getreten; in einer allerletzten Bemühung um ein ausdrucksvolles Cembalo versah Culliford das Instrument mit einem venezianischen Schwellwerk. Wie der Jalousienschweller der Orgel ermöglicht diese Vorrichtung, die durch ein Pedal zu steuern ist, eine schnellere Veränderung der Dynamik. Vom Effekt dieser technischen Spielerei ganz abgesehen, ist dieses erstaunlich volltönende Instrument ein Beweis für Cullifords ausgezeichnete Kunstfertigkeit.

Apropos große Handwerkskunst: Johann Fritz gehörte zu den besten Fortepiano-Herstellern, die Anfang des 19. Jahrhunderts in Wien arbeiteten. Der Hammerflügel, der in der vorliegenden Aufnahme verwendet wurde, entstand um 1815. Es ist ein faszinierender Gedanke, dass die (hier erstmals aufgenommenen) *Sonaten Nr. 42 und 43* zur Zeit ihrer Erstveröffentlichung womöglich auf diesem Instrument gespielt wurden; und noch faszinierender ist der Gedanke, dass auch Herr Beethoven auf diesem Instrument gespielt haben könnte! Beide Sonaten sind zweisätzig und enden mit dem omnipräsenten Rondo. Beachten Sie bitte das Fagott-Register im Finale der *Sonate Nr. 43*. Dieser Mechanismus wird mit einem Kniehebel betätigt und senkt ein Stück Pergament auf die Bass-Saiten, wodurch ein zauberhaft schnarrender Effekt erzeugt wird. Keine dieser *Janitscharen*-Wirkungen steht in der Partitur.

* * *

became associated with George Thomson, a man with an insatiable appetite for Scottish, Irish and Welsh folk-song arrangements (other contributors included Pleyel, Haydn, Beethoven and Hummel). This lucrative work and his court duties kept him busy for the remainder of his working life.

Milan Poštolka, who produced the first major study of Koželuch's works with a thematic catalogue (Milan Poštolka. *Leopold Koželuh, Život a dílo*. Prague: 1964) divided Koželuch's output into three stylistic genres: (1) Traits of the Viennese Rococo, characterized by the vocal compositions of the 1780s. (2) The development of the Viennese Classical style in the form of the symphonies and piano concertos. (3) Those compositions (notably piano and chamber music) that pave the way for 'Beethovenesque expression' and foreshadowing 'the musical language' of the Romantic period. Most of these latter compositions date from the last decade of the eighteenth century.

Koželuch's decision to move to Vienna in the late 1770s was a good one. He found himself in the right place at the right time. He also knew how to make the very most of his opportunities, cultivating advantageous connections and acquiring influential pupils. By the last two decades of the eighteenth century, music-making was a popular social activity held in the palaces and houses of the aristocracy and bourgeoisie. Here the ladies of the house would perform fashionable keyboard compositions to friends and family. The music they played needed to be appealing and not too technically challenging; precisely the kind of compositions the *Magazine der Music* championed in 1783: 'Herr Koželuch is an excellent composer. In his sonatas there is much invention, good melody and a style of progression all his own. The fast movements are very brilliant and naïve, the slow ones very tuneful. Therefore we can certainly recommend them to amateurs of the *Clavier*'.¹ Koželuch was singularly adept at producing what was considered to be the ideal fortepiano sonata of the time. And *fortepiano* sonatas they were; by 1780 the harpsichord was being superseded by this more expressive instrument and Koželuch was

¹ *Magazin de Musik*, i (Hamburg), 1783), 71. Quoted and translated in Katalin Komlós. *Fortepianos and their Music: Germany, Austria and England, 1760-1800*. (Oxford: Clarendon Press, 1995), 110.

a strong supporter: 'The vogue of the fortepiano is due to him [Koželuch]. The monotony and muddled sound of the harpsichord could not accommodate the clarity, the delicacy, the light and shade he demanded in music; he therefore took no students who did not want to understand the fortepiano as well, and it seems that he has no small share in the reformation of taste in keyboard music.'²

Koželuch's keyboard sonatas span a period of nearly four decades, from the earliest work of 1773 to the last three sonatas, unpublished in his lifetime, dating from sometime after 1810. William Newman (*The Sonata in the Classic Era*) found 'little difference between Koželuch's late and his early sonatas', which is puzzling. There is a world of difference between the first and the last. Perhaps for Newman the constant juxtaposition of lighter, more Italianate works, with darker, dramatic sonatas camouflaged any sense of true development – but development and a changing style is clearly discernible. Part of this chopping and changing was undoubtedly market driven. Koželuch wanted to appeal to as many different tastes as possible. In the course of a group of three sonatas (they were generally published this way) he often included a 'lighter' work, with sparing dynamic markings, which would satisfy the harpsichord aficionados (for example Nos. 7, 10, 14, 22); a technically brilliant work for the exhibitionists (for example Nos. 8, 9, 15, 17); and finally a more dramatic work, ideal for the budding Romantic (for example Nos. 6, 16, 19, 24). These 'Romantic' works contain startling foretastes of Beethoven's tragic-pathetic style. With three exceptions (Nos. 15, 24, and 26) all the minor key sonatas begin with a slow introduction, the first from 1780 pre-dating Beethoven's *Pathétique* sonata by nineteen years. None of the sonatas by Haydn and Mozart contain such dramatic introductions. Koželuch was obviously Beethoven's inspiration elsewhere too: the *allegro agitato* of Sonata No. 36 thunders away like the *Appassionata* and yet it was written twelve years earlier. Additionally, Koželuch conjures up foretastes of Schubert's music: Sonata No. 20, for example, contains the kind of lyrical melodies, sparkling passagework and typically Schubertian harmonic shifts to the flattened submediant that

wurden die Sonaten generell veröffentlicht – findet man oft ein »leichteres« Stück mit wenigen dynamischen Angaben, das auch die Freunde des Cembalos zufriedenstellte (so die Nummern 7, 10, 14 und 22). Daneben gab es technisch brillante Werke für die »Exhibitionisten« am Klavier (die Nummern 8, 9, 15 und 17 etwa), und dazu oft – als idealen Stoff für den heranwachsenden Romantiker – dramatischere Kreationen wie die Nummern 6, 16, 19 und 24. Diese »romantischen« Werke nehmen auf verblüffende Weise Beethovens tragisch-pathetischen Stil vorweg. Mit Ausnahme der Nummern 15, 24 und 26 beginnen sämtliche Sonaten in Molltonarten, deren erste (1780) neunzehn Jahre älter ist als Beethovens *Pathétique*, mit einer langsamen Einleitung, wie man sie so in keiner Sonate von Haydn oder Mozart finden wird. Koželuch hat Beethoven offenbar auch weiterhin angeregt: Das *Allegro agitato* der Sonata Nr. 36 donnert wie die *Appassionata* dahin und wurde doch zwölf Jahre früher geschrieben. Außerdem beschwört Koželuch bereits die Welt Franz Schuberts – zum Beispiel in der Sonate Nr. 20, die nicht nur die lyrischen Melodien und funkelnden Passagen, sondern auch die Harmonierückungen auf die erniedrigte Untermediante enthält, die ein Markenzeichen des schubertschen Klavierstils wurden (etwa in der Sonate op. 120 A-dur). Alles in allem stellen Koželuchs Sonaten einen sehr beeindruckenden Zyklus dar, der einen Platz neben Clementi, Dussek, Haydn und Mozart verdiente.

In dieser elften und vorletzten Produktion sämtlicher Klaviersonaten Koželuchs begegnen sich drei sehr frühe, in den 1770er Jahren entstandene Werke und zwei reife Sonaten aus dem Jahre 1809. In seine mehr oder weniger chronologische Ordnung des Œuvres hat Christopher Hogwood für seine neue Bärenreiter-Ausgabe, der die vorliegende Gesamteinspielung folgt, geschickt eine Gruppe kurzer Cembalostücke als *Sonaten Nr. 44-47* eingeschoben. Das gegenwärtige Album enthält nun zwar nicht das eigentliche A und O der Koželuch'schen Solosonaten, da der Komponist vor seinem Tode im Mai 1818 noch drei weitere substantielle Sonaten geschrieben hat, doch es wird deutlich, wie sehr sich sein Stil im Laufe dreier Dekaden geändert hat.

² Johann Ferdinand Ritter von Schönfeld. *Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag* (Wien, 1796), 34-5 Komlós. *Fortepianos and their Music*. 59-60.

»Herr Koželuch ist ein trefflicher Componist. In seinen Sonaten herrscht viel Erfindung, gute Melodie, und eine ihm eigne Modulation. Die geschwinden Sätze sind sehr brilliant und naiv, und die langsamen sehr sangbar. Wir können sie daher den Liebhabern des Claviers sicher empfehlen ¹«.

Koželuch wusste genau, wie man ideale Sonaten für den Hammerflügel komponierte. Und diesem Instrument, dem *Fortepiano*, waren sie zweifellos angemessen, nachdem das Cembalo um 1780 immer mehr von dem ausdrucksvolleren Flügel verdrängt wurde, für den sich Koželuch nachdrücklich engagierte, wie ihm das *Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag* aus dem Jahre 1796 bescheinigte: »Seine Schule ... ist ohnstreitig, in Betracht des wahren musikalischen Gefühls, die vortrefflichste. Ihm verdankt das Fortepiano sein Aufkommen. Das Monotonische und die Verwirrung des Flügels [NB: Cembalo] paßte nicht zu der Klarheit, zu der Delikatesse und dem Schatten und Licht, welches er in der Musik verlangte; er nahm also keinen Scholaren an, der sich nicht auch zu einem Fortepiano verstehen wollte, und es scheint, daß er in der Reformation des Geschmacks bey der Musik keinen geringen Antheil hat. ²«

Koželuchs Klaviersonaten entstanden während einer Zeitspanne von annähernd vier Jahrzehnten: Die frühesten Werke datieren von 1773, und die drei letzten, zu Lebzeiten unveröffentlichten Sonaten dürften irgendwann nach 1810 verfasst worden sein. William Newman sah in *The Sonata in the Classic Era* nur »geringe Unterschiede zwischen Koželuchs späten und frühen Sonaten« – eine irritierende Feststellung, da zwischen dem ersten und dem letzten Werk ganze Welten liegen. Vielleicht erkannte Newman diese tatsächlichen Entwicklungen nicht, weil er sich von dem ständigen Nebeneinander leichter, italienisch getönter Kompositionen und schwererer, dramatischer Sonaten täuschen ließ – die Entwicklungen und stilistischen Wandlungen sind jedoch deutlich erkennbar. Dieses Schwanken war zweifellos auch vom Markt diktiert. Koželuch wollte so viele Geschmäcker wie möglich erreichen. Innerhalb der Dreiergruppen – als solche

¹ Magazin der Musik I, Hamburg 1783, S. 71

² Johann Ferdinand Ritter von Schönfeld, *Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag*, Wien 1796, S. 34-35.

became a hallmark of his keyboard writing (as, for example, *Op. 120 in A major*). All in all, these Koželuch sonatas are a very impressive cycle of works that are destined to stand alongside those by Clementi, Dussek, Haydn and Mozart.

Volume 11 – the penultimate installment in this complete cycle of Koželuch keyboard sonatas – presents a juxtaposition of three very early works dating from the 1770s with two mature sonatas from 1809. After a more or less chronological ordering of the oeuvre, Christopher Hogwood's recent Bärenreiter edition of the sonatas – which this series of recordings follows – quirkily slots in a group of short harpsichord works as *Sonatas Nos. 44-47*. So whilst this album doesn't quite represent the alpha and omega of Koželuch's solo keyboard writing (he produced a further three substantial sonatas before he died in 1818) it certainly highlights how much his style had changed over the course of three decades.

The early sonatas recorded here on an original 1785 harpsichord by Longman and Broderip (44-46) and built for them by Thomas Culliford – great-grandfather of Charles Dickens – positively fizz with Rococo charm. Textures are thin and the harmonic vocabulary is modest, but they are delightful works nonetheless. The slow movement to *Sonata No. 44* is particularly effective using the harpsichord's buff stop, giving the music a *con sordini* timbre. By 1785 the harpsichord was being well and truly eclipsed by the fortepiano and in a last ditch effort to create an expressive harpsichord, Culliford introduced a Venetian swell to this instrument. Akin to the louvers on the swell box of an organ, which can be opened by way of a pedal to let more sound out, this device facilitates rapid changes of dynamics. Regardless of the effectiveness of such gadgetry this harpsichord is an amazingly resonant instrument and a credit to Culliford's fine craftsmanship.

Talking of great craftsman, Johann Fritz was one of the finest fortepiano makers working in Vienna in the early part of the nineteenth century. The original Grand Fortepiano by him used in this recording dates from c. 1815. It is tantalising to speculate that *Sonatas No. 42* and *43* recorded here for the first time, could well have been played on this very

instrument when they first appeared; perhaps even more tantalising is the thought that Herr Beethoven may have played this instrument too! Both sonatas are in two movements and contain the ubiquitous rondo finale. Listen out for the bassoon stop in the finale of *Sonata No. 43*. This device, operated by a knee lever, lowers a piece of parchment onto the bass strings to produce a charming buzzing effect. None of these *janissary* devices was ever notated in the score.

* * *

INSTRUMENTS USED IN THE COMPLETE CYCLE OF KOŽELUCH'S KEYBOARD SONATAS

I play two reproduction fortepianos after the foremost Viennese builder Anton Walter c. 1795. One crafted by New Zealander Paul Downie (*Sonatas Nos. 20, 21, 25-36*), the other by the American team of Thomas and Barbara Wolf (*Sonatas Nos. 1-19, 22-24*). For the pre 1780 sonatas I use an original harpsichord by Longman and Broderip (built by Thomas Culliford) dating from 1785 (*Sonatas Nos. 37 and 44-47*). As many of Koželuch's sonatas were published in London by Longman and Broderip this seemed an ideal choice. The other two instruments used are a pianoforte by Joseph Kirkmann (c. 1798) (*Sonatas Nos. 48, 49*) and a Viennese fortepiano by Johann Fritz (c. 1815) (*Sonatas Nos. 38-43, 50*).

Thanks to the Universities of Auckland (Downie) and Otago (Wolf) for the use of their fine reproduction instruments. The other instruments are in the performer's own private collection (Mobbs) and can be viewed at www.earlykeyboards.co.nz.

The ordering of the works in this complete cycle of recordings follows the new complete edition edited by Christopher Hogwood and published by Bärenreiter.

Kemp English

Außerdem knüpfte er nützliche und einträgliche Kontakte zu europäischen Verlegern an, wovon insbesondere Boyer, Leduc und Sieber in Paris, Birchall, Longman und Bland in London sowie die Amsterdamer Häuser zu nennen sind. 1792 ernannte ihn Kaiser Franz II. als Nachfolger Mozarts zu seinem *Kammer Kapellmeister* und *Hofmusik Compositor*. Diese Posten hatte er bis zu seinem Tode im Jahre 1818 inne. Nach 1802 unterhielt Koželuch auch Beziehungen zu George Thomson, einem Mann von unerschöpflichem Interesse an schottischen, irischen und walisches Volkslied-Arrangements (unter anderem lieferten auch Pleyel, Haydn, Beethoven und Hummel entsprechendes Material). Mit dieser lukrativen Arbeit und seinen Pflichten bei Hofe war Koželuch für den Rest seines Lebens beschäftigt.

1964 veröffentlichte Milan Poštolka in Prag die erste große Studie über Koželuchs Schaffen nebst einem thematischen Verzeichnis der Werke (*Leopold Kozeluh, Zivot a dilo*). Er gliederte Koželuchs Œuvre in drei stilistische Bereiche: (1) Wiener Rokoko, wie ihn die Vokalwerke der achtziger Jahre kennzeichneten; (2) Entwicklung des klassischen Wiener Stils in den Symphonien und Klavierkonzerten; (3) Kompositionen (vor allem für Klavier und Kammerbesetzungen), die der »Beethovenschen Ausdrucksweise« den Weg bereiteten und die »musikalische Sprache« der Romantik vorausahnten. Die meisten dieser unter (3) genannten Werke entstanden in der letzten Dekade des 18. Jahrhunderts.

Als Koželuch Ende der siebziger Jahre beschloss, nach Wien zu gehen, traf er eine Entscheidung, die ihn zum richtigen Zeitpunkt an den richtigen Ort brachte. Überdies wusste er das Beste aus seinen Fertigkeiten zu machen, vorteilhafte Kontakte zu knüpfen und einflussreiche Schüler zu finden. In den letzten beiden Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts war das häusliche Musizieren in Adelspalästen und Bürgerhäusern eine beliebte Tätigkeit: Hier spielte das schöne Geschlecht den Freunden und Familienangehörigen die aktuellen Klavierstücke vor, weshalb man sich denn auch Kompositionen wünschte, die technisch nicht allzu anspruchsvoll, dabei aber unbedingt ansprechend waren – Werke also von genau jener Art, wie sie Carl Friedrich Cramers *Magazin der Musik* 1783 besonders lobte:

LEOPOLD KOŽELUCH (1747-1818) SÄMTLICHE SONATEN FÜR KLAVIER ZU ZWO HÄNDEN • 11

Leopold Koželuch war ein geachteter Zeitgenosse Mozarts und galt in vielen Kreisen als der bessere Komponist von beiden. Er engagierte sich schon früh für den neuen Hammerflügel, und so sind seine *Clavier=Sonaten* eine Fundgrube des Klavierstils, der Ende des 18. Jahrhunderts in Wien gepflegt wurde. Darunter sind perfekte Beispiele der Gattung sowie Werke, die Beethoven und Schubert vorwegnehmen. Der neuseeländische Hammerflügelspezialist Kemp English spielt in seiner bahnbrechenden Debütaufnahme sämtliche fünfzig Sonaten für Klavier zu zwei Händen, wobei er Originalinstrumente des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts sowie neuzeitliche Nachbauten verwendet.

Leopold Koželuch wurde 1747 in Velvary nordwestlich von Prag geboren. Er wurde auf die Namen Jan Antonín getauft, nannte sich aber selbst Leopold, um nicht mit seinem gleichnamigen Vetter verwechselt zu werden, der ebenfalls Musiker war. Zudem machte er seinen Familiennamen Kozeluh («Gerber») durch die Schreibweise Koželuch der deutschen Zunge ein wenig einfacher. Den ersten Unterricht erhielt er tatsächlich von seinem älteren Vetter Jan Antonín sowie von dem bekannten tschechischen Clavierspieler und Komponisten Franz Xaver Dussek. Nach einigen Erfolgen mit Ballettmusiken und dem Abbruch seines Jurastudiums verlegte Koželuch im Jahre 1778 seine Wirkungsstätte in eine der blühenden europäischen Metropolen – nach Wien, ins Land des Claviers, wie Mozart bald sagen sollte. Schnell hatte er sich als Pianist, Komponist und Lehrer einen Namen gemacht. Der Salzburger Fürsterzbischof hielt so große Stücke auf ihn, dass er ihm 1781 Mozarts früheres Hoforganistenamt offerierte. Koželuch verzichtete dankend und räumte einem Freund gegenüber später ein, dass ihn die Art, wie der hohe Herr mit Mozart umgegangen sei, abgeschreckt habe: Wenn er schon jemanden wie ihn habe ziehen lassen, wessen hätte er, Koželuch, da wohl gewärtig sein müssen? 1784 gründete Koželuch einen eigenen Verlag, das *Musikalische Magazin* – im selben Jahr wie Hoffmeister und einige Zeit nach Artaria (1778) und Torricella (1781). Damit hatte er sich eine ideale Möglichkeit zur Veröffentlichung seiner Kompositionen geschaffen.



JOHANN FRITZ (Vienna), c.1815.

Mahogany
Length 7ft 4ins (2.235m)
6 octaves, FF to f4, "Viennese" action.
Four pedals: due corde; forte; piano; Turkish
music, i.e. bells, "cymbal"
and "drum". One knee-lever: "bassoon".



Harpsichord by LONGMAN & BRODERIP
(London). Made by Thomas Culliford, July 1785.

One manual
Mahogany
No. 444
Length 6ft 8ins (2.032m)
5 octaves, FF to f3, two 8ft, one 4ft, Lute, Harp, Machine;
Venetian Swell replaced.

LEOPOLD KOŽELUCH (1747-1818) INTÉGRALES DES SONATES POUR CLAVIER SEUL • 11

Leopold Koželuch était contemporain de Mozart et jouissait d'une certaine estime : dans de nombreux cercles, on le jugeait même meilleur compositeur. Il fut l'un des premiers défenseurs du piano-forte, et ses *Sonates pour clavier* constituent un précieux assortiment de pièces dans le style viennois de la fin du XVIIIe siècle, y compris de parfaits exemples de cette forme qui annoncent déjà Beethoven et Schubert. Dans cet enregistrement, première mondiale qui fait date et présentera le cycle intégral des cinquante sonates, Kemp English, joueur de piano-forte néozélandais, utilise des instruments originaux et des répliques d'instruments de la fin du XVIIIe siècle et du début du XIXe.

Leopold Koželuch naquit à Velvary, au nord-ouest de Prague, en 1747. Il fut baptisé Jan Antonín mais choisit de se faire appeler Leopold, ne voulant pas être confondu avec son cousin plus âgé, musicien lui aussi, qui portait le même nom. Son patronyme tchèque, Koželuh (« tanneur »), devint Koželuch, plus facile à prononcer en allemand. Le cousin Jan Antonín devint l'un des premiers professeurs de Leopold, tout comme František Xavier Dušek, joueur de clavier et compositeur tchèque de renom. En 1778, après avoir rencontré un certain succès en composant de la musique de ballet et ayant abandonné des études de droit, Koželuch se fixa à Vienna, centre bouillonnant de l'Europe musicale et, comme Mozart devait le faire remarquer, « pays du *Clavier* ». Koželuch ne tarda pas à se forger une belle réputation au piano-forte, mais aussi en tant que compositeur et enseignant. En 1781, il était tenu en si haute considération que l'archevêque de Salzbourg lui proposa le poste d'organiste de la cour occupé précédemment par Mozart. Il refusa, déclarant plus tard à un ami : « C'est surtout la conduite de l'archevêque envers Mozart qui m'a rebuté, car s'il a pu laisser partir un homme de cette trempe, quel traitement devais-je m'attendre à subir de sa part? » En 1784, Koželuch fonda sa propre maison d'édition (le *Musikalisches Magazin*), la même année que Hoffmeister et peu après Artaria (1778) et Torricella (1781). Elle devait lui fournir le moyen idéal de publier ses compositions. Il établit également des liens précieux et lucratifs avec des éditeurs

INSTRUMENTS UTILISÉS POUR LE CYCLE INTÉGRAL DES SONATES POUR CLAVIER DE KOŽELUCH

Je joue sur deux reproductions de piano-fortes d'après l'éminent facteur viennois Anton Walter (c. 1795). L'une est due au Néozélandais Paul Downie (*Sonates 20, 21 et 25-36*), l'autre à l'équipe américaine de Thomas et Barbara Wolf (*Sonates 1-19 et 22-24*). Pour les sonates antérieures à 1780, j'utilise un clavecin original de Longman et Broderip (fabriqué par Thomas Culliford) datant de 1785 (*Sonates 37 et 44-47*). Étant donné que nombre des sonates de Koželuch furent publiées à Londres par Longman et Broderip, ce choix semblait couler de source. Les deux autres instruments utilisés sont un piano-forte de Joseph Kirkmann (c. 1798) (*Sonates 48 et 49*) et un forte-piano viennois de Johann Fritz (c. 1815) (*Sonates 38-43 et 50*).

Nous remercions les Universités d'Auckland (Downie) et Otago (Wolf) de nous avoir permis d'utiliser leurs belles reproductions. Les trois autres instruments font partie de la collection privée de l'interprète et on peut en voir des photos à l'adresse : www.earlykeyboards.co.nz

L'ordre des œuvres de ce cycle intégral d'enregistrements est conforme à la nouvelle édition intégrale réalisée par Christopher Hogwood et publiée par Bärenreiter.

Kemp English

Traduction française de David Ylla-Somers

Les sonates de jeunesse enregistrées ici sur un clavecin original de 1785 de Longman et Broderip (44-46) et fabriqué pour eux par Thomas Culliford – l’arrière-grand-père de Charles Dickens – pétillent littéralement de charme rococo. Malgré la sobriété de leurs textures et la modestie de leur vocabulaire harmonique, ce sont des ouvrages ravissants. Le mouvement lent de la *Sonate n° 44* est particulièrement efficace dans son utilisation du jeu de luth du clavecin, conférant à ces pages un timbre *con sordini*. En 1785, le clavecin commençait nettement à céder le pas au forte-piano, et dans un ultime effort pour créer un clavecin expressif, Culliford ajouta un jeu d’orgue expressif vénitien à cet instrument. Comparable aux clapets d’un orgue expressif, qui peuvent être ouverts à l’aide d’une pédale pour laisser passer davantage de son, ce mécanisme facilite de rapides changements dynamiques. Quelle que soit l’efficacité d’un tel gadget, ce clavecin est un instrument aux résonances étonnantes qui fait honneur au savoir-faire artisanal de Culliford.

S’agissant de grands artisans, Johann Fritz fut sans doute l’un des meilleurs facteurs de forte-piano en activité à Vienne durant la première partie du XIXe siècle. Son Grand Forte-piano original utilisé dans le présent enregistrement date d’environ 1815. Il est assez émouvant de s’imaginer que les *Sonates n° 42* et *n° 43* enregistrées ici pour la première fois pourraient bien avoir été jouées sur ce même instrument lors de leur parution ; et on s’émouvra peut-être encore plus en songeant que Herr Beethoven joua peut-être lui aussi sur cet instrument ! Les deux sonates comportent deux mouvements et contiennent chacune un finale en rondo comme le voulait l’usage. Tendez l’oreille pour repérer le jeu de basson dans le finale de la *Sonate n° 43*. Ce mécanisme, actionné par un levier placé au niveau du genou, applique un morceau de parchemin sur les cordes graves afin de produire un charmant effet de bourdon. On notera qu’aucun de ces effets « de jannissaire » n’est jamais spécifié dans la partition.

européens, notamment à Paris (Boyer, Leduc et Sieber), Londres (Birchall, Longman et Bland) et Amsterdam. En 1792, il succéda à Mozart en tant que *Kammer Kapellmeister* et *Hofmusik Compositor* de l’empereur François II, et il conserva ce poste jusqu’à sa mort, survenue en 1818. Après 1802, Koželuch s’associa à George Thomson, homme qui avait un appétit insatiable pour les arrangements de chansons populaires écossaises, irlandaises et galloises (on peut citer, parmi d’autres contributeurs, les noms de Pleyel, Haydn, Beethoven et Hummel). Ce travail très rémunérateur et son emploi à la cour l’occupèrent pendant le reste de sa vie active.

Milan Poštolka, qui produisit la première étude majeure sur les œuvres de Koželuch, assortie d’un catalogue thématique (Milan Poštolka : *Leopold Koželuh, Život a dílo*. Prague, 1964), classe la production du compositeur selon trois styles distincts : 1) Traits du rococo viennois, caractérisés par les compositions vocales des années 1780. 2) Développement du style classique viennois sous la forme de symphonies et de concertos pour piano. 3) Les compositions (notamment les pièces pour piano et la musique de chambre) qui ouvrent la voie à l’« expression beethovénienne » et annoncent le langage musical de la période romantique. La plupart de ces dernières compositions datent de la dernière décennie du XVIIIe siècle.

La décision prise par Koželuch d’aller vivre à Vienne à la fin des années 1770 était judicieuse. Il se trouva au bon endroit au moment opportun. Il savait également comment tirer le meilleur parti des occasions qui lui étaient offertes, cultivant des relations avantageuses et prenant sous sa houlette des élèves influents. Pendant les deux dernières décennies du XVIIIe siècle, la pratique musicale était une activité sociale très populaire dans les palais et les demeures de l’aristocratie et de la bourgeoisie. Les dames de la maison y interprétaient des compositions de clavier en vogue pour des amis ou des parents. La musique qu’elles jouaient devait être attrayante et ne pas comporter trop de difficultés techniques, et c’est précisément le type de compositions défendu par le *Magazin der Music* en 1783 : « Herr Koželuch est un excellent compositeur. Il y a dans ses sonates beaucoup d’invention, de bonnes mélodies et un style de progression qui

lui est propre. Les mouvements rapides sont très brillants et ingénus, les mouvements lents très mélodieux. Par conséquent, nous pouvons assurément les recommander aux amateurs qui pratiquent le *Clavier*¹ ». Koželuch était particulièrement habile pour produire ce qui était considéré comme la sonate pour piano-forte idéale à l'époque. Et il s'agissait bien de sonates pour cet instrument ; en 1780, le clavecin commençait à être supplanté par le piano-forte, plus expressif, et Koželuch en était un ardent défenseur : « On lui doit la mode du piano-forte [à Koželuch]. La monotonie et le son imprécis du clavecin ne pourraient pas rendre justice à la clarté, à la délicatesse, aux clairs-obscurs qu'exige sa musique ; ainsi, il n'acceptait pas d'élèves qui ne voulaient pas comprendre aussi le piano-forte, et il semble avoir joué un rôle important dans la réforme des goûts en matière de musique pour clavier² ».

Les sonates pour clavier de Koželuch englobent une période de près de quarante ans, depuis la toute première pièce de 1773 jusqu'aux trois dernières sonates, demeurées inédites de son vivant et légèrement postérieures à 1810. William Newman (auteur de l'ouvrage *The Sonata in the Classic Era*) trouvait qu'il y avait « peu de différence entre les dernières sonates de Koželuch et ses premiers ouvrages dans ce genre », ce qui est déroutant. De fait, la première et la dernière sonates ne se ressemblent aucunement. Peut-être que pour Newman, la constante juxtaposition d'ouvrages plus légers, plus italianisants, à des sonates plus sombres, plus dramatiques, camouflait toute impression de véritable évolution – mais celle-ci est nettement perceptible, tout comme la modification du style du compositeur. Certains de ces remaniements avaient sûrement des visées commerciales, Koželuch voulant séduire le plus grand nombre possible de goûts différents. Dans un même groupe de trois sonates (elles étaient généralement publiées par trois), il incluait souvent un ouvrage « léger », avec des indications dynamiques peu rigoureuses, pour satisfaire les aficionados du clavecin (par exemple les numéros 7, 10, 14 et 22), une œuvre brillante du point de vue technique pour les personnes aimant faire

étalage de leurs talents (les numéros 8, 9, 15 et 17) et enfin un ouvrage plus théâtral, idéal pour les romantiques en herbe (comme les numéros 6, 16, 19 et 24). Ces pièces « romantiques » contiennent de saisissants avant-goûts du style tragico-pathétique de Beethoven. À trois exceptions près (les sonates 15, 24 et 26), toutes les sonates en mineur débudent par une introduction lente, la première, de 1780, précédant de dix-neuf années la Sonate *Pathétique* de Beethoven. Aucune des sonates de Haydn ou de Mozart ne renferme d'introduction aussi dramatique. Manifestement, Koželuch fut aussi une source d'inspiration pour Beethoven dans d'autres ouvrages : l'*Allegro agitato* de la Sonate n° 36 est aussi tonitruant que l'*Appassionata*, et pourtant il fut écrit douze ans auparavant. Koželuch annonce aussi la musique de Schubert : la Sonate n° 20, par exemple, contient le type de mélodies lyriques, de traits étincelants et de glissements harmoniques vers la sous-médiane bémolisée caractéristiques de Schubert et devenus un trait distinctif de son écriture pour clavier (comme, par exemple, dans son *Opus 120 en la majeur*). Dans l'ensemble, ces sonates de Koželuch constituent un cycle d'ouvrages très impressionnant, dignes de figurer aux côtés de ceux de Clementi, Dussek, Haydn et Mozart.

Le Volume 11 – avant-dernier volet de ce cycle intégral des sonates pour clavier de Koželuch – juxtapose trois œuvres de prime jeunesse datant des années 1770 et deux sonates de la maturité remontant à 1809. Après avoir suivi pour ce corpus un parcours plus ou moins chronologique, la récente édition de ces sonates réalisée par Christopher Hogwood pour Bärenreiter – à laquelle se conforme la présente série – se démarque avec l'insertion d'un groupe de brèves pièces pour clavecin, les *Sonates nos 44 à 47*. Ainsi, même si cet album ne constitue par l'alpha et l'oméga de la production de Koželuch pour clavier seul (il écrivit trois autres sonates substantielles avant sa disparition en 1818), on peut dire qu'il révèle à quel point le style du compositeur avait pu évoluer en l'espace de trois décennies.

¹ Magazin de Musik, i (Hambourg), 1783), p. 71.

² Johann Ferdinand Ritter von Schönfeld. *Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag* (Vienne, 1796), pp. 34-35.