



LEOPOLD KOŽELUCH  
© HNH International

GRAND  
PIANO

WORLD PREMIÈRE RECORDINGS

# KOŽELUCH

COMPLETE KEYBOARD SONATAS • 8

KEMP ENGLISH



**LEOPOLD KOŽELUCH (1747-1818)**  
**COMPLETE KEYBOARD SONATAS • 8**

**KEMP ENGLISH, Fortepiano**

---

Catalogue number: GP732

Recording Dates: 5-10 August 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: Fortepiano by Paul Downie (NZ) after Anton Walter (c. 1795)

Booklet Notes: Kemp English

French translation by David Ylla-Somers

German translation by Cris Posslac

Artist's photograph: Helen English

Cover Art: Gro Thorsen: City to city, Vienna no 7, 12x12 cm, oil on aluminium, 2014  
[www.grothorsen.com](http://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 on the 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](http://www.kempenglish.com)

### PIANO SONATA NO. 29 IN G MAJOR, OP. 30, NO. 2, P. XII: 30 (1789)

- |          |                          |       |
|----------|--------------------------|-------|
| <b>1</b> | I. Allegro               | 16:10 |
| <b>2</b> | II. Andante              | 07:47 |
| <b>3</b> | III. Rondeau: Allegretto | 02:46 |
|          |                          | 05:37 |

### PIANO SONATA NO. 30 IN C MINOR, OP. 30, NO. 3, P. XII: 31 (1789)

- |          |                            |       |
|----------|----------------------------|-------|
| <b>4</b> | I. Largo – Allegro – Largo | 16:40 |
| <b>5</b> | II. Rondeau: Allegretto    | 10:58 |
|          |                            | 05:42 |

### PIANO SONATA NO. 31 IN F MAJOR, OP. 35, NO. 1, P. XII: 32 (1791)

- |          |                          |       |
|----------|--------------------------|-------|
| <b>6</b> | I. Allegro               | 16:52 |
| <b>7</b> | II. Adagio               | 07:35 |
| <b>8</b> | III. Rondeau: Allegretto | 02:48 |
|          |                          | 06:29 |

### PIANO SONATA NO. 32 IN A MAJOR, OP. 35, NO. 2, P. XII: 33 (1791)

- |           |                     |       |
|-----------|---------------------|-------|
| <b>9</b>  | I. Allegro          | 19:25 |
| <b>10</b> | II. Adagio          | 09:28 |
| <b>11</b> | III. Rondo: Allegro | 04:31 |
|           |                     | 05:26 |

WORLD PREMIÈRE RECORDINGS

TOTAL TIME: 69:07

## LEOPOLD KOŽELUCH (1747-1818) COMPLETE SONATAS FOR SOLO KEYBOARD • 8

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.

Sonate Nr. 29, worin das fanfarenartige Thema der rechten Hand von den springenden Oktaven der Linken begleitet wird. Dem *Andante* gelingt es, auf nicht einmal anderthalb Seiten ein exquisites Gefühl der Ruhe zu vermitteln, während das omnipräsente, zwischen wiegender Sechzehntelbegleitung und Sextolenfiguren im Diskant wechselnde *Rondeau-Finale* mit einem angenehmen Vorwärtsdrang dahingeht. Derselbe Wechsel findet sich im Finale der Sonate Nr. 30, dem ein umfangreiches, von einem dramatischen *Largo* im Stil einer französischen Ouvertüre umrahmtes *Allegro* als erster Satz vorangestellt ist.

Die beiden folgenden Sonaten Nr. 31 und 32 erschienen in Mozarts Todesjahr 1791. Trotz konventioneller Elemente – in den abschließenden *Rondo*-Sätzen wechseln noch immer wiegende Sechzehntelbegleitungen und funkelnde Sextolenfiguren im Diskant – scheint die Musik im allgemeinen eine größere Tiefe anzusteuern. Vor allem die Kopfsätze erkunden neue technische Mittel und bewegen sich in einem kühnen harmonischen Milieu, das eines Muzio Clementi – Mozarts berühmter Nemesis – wert gewesen wäre. Tatsächlich finden sich im ersten Satz der Sonate Nr. 32 Texturen, die sich sehr gut auf einem der englischen Instrumente, wie sie Clementi tagtäglich benutzte, darstellen ließen. Vielleicht besaß ja Herr Koželuch selbst ein solches Instrument? Ohne Zweifel sind Haydns drei letzte Klaviersonaten von den Instrumenten inspiriert, die er in den neunziger Jahren bei seinen beiden England-Reisen kennengelernt hatte. Koželuch ist zwar nicht nach England gekommen, doch es wäre nicht unbillig zu vermuten, dass er in ähnlicher Weise durch importierte Exemplare beeinflusst wurde.

**Kemp English**  
Deutsche Fassung: Cris Posslac

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 drei anderen Instrumente befinden sich in meinem Besitz und können auf [www.earlykeyboards.co.nz](http://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.

\* \* \*

Während in der vorliegenden Gesamteinspielung für die Sonaten Nr. 37 bis Nr. 50 Originalinstrumente verwendet wurden, war es immer wieder ein schwieriges Unterfangen, für die ersten 36 Sonaten die passenden Replikat zu finden. Hinsichtlich des idealen Hammerflügelklangs gingen die Meinungen im 18. Jahrhundert oft auseinander, wie zum Beispiel der Instrumentenbauer und Pädagoge Andreas Streicher feststellte:

»Es ist sehr schwer, wo nicht unmöglich, den schönsten Instrumentalton zu bestimmen. Jeder Mensch hat sein eigenes, von einem anderen mehr oder weniger verschiedenes Gefühl. Diesem müssen wir es zuschreiben, dass einige nur *scharfe, schneidende, grelle*; andere hingegen *volle, runde, molligte* Töne lieben.« (*Kurze Bemerkungen über das Spielen, Stimmen und Erhalten der Fortepiano*, Wien 1801)

Deswegen wurden Instrumente beider Richtungen gewählt. Das in Neuseeland gebaute Fortepiano von Downie hebt die helleren, höheren Obertöne hervor, während das amerikanische Fortepiano von Wolf eine weichere und »molligere« Tonqualität zeigt. Beide sind durchaus angebracht und bieten verschiedene Perspektiven.

Die vier Sonaten des vorliegenden Albums sind sehr gut auf dem helleren Instrument von Downie darstellbar. Von überschäumender Lebhaftigkeit ist der *Allegro*-Kopfsatz der

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 *Magazin 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*'.<sup>1</sup> 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.'<sup>2</sup>

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

diese tatsächlichen Entwicklungen nicht, weil er sich von dem ständigen Nebeneinander leichterer, 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 »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 verdient.

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

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 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.«

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.«

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

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.

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](http://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.

<sup>1</sup> *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.

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

\* \* \*

Choosing appropriate replica instruments for the first 36 sonatas in this complete cycle was always going to be a difficult task, however original instruments were used for *Sonatas Nos. 37-50* of the set. In terms of an ideal fortepiano sound, eighteenth-century opinions were often divided. As the instrument maker and pedagogue Andreas Streicher pointed out:

*It is very difficult, if not impossible, to agree upon what constitutes a really beautiful instrumental tone since everyone has a more or less different idea about it. For this reason, some prefer a sharp, cutting or shrill tone; others on the contrary, prefer a full, well-rounded tone.*

For this reason, instruments from both schools of thought were chosen. The New Zealand-built Downie fortepiano highlights the brighter, higher overtones whilst the American Wolf fortepiano demonstrates a mellower and more rounded tone quality. Both have their place and offer different perspectives.

The four sonatas in the present volume work very well on the brighter Downie instrument. The opening *Allegro* of *Sonata No. 29* fairly bristles with life, as the fanfare type theme in the right hand is accompanied by bouncing octaves in the left hand. The *Andante* slow movement manages to convey an exquisite sense of calm in less than a page and a half, while the ubiquitous *Rondeau* finale rattles along with a pleasing sense of forward movement, alternating between a rocking semiquaver accompaniment and sextuplet treble figurations. These alternations are also a feature of the finale to *Sonata No. 30* which is preceded by an extended first movement *Allegro* framed by a dramatic French overture-style *Largo*.

The following two Sonatas, Nos. 31 and 32 appeared in 1791, the year Mozart died. Whilst conventional on one level – the *Rondo* finales still alternate between rocking semiquaver accompaniments and glittering sextuplet treble figurations – there seems to be more depth to the music across the board. The first movements

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 Poštoľka 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.



techniques et un cadre harmonique dont l'audace pourrait être digne de Clementi, le fameux rival de Mozart. En effet, le mouvement initial de la Sonate n° 32 comporte des textures qui fonctionneraient bien sur les instruments anglais que Clementi utilisait quotidiennement – peut-être que Herr Koželuch lui-même en possédait un ? Ce qui est certain, c'est que les trois dernières sonates pour piano de Haydn lui furent inspirées par les instruments anglais qu'il découvrit lors de divers séjours qu'il fit en Angleterre au début des années 1790. Si Koželuch ne se rendit jamais dans ce pays, il est permis d'imaginer qu'il subit quand même l'influence des sonorités anglaises en entendant des instruments importés.

**Kemp English**

*Traduction française de David Ylla-Somers*

**LEOPOLD KOŽELUCH (1747-1818)**

**SÄMTLICHE SONATEN FÜR KLAVIER ZU ZWO HÄNDEN • 8**

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

in particular explore new technical devices and a daring harmonic milieu that would be worthy of Clementi, Mozart's famed nemesis. Indeed, the opening movement of *Sonata No. 32* has textures that would work well on the English instruments Clementi used on a daily basis – perhaps Herr Koželuch owned such an instrument himself? Certainly Haydn's last three piano sonatas were inspired by the English instruments he encountered on his various sojourns to England in the early 1790s. Whilst Koželuch did not visit England, it would not be unreasonable to speculate he was influenced in a similar fashion by imported examples.

**Kemp English**



PAUL DOWNIE Fortepiano (Auckland) 2000  
 After Anton Walter c. 1795  
 FF – g3 Moderator and sustaining knee levers  
 (Owned by the University of Auckland)

Si le choix des répliques d'instruments convenant aux 36 premières sonates de ce cycle intégral devait forcément s'avérer épineux, pour les *Sonates 37-50* de la série, on a utilisé des instruments originaux. S'agissant d'obtenir des sonorités de forte-piano idéales, au XVIIIe siècle, les opinions divergeaient souvent. Comme le souligne le facteur d'instruments et pédagogue Andreas Streicher :

*Il est très difficile, voire impossible, de s'accorder sur la beauté véritable d'une sonorité instrumentale, car chacun s'en fait une idée plus ou moins différente. Ainsi, certains favorisent un son net, incisif ou âpre, tandis que d'autres préfèrent un son plus plein, plus rond.*

C'est pour cette raison que notre choix s'est porté sur des instruments des deux écoles : le forte-piano Downie, fabriqué en Nouvelle-Zélande, met en valeur les harmoniques plus éclatants et aigus, alors que le forte-piano Wolf, qui est américain, se caractérise par un son plus moelleux et rond. Tous deux ont leur légitimité et offrent des perspectives différentes.

Les quatre sonates du présent volume fonctionnent très bien sur le Downie plus brillant. L'*Allegro* initial de la *Sonate n° 29* déborde de vie, son thème de type fanfare à la main droite accompagné par des octaves bondissantes à la main gauche. Le mouvement lent *Andante* parvient en moins d'une page et demie à transmettre une délicieuse sensation de quiétude, tandis que l'insaisissable *Rondeau* final caracole avec un élan plein de séduction, faisant alterner un accompagnement de demi-croches berceur et des traits de sextolets à la voix aiguë. On retrouve ces alternances dans le finale de la *Sonate n° 30*, qui est précédé d'un long premier mouvement *Allegro* encadré par un *Largo* très théâtral dans le style des ouvertures à la française.

Les deux *Sonates n° 31* et *n° 32* qui suivent parurent en 1791, l'année de la mort de Mozart. Relativement conventionnelles – les finales *Rondo* continuent à faire alterner des accompagnements berceurs de doubles croches et des traits de sextolets scintillants dans les aigus –, il semble pourtant que dans l'ensemble, leur musique fait preuve de plus de profondeur. Les premiers mouvements, en particulier, explorent de nouveaux procédés

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.

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](http://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.

<sup>1</sup> Magazin de Musik, i (Hambourg), 1783), p. 71.

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

\* \* \*

## LEOPOLD KOŽELUCH (1747-1818) INTÉGRALES DES SONATES POUR CLAVIER SEUL • 8

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 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* <sup>1</sup> ». 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 <sup>2</sup> ».

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