

GRAND
PIANO

KOŽELUCH

COMPLETE KEYBOARD SONATAS • 12

KEMP ENGLISH



LEOPOLD KOŽELUCH (1747–1818)
COMPLETE KEYBOARD SONATAS • 12

KEMP ENGLISH, *Fortepiano, Harpsichord*

Catalogue Number: GP736
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
Original harpsichord: Longman and Broderip (built by Thomas Culliford) 1785 (1-2);
Original grand fortepiano: Joseph Kirckman (London), c.1798 (3-7);
Original grand fortepiano: Johann Fritz (Vienna), c.1815 (8-9)
Booklet Notes: Kemp English
French Translation: David Ylla-Somers
German Translation: Cris Possiac
Artist's Photograph: Helen English
Cover Art: Gro Thorsen: *City to City*, Vienna no 10, 12x12 cm, oil on aluminium, 2014
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

	PIANO SONATA NO. 47 IN E FLAT MAJOR, P. XII:42	08:53
1	I. Adagio	06:15
2	II. Allegro	02:33
	PIANO SONATA NO. 48 IN B FLAT MAJOR, P. XII:43	18:16
3	I. Adagio maestoso – Allegro molto	11:57
4	II. Rondeau: Allegretto	06:19
	PIANO SONATA NO. 49 IN A MAJOR, P. XII:44	20:11
5	I. Allegro	08:51
6	II. Andante sostenuto	04:14
7	III. Rondeau: Allegretto	06:52
	PIANO SONATA NO. 50 IN E MINOR, P. XII:45	15:59
8	I. Adagio – Allegro molto con fuoco	09:39
9	II. Larghetto – Rondo: Presto	06:16

WORLD PREMIÈRE RECORDINGS

TOTAL TIME: 63:30

LEOPOLD KOŽELUCH (1747–1818)

COMPLETE SONATAS FOR SOLO KEYBOARD • 12

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 début 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 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 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

We now reach the end of this Koželuch extravaganza with Volume 12 of the complete cycle of solo keyboard sonatas. It has been a long and very personal journey, bringing to life the music of yet another sadly-neglected

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.

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

composer from the late 18th century; time perhaps to reflect on the whole cycle, rather than focus exclusively on the final volume.

When I started recording this series in 2010 I had only a very vague idea of the journey ahead. Christopher Hogwood had just completed editing the first two volumes of his Bärenreiter edition – and it was to be another year before all the details were correct and the first volume appeared in print. It is fair to say that Volumes 3 and 4 were still in their early infancy at the start of this ambitious recording project. I will be forever grateful to Christopher for his generosity in allowing me access to these early pre-publication copies; a lesser man would have balked at the thought of letting anyone see these ‘works in progress’. But Christopher was far better than that, seeing the bigger picture and recognising the value of having another pair of eyes and ears checking details in a very practical way. When I look back at the countless emails I sent him (and subsequently his wonderful right-hand musicologist on the project, Ryan Mark), detailing possible inconsistencies in the notation, I marvel at our combined tenacity. Only those who are passionate about getting things right for Herr Koželuch would spend so much time investigating the options. Yes, I think we were all Koželuch ‘nuts’ and proud of it!

Inevitably, given the recording time constraints and a still-evolving set of scores, there may be some differences between what you hear in the finished recorded product and that which appears in the published works. But these are only minor details that would scarcely register on an eighteenth-century radar geared to improvisational precepts. As we are frequently reminded by the very latest historically informed performance research, the score is not sacrosanct but a basis for negotiation. That being said – and I may well do things differently now – I tried hard to be faithful to the text, avoiding excessive ornamentation and sticking very closely to how I believed the articulatory and expressive customs of the time would have impacted on the music. As most of this music would be new to the listeners, I wanted them to hear as much of Koželuch and as little of Kemp English during this process. With time-sanctioned masterpieces we have a basic aural imprint that no amount of florid ornamentation can disrupt. Not so with Koželuch.

If this series of recordings (and others which follow in its wake) can ignite interest in and a passion for Koželuch and the countless other composers who have been unjustifiably neglected, it will have served an incredibly

valuable purpose. If it inspires more recordings of his works – such as the piano concertos and trios, which are still largely neglected – so much the better!

It has been a common theme in these additional notes to point out how much Koželuch's style changed over the course of three decades. The final volume is no exception, starting as it does with an early harpsichord work from the 1770s and finishing with the last three truly romantic sonatas of the series written towards the latter part of his life. *Sonata No. 49* in particular pays homage to such early nineteenth-century piano *virtuosi* as Dussek and Hummel. The music is replete with double trills, extended pedal effects and full use of the piano's extended compass; all of which are techniques derived from the English piano school and the instruments emerging from the English piano makers' workshops. The fine original grand fortepiano by Joseph Kirckman (c.1798) used for this final recording ably captures the fullness of tone required in this work.

In the final *Sonata No. 50* Koželuch returns to his Viennese roots, so it therefore feels perfectly natural to leave the final say in the capable hands of Johann Fritz – the esteemed Viennese fortepiano maker. He encapsulated the soundworld of the early nineteenth-century Viennese fortepiano to perfection. Although this sonata comprises three movements, the second is more like a slow introduction to the finale (akin to Beethoven's 'Waldstein' *Sonata*), while the finale itself demonstrates how far the composer had progressed from the earlier, rather tame *moto perpetuo* examples.

* * *

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

INSTRUMENTS USED IN THIS RECORDING



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

One manual

Mahogany

No. 444

Length 6ft 8ins (2.032m)

5octaves, FF to f3, two 8ft, one
4ft, Lute, Harp, Machine;
Venetian Swell replaced.



JOSEPH KIRCKMAN
(London), c.1798.

Mahogany

Length 7ft 5 ½ ins (2.273m)

5 ½ octaves, FF to c4.

Una Corda and Forte pedals in
the legs of the trestle stand.

Separate bass bridge.



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".

LEOPOLD KOŽELUCH (1747–1818)

INTÉGRALES DES SONATES POUR CLAVIER SEUL • 12

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 XVIII^e 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 XVIII^e siècle et du début du XIX^e.

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 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 Pošťolka, qui produisit la première étude majeure sur les œuvres de Koželuch, assortie d'un catalogue thématique (Milan Pošťolka : *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 clavier ² ».

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.

Avec ce volume 12 du cycle intégral des sonates pour clavier seul, nous voici parvenus à la conclusion de notre festival Koželuch. Ce voyage destiné à faire revivre à la musique de l'un de ces compositeurs de la fin du XVIII^e siècle qui sont hélas tristement négligés a été long et très personnel, mais sa durée a sans doute été nécessaire pour pouvoir réfléchir au cycle dans son ensemble plutôt que de se centrer exclusivement sur le volume final.

Quand j'ai entrepris cette série d'enregistrements en 2010, je n'avais qu'une idée très vague du chemin à parcourir. Christopher Hogwood venait d'achever d'éditer les deux premiers recueils de son édition Bärenreiter – et un an devait encore s'écouler avant la pleine vérification de tous les détails et la parution du premier volume. Il faut reconnaître qu'au début de cet ambitieux projet discographique, les volumes 3 et 4 n'en étaient encore qu'à leurs premiers balbutiements. Je serai donc éternellement reconnaissant à Christopher d'avoir eu la générosité de me donner accès à ces premières copies avant leur publication ; un homme moins généreux aurait renâclé à l'idée de laisser un autre voir ces « œuvres en devenir », mais Christopher était vraiment quelqu'un de bien, conscient de l'objectif d'ensemble et heureux de compter avec deux autres yeux et deux autres oreilles pour une vérification pratique de tous les détails. Quand je repense aux innombrables e-mails que je lui ai envoyés (et par la suite au merveilleux musicologue Ryan Mark, son bras droit sur ce projet) où je répertoriais les éventuelles contradictions recensées au niveau de la notation, je suis émerveillé par notre ténacité combinée. Seules des personnes tenant ardemment à faire honneur à Herr Koželuch pouvaient passer autant de temps à explorer les différentes options envisageables. Oui, je crois que nous étions tous des « zinzins » de Koželuch et qu'il y a de quoi pavoiser!

Compte tenu des limites de temps d'enregistrement et du fait que certaines partitions étaient encore susceptibles d'évoluer, il était inévitable qu'il y ait quelques différences entre ce que vous entendez dans le produit fini et ce qui est imprimé dans les partitions publiées, mais il ne s'agit que de détails secondaires qui seraient à peine détectables par un radar du XVIII^e siècle calé sur des préceptes faisant la part belle à l'improvisation. Comme nous le rappellent fréquemment les toutes dernières recherches sur l'interprétation historiquement informée, loin d'être sacro-sainte, la partition est une base de négociations. Ceci étant dit – et je pourrais bien m'y prendre autrement aujourd'hui –, j'ai essayé d'être fidèle au texte, d'éviter les ornements excessifs et de me rapprocher au maximum de l'effet que selon moi les habitudes d'articulation et d'expression étaient censé avoir sur la musique. Comme la plupart de ces pages allaient être une découverte pour les auditeurs, j'ai souhaité

leur faire entendre le plus de Koželuch et le moins de Kemp English possible dans le cadre de ce processus. Quand on a affaire à des chefs-d'œuvre consacrés par la postérité, on dispose d'une empreinte auditive de base qu'aucune surcharge ornementale n'est en mesure de troubler, mais ce n'est pas le cas avec Koželuch.

Si cette série d'enregistrements (et d'autres qui vont suivre dans son sillage) peuvent susciter un intérêt et même une passion pour Koželuch et les innombrables autres compositeurs victimes d'un oubli injuste, elle aura servi un objectif incroyablement précieux. Si elle inspire d'autres gravures d'œuvres de Koželuch – comme ses concertos et ses trios pour piano, encore largement méconnus –, alors c'est encore mieux!

À chaque parution, ces notes supplémentaires ont souligné à quel point le style de Koželuch avait évolué au fil de trois décennies. Le volume final ne fait pas exception à cette règle, commençant comme il le fait avec une pièce de jeunesse pour clavecin des années 1770 et s'achevant avec les trois dernières sonates résolument romantiques de la série, écrites vers la fin de la vie du compositeur. La *Sonate n° 49* en particulier rend hommage à des pianistes virtuoses du début du XIXe siècle tels que Dussek et Hummel. Ces pages regorgent de doubles trilles et d'effets de pédale prolongés et font pleinement usage de l'ample tessiture du piano ; toutes ces techniques sont issues de l'école de piano anglaise et des instruments sortis des ateliers des facteurs de piano anglais. Le très beau fortepiano à queue original de Joseph Kirckman (environ 1798) utilisé pour ce dernier enregistrement restitue à merveille la rondeur de son requise pour cet ouvrage.

Dans l'ultime *Sonate n° 50*, Koželuch retrouve ses racines viennoises, si bien qu'il semble parfaitement naturel de laisser le dernier mot à la compétence de Johann Fritz – l'illustre facteur de piano viennois, qui incarnait à la perfection l'univers sonore du fortepiano viennois du début du XIXe siècle. Bien que cette sonate comporte trois mouvements, le deuxième ressemble davantage à une introduction lente au finale (faisant penser à la *Sonate 'Waldstein'* de Beethoven), alors que le finale proprement dit démontre l'étendue des progrès du compositeur depuis ses premières tentatives assez timides en matière de *moto perpetuo*.

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

LEOPOLD KOŽELUCH (1747–1818)

SÄMTLICHE SONATEN FÜR KLAVIER ZU ZWO HÄNDEN • 12

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. 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 walisischen 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: »Herr Koželuch ist ein treflicher 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

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

des wahren musikalischen Gefühls, die vortrefflichste. Ihm verdankt das Fortepiano sein Aufkommen. Das Monothone 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

Wir erreichen das Ende unserer außergewöhnlichen Bemühungen um Leopold Koželuchs Solosonaten für Clavier, die nunmehr mit dem zwölften Album vollständig vorliegen. Es war eine sehr lange und sehr persönliche Reise, in deren Verlauf die Musik eines Komponisten zum Leben erwachte, der – wie mancher seiner Kollegen aus dem 18. Jahrhundert – bedauerlicherweise noch immer verkannt wird. Vielleicht sollte man jetzt noch einmal den gesamten Zyklus reflektieren, anstatt sich bloß mit der letzten Produktion auseinanderzusetzen.

Als ich im Jahre 2010 mit dieser Aufnahmeserie begann, hatte ich von dem vor mir liegenden Weg nur eine sehr vage Vorstellung. Christopher Hogwood hatte soeben die zwei ersten Bände seiner Bärenreiter-Ausgabe abgeschlossen – und es verging ein weiteres Jahr, bis die letzten Details berichtigt waren und der erste Band im Druck erscheinen konnte. Man sollte hinzufügen, dass die Bände III und IV bei Beginn dieses ambitionierten Aufnahmeprojektes noch in ihren frühesten Kinderschuhen steckten. Ich werde Christopher auf ewig dafür dankbar sein, dass und wie großzügig er mich Einblick in diese frühen, noch unveröffentlichten Abschriften nehmen ließ; einen geringeren Charakter hätte es bei der Vorstellung »gerissen«, irgendwen diese »works in progress« sehen zu lassen. Christopher war da ganz anders: Er sah den größeren Zusammenhang und erkannte, wie wertvoll es wäre, wenn ein zweites Paar Augen und Ohren die Details auf sehr praktische Weise überprüfte. Wenn ich die unzähligen eMails betrachte, in denen ich ihn (und dann auch den Musikwissenschaftler Ryan Mark, der ihn bei diesem Projekt vorzüglich unterstützte) auf mögliche Widersprüchlichkeiten der Notation aufmerksam machte, kann ich über unser aller Ausdauer nur staunen. Nur jemand, der sich mit wirklicher Leidenschaft bemüht, die Sache des Herrn Koželuch zu richten, konnte so viel Zeit mit der Untersuchung all dieser Details verbringen. Ja, ich glaube, wir alle waren »Koželuch-Verrückte« – und wir waren stolz darauf!

Angesichts der zur Verfügung stehenden Studiozeiten und der kontinuierlich anwachsenden Notenmenge

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

konnte es nicht ausbleiben, dass es hier und da zwischen dem, was man in den Aufnahmen hört, und den gedruckten Publikationen einige Abweichungen gibt. Doch das sind minimale Details, die auf dem Radar des 18. Jahrhunderts, der ja auf improvisatorische Prinzipien geeicht war, kaum angezeigt hätten. Unsere allerneuesten Forschungen auf dem Gebiete der *historisch informierten Aufführung* erinnern uns immer wieder daran, dass die Partitur nicht unantastbar war, sondern vielmehr eine »Verhandlungsbasis« darstellte. Vor diesem Hintergrund habe ich mir viel Mühe mit der Texttreue gegeben. Ich habe jede exzessive Ornamentik vermieden und mich sehr genau an jene artikulatorischen und expressiven Gewohnheiten gehalten, die sich nach meinem Dafürhalten damals auf die Musik ausgewirkt hätten (es ist durchaus möglich, dass ich heute anders vorgehe). Da die meisten Werke für die Hörer neu sind, wollte ich sie während dieses Prozesses so viel Koželuch und so wenig Kemp English wie nur möglich hören lassen. Von Meisterwerken, die durch die Zeit sanktioniert wurden, haben wir einen grundlegenden Eindruck, den keine noch so große Menge blumiger Verzierungen zerstören kann. Für Koželuch gilt das nicht.

Wenn sich an diesen Aufnahmen (und andere, die in ihrem Fahrwasser folgen) Interesse und Leidenschaft für Koželuch und etliche andere, ebenso unrechtmäßig missachtete Komponisten entzünden sollten, hätte die Serie einem unglaublich wertvollen Zweck gedient. Und wenn jemand auf den Gedanken käme, nun auch andere seiner verkannten Werke wie etwa die Klavierkonzerte oder die Trios einzuspielen – desto besser!

DIE IN DER GESAMTAUFNAHME DER KOŽELUCH-SONATEN BENUTZTEN INSTRUMENTE

In den ergänzenden Kommentaren ging es immer wieder darum, die stilistischen Wandlungen herauszustreichen, die Koželuch im Laufe dreier Jahrzehnte durchgemacht hat. Diese abschließende Produktion macht da keine Ausnahme. Sie beginnt tatsächlich mit einem frühen Cembalowerk (aus den 1770-er Jahren) und endet mit den drei letzten, wirklich romantischen Sonaten, die er in den späten Lebensjahren geschrieben hat. Vor allem die *Sonate Nr. 49* huldigt den zeitgenössischen Klaviervirtuosen wie Dussek und Hummel. Die Musik ist voller Doppeltriller und fortschrittlicher Pedaleffekte und nutzt den erweiterten Umfang des Klaviers voll und ganz aus: allesamt technische Elemente, die von der englischen Schule des Klavierspiels und den Instrumenten herkommen, die in den Werkstätten englischer Klavierbauer hergestellt wurden. Der schöne Originalflügel von Joseph Kirckman (um 1798), der für diese letzte Aufnahme verwendet wurde, produziert die gesamte Tonfülle, die dieses Werk verlangt.

In der letzten *Sonate Nr. 50* findet Koželuch zu seinen wienerischen Linien zurück, weshalb es ganz selbstverständlich war, dem geschätzten Wiener Klavierbauer Johann Fritz und seinen geschickten Händen das letzte Wort zu lassen. Er hat die Klangwelt des Wiener Fortepianospiels zu Beginn des 19. Jahrhunderts perfekt eingefangen. Wenngleich die Sonate aus drei Sätzen besteht, so fungiert der zweite doch eher (ähnlich wie in Beethovens *Waldstein*-Sonate) als langsame Einleitung zum Finale, das nun seinerzeit demonstriert, wie weit sich der Komponist mittlerweile von seinen früheren, recht zahmen *moto perpetuo*-Exemplaren entfernt hatte.

Kemp English
Deutsche Fassung: Cris Posslac

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 complete and released on Grand Piano. 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



KEMP ENGLISH
© Helen English



LEOPOLD KOŽELUCH
© HNH International

LEOPOLD KOŽELUCH

COMPLETE KEYBOARD SONATAS • 12

This is the final volume of Kemp English's pioneering world première recording of Leopold Koželuch's complete solo keyboard sonatas. It is played, once again, on appropriate authentic instruments and charts just how profoundly Koželuch's style changed over the decades, from the charming early *Sonata No. 47* for harpsichord to the three late romantic sonatas. The virtuosic *Sonata No. 49*, with its pedal effects and extended compass, shows techniques derived from the English Piano School and in the final sonata he encapsulates to perfection the sound world of early nineteenth-century Vienna.

- | | | |
|------------|---|--------------|
| 1-2 | PIANO SONATA NO. 47 IN E FLAT MAJOR, | 08:53 |
| | P. XII:42 | |
| 3-4 | PIANO SONATA NO. 48 IN B FLAT MAJOR, | 18:16 |
| | P. XII:43 | |
| 5-7 | PIANO SONATA NO. 49 IN A MAJOR, | 20:11 |
| | P. XII:44 | |
| 8-9 | PIANO SONATA NO. 50 IN E MINOR, | 15:59 |
| | P. XII:45 | |

WORLD PREMIERE RECORDINGS

TOTAL PLAYING TIME: 63:30



KEMP ENGLISH



SCAN FOR MORE
INFORMATION



© & © 2018 HNH International Ltd. Manufactured in Germany. Unauthorised copying, hiring, lending, public performance and broadcasting of this recording is prohibited. Booklet notes in English, French and German. Distributed by Naxos.

GP736

