



LEOPOLD KOŽELUCH
© HNH International

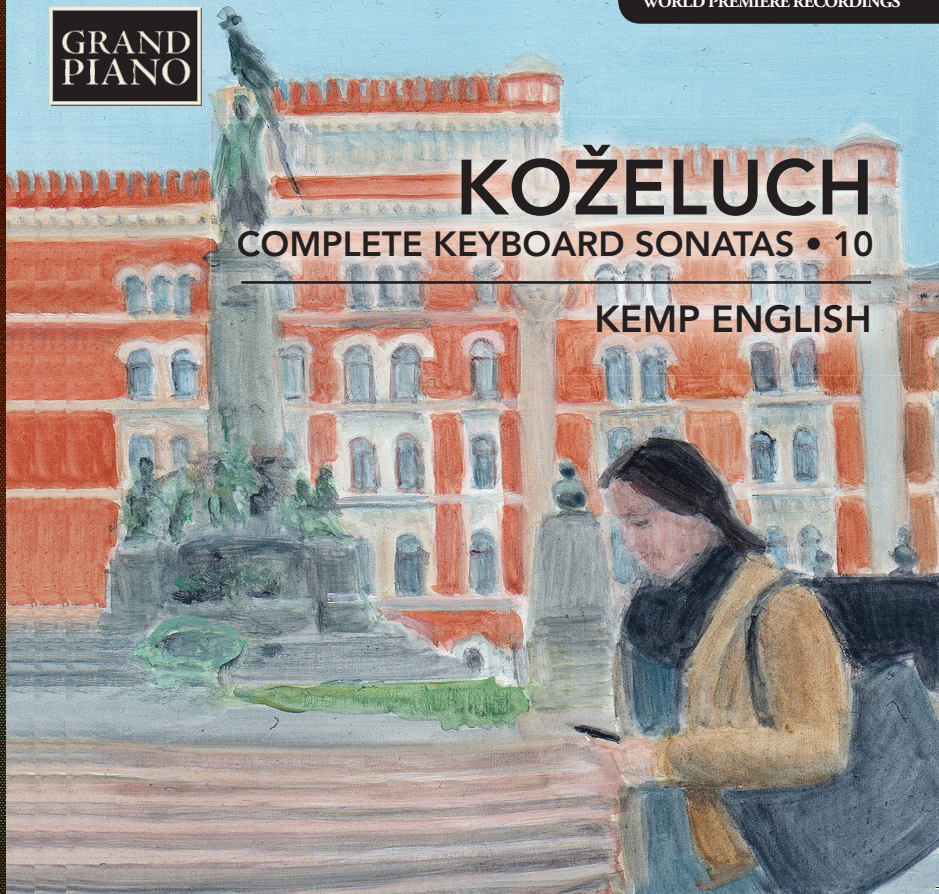
GRAND
PIANO

WORLD PREMIÈRE RECORDINGS

KOŽELUCH

COMPLETE KEYBOARD SONATAS • 10

KEMP ENGLISH



LEOPOLD KOŽELUCH (1747-1818) COMPLETE KEYBOARD SONATAS • 10

KEMP ENGLISH, *Fortepiano*

Catalogue number: GP734

Recording Dates: 10-15 December 2012

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

Publisher: Bärenreiter Praha

Producers: Kemp and Helen English

Engineer and Editor: Mike Clayton

Piano Technician: Paul Downie

Piano: Original grand fortepiano by Johann Fritz c.1815

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, Vienna no. 21, oil on aluminium, 12x12 cm, 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



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. 38 IN E FLAT MAJOR, OP. 51, NO. 1, P. XII:38	19:28
1	I. Allegro	09:01
2	II. Adagio	04:19
3	III. Rondo: Vivace	06:09
	PIANO SONATA NO. 39 IN C MINOR, OP. 51, NO. 2, P. XII:39	17:08
4	I. Largo – Allegro	11:05
5	II. Rondeau: Allegro	06:03
	PIANO SONATA NO. 40 IN D MINOR, OP. 51, NO. 3, P. XII:40	17:09
6	I. Largo – Allegro	11:34
7	II. Rondeau: Allegretto	05:35
	PIANO SONATA NO. 41 IN G MAJOR, OP. 53, NO. 1, P. XII:46	13:15
8	I. Allegro	07:45
9	II. Andante espressivo – Rondo: Allegretto	05:30

WORLD PREMIÈRE RECORDINGS

TOTAL TIME: 66:59

LEOPOLD KOŽELUCH (1747-1818) COMPLETE SONATAS FOR SOLO KEYBOARD • 10

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,

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 Posslaci

Die englischen Instrumentenbauer waren seinerzeit die wirklichen Triebkräfte und Neuerer, die fortwährend versuchten, ihren Produkten eine größere Klangfülle abzugewinnen. Dadurch wurden wiederum die Vorliebe für offene Pedaleffekte und der Wunsch nach einem ultimativen *cantabile* geweckt. Beethoven hat schon 1799 in seiner *Pathétique* mit solchen Texturen der »englischen Klavierschule« experimentiert, lange bevor er seinen Broadwood-Flügel erhielt. Zweifellos haben reisende Virtuosen wie Jan Ladislav Dussek, die oft genug ihre eigenen englischen Instrumente mit nach Wien brachten, sowohl Beethoven als auch Koželuch beeinflusst.

Die Wiener Klavierbauer waren noch am Anfang des 19. Jahrhunderts konservativer. Ihnen lag mehr an der Klarheit denn am vollen Klang, und sie ließen ihre Instrumente lieber sprechen als singen. Dennoch verwandten sie bis etwa 1810 noch viele Spezialeffekte, die die englischen Fabrikanten vermieden. Man beachte die »Janitscharen-Effekte« im Finale der Sonate Nr. 41. Der behutsame Einsatz dieser türkischen Klänge, von denen die Wiener nicht genug bekommen konnten, wie das Paradebeispiel des *Rondo alla turca* aus Mozarts Sonate KV 331 zeigt, erweitert noch einmal die erstaunliche Klangfarbenvielfalt, über die der fantastische, um 1815 von Johann Fritz in Wien gebaute Flügel verfügt, der in dieser Aufnahme Verwendung gefunden hat.

Als Koželuch zur Klaviersonate zurückfand, nutzte er diese Qualitäten mit großem Eifer. Eine Selbstverständlichkeit sind Pedalanweisungen, die sogar Harmoniewechsel kolorieren. Koželuch schwelgt in Murky-Bässen, schreibt dichtere Texturen und nutzt durchweg den gesamten Tonumfang des Instruments. Selbst seine langsamen Einleitungen zeigen eine eher romantische Haltung – das Largo der Sonate Nr. 40 berührt die Regionen Chopins. All diese Sonaten zeigen Koželuch als einen Mann seiner Zeit, der die aktuellen Tendenzen sehr wohl zu reflektieren wusste.

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,

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.

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 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.

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

»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 Sonata 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.

Die ersten drei Sonaten, die in der zehnten Folge unserer Gesamteinspielung zu hören sind, stammen aus dem Jahre 1807, und die vierte entstand 1809. Nachdem ihm seine Tätigkeit als Hofkomponist wenig Zeit für das Klavier gelassen hatte, kehrte Koželuch – nach einer Pause von vierzehn Jahren – zur Sonate zurück. Angesichts der raschen Veränderungen, die die pianistische Welt während des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts durchmachte, war das eine lange Zeit gewesen. Doch es zeigt sich ganz deutlich, dass Koželuch während seines selbstgewählten »Sonaten-Exils« mit den aktuellen Entwicklungen durchaus Schritt gehalten hatte.

In den Jahren 1793 bis 1807 wird Koželuch beobachtet haben, dass sich die Haltung seiner Zeitgenossen gegenüber der Klaviersonate beträchtlich gewandelt hatte. Schon die drei letzten Sonaten, die Joseph Haydn 1794/95 in London komponiert und 1798 in Wien veröffentlicht hatte, verraten den Einfluss der modernen, eher orchestral konzipierten Klaviere aus England.

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 Monothonische 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 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

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.

The first three sonatas in Volume 10 of this complete cycle date from 1807, the fourth from 1809. They represent Koželuch's return to the genre after a gap of fourteen years (as court composer he had little time for the piano). In the rapidly changing pianistic world of the late eighteenth and early nineteenth century, this was a long time. What is clear, however, is that Koželuch kept abreast of developments during his self-imposed exile from the piano sonata.

From 1793-1807 Koželuch would have observed a considerable change in the way his contemporaries approached the piano sonata. As early as 1794–1795 Haydn's last three sonatas, composed in London (although not published in Vienna until 1798), showed the influence of the more orchestral English pianos of the time. The English makers were the real movers and shakers during this period, constantly trying to achieve more resonance from their instruments, prompting a corresponding penchant for open pedal effects and a desire to achieve the ultimate *cantabile*. In his *Pathétique* sonata of 1799, Beethoven was already experimenting with such 'English Piano School' textures long before the arrival of his Broadwood piano. Hearing visiting virtuosi like Jan Ladislav Dussek, who often brought their own English instruments with them to Vienna, no doubt influenced both Beethoven and Koželuch.

Whilst Viennese makers remained more conservative well into the nineteenth century – valuing clarity above resonance and preferring their instruments to speak rather than sing – by 1810 they often employed special effects the English craftsmen shunned. Listen out for these *Jannisary* effects in the finale to *Sonata 41*. Used with circumspection, these Turkish sounds (the Viennese couldn't get enough of them – the *Rondo alla turca* finale to Mozart's *Sonata*, K331 is a case in point) add another dimension to the amazing array of timbres available from the stunning original Viennese Grand Fortepiano by Johann Fritz (c.1815) used in this recording.

With his return to the piano sonata Koželuch exploits these qualities with alacrity. He employs pedal markings as a matter of course adding colour even amidst changing harmonies. He revels in murky basses, employs thicker keyboard textures and consistently

uses the piano's full compass. Even his slow introductions have taken on a more romantic persona – the *Largo* to *Sonata 40* verging on the Chopinesque. All in all, these sonatas confirm Koželuch's position as a man of his times, well able to mirror contemporary trends.

* * *

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

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 Koželuh, Život a dílo*). 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

LEOPOLD KOŽELUCH (1747-1818) SÄMTLICHE SONATEN FÜR KLAVIER ZU ZWO HÄNDEN • 10

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,

This recording uses an original Viennese fortepiano by Johann Fritz (c. 1815).



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 • 10

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 néo-zélandais, 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 Vienne, 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

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 Néo-zélandais 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

souvent leurs propres instruments anglais avec eux à Vienne, eut certainement une influence sur Beethoven aussi bien que sur Koželuch.

Si les facteurs viennois demeurèrent plus conservateurs alors que le XIXe siècle était déjà largement entamé – mettant la clarté au-dessus de la résonance et préférant faire parler leurs instruments plutôt que de les faire chanter –, dès 1810 ils employaient souvent des effets spéciaux peu prisés des artisans anglais. Écoutez par exemple les accents de « janissaires » dans le finale de la *Sonate 41*. Utilisées avec circonspection, ces sonorités turques (dont les Viennois ne se lassaient pas, le *Rondo alla turca* qui conclut la *Sonate K331* de Mozart en étant une bonne illustration) ajoutent une nouvelle dimension à l'incroyable éventail de timbres offerts par le stupéfiant Grand Fortepiano viennois original de Johann Fritz (env. 1815), utilisé dans le présent enregistrement.

Retrouvant la sonate pour piano, Koželuch n'a de cesse d'exploiter ces qualités. Il emploie tout naturellement des indications de pédale, ajoutant des touches de coloris y compris au milieu d'harmonies changeantes. Il se régale de basses ténébreuses, fait appel à des textures de clavier plus épaisses et utilise systématiquement toute la tessiture du piano. Même ses introductions lentes ont acquis une personnalité plus romantique, et le *Largo* de la *Sonate 40* fait carrément penser à Chopin. Dans l'ensemble, ces sonates nous confirment que Koželuch était bien en prise avec son époque et parfaitement capable de reproduire les tendances contemporaines.

* * *

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 débutent 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.

Les trois premières sonates du Volume 10 de ce cycle intégral datent de 1807 et la quatrième de 1809. Avec elles, nous voyons Koželuch renouer avec ce genre après une interruption de 14 ans : en sa qualité de compositeur de la cour, il avait peu de temps à consacrer au piano. Dans le monde pianistique de la fin du XVIIIe siècle et du début du XIXe siècle qui évoluait rapidement, ce laps de temps était considérable, toutefois il est évident que Koželuch se maintint au courant des nouveautés pendant cet « exil » qu'il s'était imposé.

Entre 1793 et 1807, Koželuch dut observer d'importants changements dans la manière avec laquelle ses contemporains abordaient la sonate pour piano. Dès 1794–1795, les trois dernières sonates de Haydn, composées à Londres mais seulement publiées en 1798 à Vienne, dénotaient l'ascendant des pianos anglais de l'époque, aux sonorités plus orchestrales. C'étaient vraiment les facteurs de piano anglais qui bouleversaient les choses à cette époque, car ils ne cessaient d'essayer de donner davantage de résonance à leurs instruments, ce qui débouchait, chez les compositeurs, sur une tendance à favoriser les effets de pédale ouverte et un désir de parvenir au *cantabile* suprême. Dans sa Sonate « *Pathétique* » de 1799, Beethoven expérimentait déjà avec de telles textures de « l'école pianistique anglaise », et ce bien avant qu'il ait reçu son piano Broadwood. Le fait d'entendre des virtuoses itinérants comme Jan Ladislav Dussek, qui apportaient

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.