

BEETHOVEN

PIANO SONATAS OPP. 14, 22, 26,
27 "MOONLIGHT", 28 "PASTORAL" & 49

PAAVALI JUMPPANEN

"Let your deafness no longer be a secret—even in art" – *Beethoven*

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770–1827)
PIANO SONATAS OPP. 14, 22, 26, 27, 28 & 49

CD 1

	Sonata in E major, Op. 14 No. 1	13:24
1	Allegro	6:22
2	Allegretto	3:41
3	Rondo: Allegro comodo	3:20
	Sonata in G major, Op. 14 No. 2	16:14
4	Allegro	7:08
5	Andante	5:52
6	Scherzo: Allegro assai	3:14
	Grand Sonata in B-flat major, Op. 22	24:06
7	Allegro con brio	6:59
8	Adagio con molta espressione	7:48
9	Minuetto – Minore	3:06
10	Rondo: Allegretto	6:11
	Sonata facile in G minor, Op. 49 No. 1	7:15
11	Andante	3:48
12	Rondo: Allegro	3:26
	Sonata facile in G major, Op. 49 No. 2	7:02
13	Allegro ma non troppo	4:15
14	Tempo di Menuetto	2:47
		68:02

CD 2

	Grand Sonata in A-flat major, Op. 26	18:43
1	Andante con Variazioni	7:26
2	Scherzo & Trio: Allegro molto	2:46
3	Marcia funebre <i>sulla morte d'un Eroe</i>	5:49
4	Allegro	2:40
	Sonata quasi una fantasia in E-flat major, Op. 27 No. 1	15:25
5	Andante – Allegro – Tempo I – <i>attacca</i> :	5:04
6	Allegro molto e vivace – <i>attacca</i> :	1:55
7	Adagio con espressione – <i>attacca</i> :	3:04
8	Allegro vivace	5:21
	Sonata quasi una fantasia in C-sharp minor, Op. 27 No. 2 “Moonlight”	16:07
9	Adagio sostenuto	5:47
10	Allegretto – Trio	2:36
11	Presto	7:44
	Grand Sonata in D major, Op. 28 “Pastoral”	26:05
12	Allegro	10:49
13	Andante	7:15
14	Scherzo & Minore: Allegro vivace	2:37
15	Rondo: Allegro ma non troppo – Più allegro quasi presto	5:23
		76:21

PAAVALI JUMPPANEN, piano

BEETHOVEN – PIANO SONATAS OPP. 14, 22, 26, 27, 28 & 49

By the late 1790s, Beethoven had acquired a reputation as a composer ever ready to deliver works exemplifying the felicities of the Viennese style. His studies behind him, this maverick surrounded himself with powerful supporters. The final breakthrough into celebrity coincided with the dawn of the new century but before that Beethoven faced a personal catastrophe which threatened his very being.

In 1798, Beethoven extended his catalogue of piano sonatas with the two charming Sonatas Op. 14. Their elegance foreshadows the famed Septet Op. 20, which he was busy composing at the same time. He arranged the first of the two sonatas, the one in E Major, for string quartet though, as he confessed in a letter to the publisher, without much motivation. Carl Czerny described the Sonata's first movement as picturesque and poetic, like a small painting rich in detail. The finale's uncommon tempo marking, 'Allegro comodo', invites the pianist to deliver the semiquaver textures with fluidity; in the version for string quartet, the finale is marked simply 'Allegro'.

The Sonata in G Major begins with a rhythmic pun: the placement of the strong beat in the first theme seems to be deliberately obscured. In the coda of the movement the same theme is transformed into a version in which the rhythmic structure is made clear. The second movement is a set of comedic variations, the music proceeding with the empty pride of a recently promoted tin soldier whose strutting march is abruptly curtailed by the movement's concluding chord, à la Haydn's *Surprise Symphony*. The finale has something of the feeling of an improvisation. It opens with another rhythmic jest, clever little fragments racing upward in a sequence, again seeming to conceal the whereabouts of a consistent downbeat.

The Grand Sonata Op. 22 is the apotheosis of Beethoven's early sonatas. With this work, the composer takes his place among the pantheon of Viennese masters. Absolute control over structure and style combined with the Sonata's "fuming virtuosity" placed Beethoven firmly on a par with the finest European sonata composers—Muzio Clementi, Friedrich Wilhelm Rust and their ilk. Beethoven advertised the Sonata as "really something" in a letter to the publisher, an act that paid off quite literally. He received 20 ducats for the publishing rights, an unprecedented sum for a "private" work such as a sonata. It was, in fact, the same amount he got for his First Symphony.

The renowned German pianist Wilhelm Kempff described the opening of the Sonata as a hawk beating air under its wings a couple of times before soaring into the sky. The Apollonian tranquillity of the second movement is followed by a minuet that seems to negotiate some middle ground between the Sonata's calm and choleric dimensions. Beethoven completed the Sonata Op. 22 in 1800 while also working on the *Spring Sonata* Op. 24. The many similarities in the finales of the two sonatas are readily apparent to the keen listener.

Regarding Beethoven's artistic growth, the Sonata in B-flat Major marks the end of an era and the beginning of another. Upon his arrival in Vienna, the intensely gifted young musician had sharpened his skills by working with the best teachers the great city had to offer. His refined talent enabled him to create a masterpiece like the Sonata in B-flat Major. Yet the numerous compositions that would immortalise his name were yet to be written. What was it that finally triggered the creativity whose products fill concert halls to this day? The answer lies in a simmering crisis that, in 1801, brought Beethoven to brink of despair: he was going deaf!

Beethoven kept the early symptoms, tinnitus and buzzing, secret even from his close friends, but ultimately he had to face up to what was happening. In a letter to his friend Franz Wegeler, the composer wrote: "My ears continue to buzz and hum day and night [...] I have ceased to attend any social functions because I find it impossible to say to people: I am deaf [...] Heaven alone knows what is to become of me." The condition slowly worsened, leading inexorably to complete deafness in Beethoven's last years. Losing his most treasured sense was a traumatic, tormenting process, which gradually isolated Beethoven within his own private world. And as his contact with the real world faded, he fled into his music, where simultaneously musical fantasy and utopia gained more space. It was in this realm Beethoven found his own unique musical voice.

While Beethoven was acknowledging and reacting to the possibility of deafness, the whole of Europe was going through a turbulent phase. The unrest following the French Revolution had everyone on edge, some wanting the fires to abate, others hoping the flames would spread across the continent. The ascent of Napoleon Bonaparte from a soldier in the ranks to ruler of France seemed to promise a new order, inspiring many who had originally believed in the necessity of the revolution. Beethoven kept himself informed about events in France and subsequently brought France into his music. One typical subject in post-revolution music was 'the death of a hero'.

Beethoven employed this idea in the slow movement of his Sonata Op. 26, *Marcia funebre sulla morte d'un Eroe*.

The funeral march became a special favorite of the composer. He wrote them into many of his works, among them the *Eroica* and the Seventh Symphony. His ambivalence towards Napoleon haunts all of his funeral marches in some way; upon learning of the former commander's death, Beethoven reportedly remarked that he had "already provided the proper music for the disaster", though whether or not he was referring to one of these funeral marches is unknown. Coincidentally, Beethoven supplied the music for his own passing: an arrangement for brass ensemble of the 'Marcia funebre' from the Sonata Op. 26 was performed at the composer's funeral.

Beethoven's musical community is omnipresent in the *Funeral March Sonata*. According to Ferdinand Ries, Beethoven found inspiration for the funeral march in Ferdinando Paer's opera *Achilles* (1801). The rumbling tremolandos in the movement's trio section originated as an innovation of Daniel Steibelt, a pianist who had recently challenged Beethoven to a piano duel. The finale bears close resemblance to the Sonata in A-flat Major Op. 22 by his close friend Johann Cramer. The opening movement, a set of variations, might well be considered a gift to the countless amateur pianists in Vienna.

The so-called Fantasy Sonatas Op. 27 were composed in 1801, a year of fervent creativity for Beethoven. In the keyboard music of the 18th century, the fantasy was perhaps a little cousin of the sonata, a musical genre based on a more relaxed set of protocols. Sonatas and fantasies shared many qualities and their fusion cannot in any way be seen as extraordinary. Many sonatas and fantasies begin with slow introductions. Emanuel Bach, among others, wrote sonatas in which movements followed one another without a break (*attacca*), a feature typical of fantasies. Still, the 'Fantasy Sonatas' Op. 27 occupy a special place in Beethoven's oeuvre. They were conceived at a time when the composer turned to his art seeking reasons to go on living. These sonatas seemed to unlock something deep within him. He was able to apply what he had learned of the Viennese style to his most original gifts of inspiration, which had been so prevalent in his Bonn years.

Of the two works in Op. 27, the first in E-flat Major is structurally more akin to a fantasy. The transitions between movements are taken *attacca*, and the opening movement in particular demonstrates an improvisational flair. Sonata-like qualities, including a proper slow

movement and a finale, appear toward the end of the work. The reappearance before the coda of the slow section, originally in A-flat Major and now in E-flat, is a compositional choice clearly emerging from the realm of the sonata: a tonal relationship frequent in sonata style is a main-key recapitulation of an important theme originally presented in a contrasting key.

A motif reminiscent of a hunting horn call begins the work. The opening expresses anticipation leading into a buoyant peasant-style dance. Chromatically descending sequences alternate with vigorous forte cadences in the second movement, a sort of a mystical scherzo. A typical element of a fantasy, a quixotic ‘apropos-cadenza’, brings the work’s slow section to a momentary halt before the Dionysian pleasures of the Allegro culminate the work.

The second work in Op. 27, the Sonata in C-sharp Minor, acquired its sub-title ‘Moonlight’ from a character in Ludwig Rellstab’s short story *Theodor: eine musikalische Skizze* (1824), who describes the first movement with the phrase “moonlight above a lake”. Earlier, Carl Czerny had established nocturnal associations with the work, dubbing the first movement “a night-scene, with lamenting sounds heard from afar”. It is tempting to imagine the ‘moonlight’ movement as having emerged from Beethoven ‘fantasising’ on his piano. Beethoven’s improvisations were often described as gloomy, and his plentiful use of the sustain pedal was known frequently to have bothered listeners. The Sonata in C-sharp Minor soon became very popular and even today it remains Beethoven’s most often played composition.

Structurally, the three-movement work is a typical sonata; however, both the opening movement’s hypnotic character and its psychological link to the finale do justice to the *quasi una fantasia* sub-title. The *Allgemeine musikalische Zeitung* wrote enthusiastically of the new work:

This fantasy is from beginning to end one pure whole, rising out of the deepest emotions of the soul, carved from a solid block of marble. There cannot be a single person in any way sensitive to music who can fail to be [...] affected by this free-form piano music.

What explains the unity praised by the critic? It is unlikely he would have meant the textural qualities shared by the outer movements, the similarities of the finale’s arpeggios and its coda’s cadenza-like eruptions to the first movement. Perhaps the answer is to be found within the work’s dramaturgy. At the outset of the first movement, the music behaves as expected for a while: an opening phrase establishes the main key and is followed by a theme modulating into Major. But suddenly Major collapses into Minor, a gambit repeated in the recapitulation of the

theme later in the movement. A movement that begins with soothing melancholy ends up in tragic negation. What can this denial of sympathy mean? It is as if some latent horror beneath the music's surface needs to be informed by the alarming passion of the finale. And what about the felicitous second movement? It provides a momentary relief from the surrounding pain, like a dream interrupting a dream, a reverie in the middle of a nightmare.

The year 1801 also saw the birth of the Sonata in D Major Op. 28. Beethoven dedicated the new work to Joseph von Sonnenfels, a Freemason and respected man of the Enlightenment. A former adviser to the late Emperor Joseph II, Sonnenfels had fought a successful campaign to ban the use of torture as a means of punishment. By 1801, the regime of Emperor Francis had taken a negative attitude toward many of the societal reforms introduced by Joseph II (in part no doubt because of being alarmed by the unrest in France) and was ruling strictly and with the aid of the feared Imperial Secret Police.

The Sonata in D Major is a work of affirmative lyricism. A ceremonial basso ostinato emerges under the opening movement, which mainly sails through temperate waters. The nostalgic second movement was to Beethoven's liking, and he is said to have played the ballade-like movement frequently. The simplicity of the vast finale bears resemblance to the keyboard style of some of the notable Czech composers of the time, for example Leopold Koželuch and Jan Ladislav Dussek.

The English publishers of the Sonata, Broderip & Wilkinson, gave it its popular sub-title 'Pastoral'. A large number of instrumental works bearing the same label were produced around this time, and many of the qualities of this Sonata make it an obvious constituent of the sub-genre. One typical feature of works in the pastoral style is an emphasis on the subdominant key, a tonal center considered to have a sonority milder than the dominant. (Subdominant literally means 'below the dominant', which is also the fourth step in a key, the dominant being the fifth. In D Major, the subdominant key is G Major). G Major is first heard at the very beginning of the work, though only in passing. Later, G Major prepares the way to the movement's stormy middle section. In the finale, moments before the end, the naive simplicity of G Major is brought to center stage. Here, the key is stripped of any link to conflict, a characteristic that it conveyed in the first movement.

The turn of the century saw Beethoven dedicating many of his works to people he perceived to be reformers: his Symphony Op. 21 was dedicated to Gottfried van Swieten, who

like Sonnenfels had been close to Joseph II; Tsar Alexander of Russia, recipient of the Violin Sonatas Op. 30, had begun his reign by introducing reforms; and, of course, there was the *Sinfonia Bonaparte* epitomizing Beethoven's politically motivated dedications with storied and oft-told consequences.

The genesis of the two petite Sonatas Op. 49 is unclear. Beethoven's brother Carl had the works published in 1802. The second, in G Major, appears to be unfinished, as the manuscript lacks almost all performance instructions. Beethoven rarely used the same musical material in different works, but the second movement of the Sonata in G Major received a more cultivated treatment in his Septet Op. 20. Thus, it seems likely that Beethoven never intended these two sonatas to be published. Their thematic work is delightful, however, and they have served as an introduction to Beethoven's keyboard works for many young musicians. The connection is not without significance, since in many ways Beethoven's entire keyboard output can be seen as having emerged from the rich amateur music culture of late 18th-century Europe.

PAAVALI JUMPPANEN

Paavali Jumppanen is an internationally renowned pianist, a versatile performer equally at home as a concerto soloist, chamber musician and a recitalist. His vast repertoire spans piano literature from Bach to the avant-garde. He has worked with numerous contemporary composers and premiered many solo piano and chamber works. His collaborations with esteemed composers including Pierre Boulez, William Duckworth and Henri Dutilleux, as well as composers of his native Finland—among them Perttu Haapanen and Lauri Kilpiö—have given him a broad perspective on the dynamic nature of new music.

Paavali Jumppanen attended the Sibelius Academy in Helsinki and later studied under Krystian Zimerman at the Basel Music Academy in Switzerland, where he also studied the organ, fortepiano and clavichord. Russian-born pianist Konstantin Bogino has remained an important mentor throughout his studies and career.

In recent years, Paavali Jumppanen has dedicated much of his time to performing complete cycles of the Piano Sonatas of Beethoven and Mozart. He has also performed Beethoven's complete

Piano Concertos and chamber sonatas on several occasions. Writing about one of his Beethoven recitals, *The Boston Globe* reported how “the sheer, overflowing energy of his musicianship held one’s attention throughout this impressive performance and the result was a bracing and enjoyable reminder of how path-breaking Beethoven’s music was.”

Paavali Jumppanen’s recording of the three Piano Sonatas of Pierre Boulez at the composer’s request was hailed as “the best recorded disc of Boulez’s piano music so far” by *The Guardian*. A 2006 recording of the complete Beethoven Violin Sonatas with violinist Corey Cerovsek won the *Midem* prize for best chamber music recording of the year. The duo continued their collaboration with the 2014 release of Brahms Violin Sonatas. Paavali Jumppanen made direct-to-disc vinyl recordings of music by Beethoven, Sibelius and Wagner in 2012, and of music by Boulez, Chopin and Jaakko Kuusisto in 2014. He has recorded the complete works for violin and piano by Einojuhani Rautavaara with violinist Pekka Kuusisto. Ondine released the first two parts of Paavali Jumppanen’s recording of the complete Beethoven Piano Sonatas in 2014 and 2015.

Paavali Jumppanen spent the 2011–2012 season as a visiting scholar at the Music Department at Harvard University, deepening his understanding of Viennese 18th-century music and realising his longtime aspiration to study musicology and music theory in pursuit of his belief that a critical and an open-minded association with traditions of performance practice and academic discourse is necessary for having an active relationship with historic music.

BEETHOVEN – PIANOSONAATIT OPP. 14, 22, 26, 27, 28 & 49

1790-luvun lopulle tultaessa Beethoven oli hankkinut maineen säveltäjänä, jolta oli lupa odottaa yhä onnistuneemmin wieniläistä tyyliä edustavia teoksia. Ajoittain vaikeatkin opinnot olivat takana ja nuoren mestarin ympärille oli kerääntynyt vaikutusvaltaisten tukijoiden joukko tasoittamaan suojattinsa tietä kohti kuuluisuutta. Lopullinen läpimurto tapahtuikin uuden vuosisadan sarastuksessa, mutta sitä ennen Beethovenia kohtasi koko hänen olemassaoloaan uhkaava henkilökohtainen katastrofi.

Pianosonaattien sarja sai vuonna 1798 jatkokseen charmantit sonaattit Op. 14. Sonaattit voi kuulla eräänlaisina privaateina maistiaisina samaan aikaan työpöydällä olleesta septetosta Op. 20. Beethoven sovitti opuksen ensimmäisen, E-duurisonaatin jousikvartetille, vaikka kirjoittikin kustantajalleen työskennelleensä vastentahtoisesti. Carl Czerny kuvaili sonaatin ensiosaa pittoreskiksi ja runolliseksi musiikiksi. Hänen mukaansa osa oli kuin pieni mutta yksityiskohdiltaan rikas maalaus. Finaalin harvinainen tempomerkintä *Allegro comodo* lienee ohje saattaa osan nopeat kuviot soljumaan helppoina, jousikvartettoversiossa osan otsikko on *Allegro*.

G-duurisonaatin alussa kuulostaa tahtiviiva olevan hukassa. Ensiosan koodassa alun aihe muokkautuu melodiaksi, joka ilmiantaa tahtiviivan paikan. Toisena osana kuullaan kuivaa huumoria viljelevät variaatiot, joiden teema käy eteenpäin ylväästi kuin juuri ylennyksen saanut tinasotilas. Marssi tosin loppuu kuin seinään Haydnin *Yllätysinfonian* hengessä rävähtävän osan loppusoinnun myötä. Ensiosan tapaan myös improvisaatiolta kuulostava finaali käynnistyy rytmileikillä, sillä alun melodiakatkelmien kiirissä ylöspäin kuulostaa tahtiviiva jälleen olevan kateissa.

Suuri B-duurisonaatti Op. 22 huipentaa Beethovenin varhaisen sonaattituotannon. Viimeistään nyt säveltäjä on ottanut paikkansa Wienin suurten mestarien rinnalla. Muodon ja tyylin ehdoton hallinta sekä teoksessa roihuava virtuositeetti esittelevät Beethovenin myös muualla Euroopassa vaikuttaneiden maineikkaiden sonaattisäveltäjien (mm. Muzio Clementi ja Friedrich Wilhelm Rust) vertaisena. Beethoven kehui sonaattia kirjjeessään kustantajalle, eikä turhaan, sillä palkkioksi hän sai sooloteokselle huimat 20 dukaattia, saman määrä kuin ensimmäisestä sinfoniastaan.

Wilhelm Kempff on mainiosti kuvaillut sonaatin avausta lentoon lähteväksi haukaksi, joka ensin luo siipiensä alle ilmaa ja sen jälkeen liittää kirkkaan melodian myötä korkeuksiin. Laajapiirteinen hidas osa huokuu apollonista rauhaa menuettiosan tasapainoilla teoksen tyynien ja koleeristen tunnelmien välillä. Sonaatti syntyi vuonna 1800, jolloin työn alla oli myös *Kevätsonaatti* Op. 24. Teosten finaalit ovat silmiinpistävän samankaltaisia, ja niitä voi hyvällä syyllä pitää sisarteoksina.

B-duurisonaattiin kiteytyy hetki, joka merkitsi Beethovenille erään aikakauden loppua ja uuden alkua. Vuosikymmenen alussa Wieniin tullut rosoisesti mutta kiihkeästi lahjakas pianistisäveltäjä oli koulunut muusikkouttaan parhaiden opettajien johdolla. Palkkioksi hän oli saavuttanut taidot, jotka mahdollistivat B-duurisonaatin kaltaisen mestariteoksen. Kuitenkin ne lukuisat sävellykset, joista mikä tahansa riittäisi tekemään säveltäjästä kuolemattoman, saivat vielä hetken odottaa syntymistään. Mikä lopulta laukaisi luomisvoiman, jonka hedelmät täyttivät konserttitalit vielä tänäkin päivänä? Vastaus löytyy joitakin vuosia kyteneesä kriisistä, joka vuonna 1801 yltyi niin pahaksi, että se saattoi Beethovenin pakokauhun valtaan: hän oli menettämässä kuulonsa!

Beethoven oli salannut jopa ystävilleen ensimmäiset oireet, tinnituksen ja huminan, mutta lopulta hän ei voinut enää kieltää tilannetta. Hän kirjoitti ystävilleen Franz Wegelerille: ”Korvissani suhisee ja humisee öin ja päivin [...] en voi enää käydä missään, enhän saata kertoa ihmisille olevani kuuro [...] Taivas yksin tietää mihin tämä johtaa.” Vaiva eteni hitaasti ja johti totaaliseen kuuroutumiseen vasta säveltäjän viimeisinä vuosina. Aika ajoin äänet tekivät kipeää, välillä taas oli kausia, jolloin oireista ei ole mitään mainintoja säveltäjän kirjeissä tai päiväkirjoissa. Kuuroutuminen oli tuskallinen prosessi, joka vähitellen eristi Beethovenin omaan maailmaansa. Kontaktin reaali maailmaan ohentuessa pakeni säveltäjä musiikkiinsa, josta fantasiat ja utopia valtasivat lisää tilaa – niistä Beethoven löysi oman äänensä.

Beethovenin herätessä kuulonsa menettämisen uhkaan oli koko Eurooppa jännitteisessä tilassa. Ranskan vallankumousta seurannut sekasorto oli kaikkien huomion kohteena. Jotkut pelkäsivät, jotkut toivoivat palon leviämistä laajemmalle. Napoleonin rakettimainen nousu rivisotilaasta valtakunnan huipulle näytti tuovan mukanaan uuden järjestyksen mahdollisuuden, mikä herätti innostusta vallankumouksen aatteelliseen pohjaan uskoneiden keskuudessa. Ranskan

tilanne sai myös Beethovenin huomion osakseen ja hän toi aiheen myös musiikkiinsa. Eräs vallankumousmusiikin suosikkiaiheista oli ”sankarin kuolema”, jota Beethoven käytti vuonna 1801 säveltämässään sonaatissa Op. 26. Teoksen hidas osa on surumarssi *sulla morte d'un Eroë*.

Beethoven sävelsi lopulta useita surumarsseja, muun muassa kolmanteen ja seitsemänteen sinfoniaan. Hänen ambivalentin suhtautumisensa Napoleoniin voi eräällä tavalla nähdä kummittelevan kaikkien niiden taustalla. Kuultuaan Napoleonin kuolemasta vuonna 1821 Beethoven sanoi ”jo säveltäneensä katastrofiin sopivan musiikin”. On arvoitus, tarkoittiko hän kenties jotain surumarsseistaan. Beethoven tuli tietämättään säveltäneeksi musiikin myös omaa kuolemaansa varten, sillä Op. 26 sonaatin surumarssi soitettiin vaskiyhtyesovitukseen säveltäjän hautajaisissa vuonna 1827.

Surumarssisonaatti on kuin kokoelma Beethovenin kollegoilleen suuntaamia huomionosoituksia. *Marcia funebre* oli Ferdinand Riesin mukaan Ferdinando Paerin oopperan *Achille* (1801) innoittama. Osan trio-taitteessa remuavien tremoloiden innovaattorina taas pidetään pianisti Daniel Steibeltia, jonka kanssa Beethoven oli hiljattain kilpaillut soittotaidossa. Sonaatin finaali muistuttaa läheisesti säveltäjän ystävän, mestarpianisti Johann Cramerin As-duurisonaattia Op. 22. Teoksen avaava variaatio-osa puolestaan on kuin lahja Wienin runsajalokuiselle pianistikatraalle.

Fantasiasonaatteina tunnetut sonaattit Op. 27 syntyivät suuren luomisvimman vuonna 1801. Fantasiat olivat 1700-luvun klaveerimusiikissa eräänlainen sonaattien vapaamuotoisempi sisar-genre. Sonaateilla ja fantasiailla oli paljon yhteisiä piirteitä, eikä niiden yhdistäminen sinänsä ollut mullistavaa. Monet fantasiat olivat alkaneet sonaattien tapaan hitaalla johdannolla, toisaalta Emanuel Bach oli säveltänyt sonaatteja, joissa osasta toiseen siirryttiin fantasioiden tapaan ilman taukoa (*attacca*). Oleellista Op. 27 fantasiasonaateissa on niiden syntyminen Beethovenin kannalta ratkaisevalla hetkellä, aikana jolloin hän etsi taiteestaan syytä jatkaa elämäänsä. On kuin sonaattit olisivat avanneet säveltäjässä sisäisen lukon: hän saattoi niissä yhdistää wieniläistyneen sävellysaparaattinsa ja jo Bonnin vuosina leimunneen luovuuteensa.

Sonaateista ensimmäinen, Es-duuri, on rakenteeltaan lähempänä fantasiaa. Siirtymät taitteiden välillä tapahtuvat *attacca* ja erityisesti avausosaa leimaa improvisaation tuntu. Sonaattimaisia piirteitä puolestaan alkaa ilmaantua teoksen loppupuolella, josta ovat

hahmotettavissa sekä hidas osa että finaali. Erityisesti laajan hitaan As-duuritaiteen palaaminen teoksen lopussa Es-duurissa viittaa sonaattiajatteluun, jossa kenties keskeisintä oli jonkin ensin muussa sävellajissa kuullun aiheen kertaus pääsävellajissa.

Teoksen avaava metsästystorven kutsua muistuttava teema on täynnä odotusta, joka pian purkautuu remakkaan maalaistanssiin. Toinen osa, eräänlainen scherzo, on mystistä ja uhkaavaa musiikkia, jossa kromaattisesti laskevat harmoniakulut vuorottelevat äksyjen fortekadenssin kanssa. Unelmoiva kadenssi pysäyttää aristokraattista ylväyttä huokuvan As-duurijaksos hetkeksi, kunnes laajan allegro-taitteen dionyysisen ilo huipentaa teoksen.

Opuksen toinen, Cis-mollisonaatti sai lempinimen ”Kuutamono” erään Ludwig Rellstabin novellin *Theodor: eine musikalische Skizze* (1824) hahmon kuvattua sonaatin ensiosaa kuunvalossa kylpeväksi järveksi. Carl Czerny oli tosin jo ehtinyt liittää teokseen ajatuksen yömusiikista kuvailtuaan avausosaa ”yölliseksi kohtaukseksi, jossa kaukaa kaikuu valituslaulu”. On houkuttelevaa kuvitella ”kuutamono-osan” syntyneen säveltäjän fantasioidessa pianolla. Beethovenin improvisaatioita kuvailtiin usein synkiksi, hänen myös kerrottiin käyttäneen häiritsevän paljon pedaalia. Sonaatista tuli pian todellinen hitti, ja se on nykyäänkin säveltäjensä soitetuin teos.

Kuutamonaatti on rakenteeltaan varsin tyyppillinen sonaatti. Ensiosan hypnoottisuus sekä osan psykologinen yhteys teoksen raivokkaaseen finaaliin tekevät kuitenkin oikeutta otsikolle *quasi una fantasia*. *Allgemeine musikalische Zeitung* kirjoitti uudesta teoksesta ylistävästi:

Tämä fantasia on alusta loppuun yksi, se nousee sielun syvimmistä tunteista, se on kuin marmorista veistetty. Vähäisimmässäkään määrin musiikille herkkä kuulija ei voi olla [...] vaikuttumatta tästä muodoltaan vapaasta pianoteoksesta.

Mille pohjautuu kriitikon kiitteleminen teoksen ykseys? Hän tuskin tarkoitti ääriosien tekstuuriin samankaltaisuutta: finaalin kolmisointukuviot ja erityisesti koodan kadenssimainen taite ovat toki sukua ensiosalle. Kenties vastaus löytyy teoksen dramaturgiasta. Musiikki käyttäytyy alussa jonkin aikaa odotetulla tavalla: pääsävellaji vakiinnutetaan lyhyellä avausfraasilla, sitten seuraa teema ja sen päätteeksi modulaatio duuriin. Yllättäen duuri kuitenkin romahtaa takaisin molliksi. Avausteeman kertautuessa myöhemmin toistuu myös duurin luhistuminen. Lempään melankolisesti alkanut osa päättyykin traagiseen negaatioon. Mitä onnellisen musiikin

näin alleviivaava kieltäminen voi merkitä? On kuin pinnan alla majaileva hiljainen kauhu vaatisi selittäjäkseen kiihkoa, jota kiirastulimainen finaali totisesti tarjoaa. Entä toisen osan auvo? Se suo hetken huojennuksen dramaattisten ääriosien välillä, kuin uni unen keskellä, painajaisen hetkeksi keskeyttävä unelma.

Vuoteen 1801 mahtui myös seuraava sonaatti, D-duuri Op. 28, jonka Beethoven omisti Joseph von Sonnenfelsille. Tunnettu valistusmies ja edesmenneen keisari Joseph II:n uskottu oli muun muassa käynyt menestyksekkään kampanjan kidutuksen kieltämiseksi rangaistuskeinoina. Sonnenfelsin suuruuden päivät olivat vuonna 1801 takanapäin. Pian Joseph II:n jälkeen valtaan tulleen keisari Fransin hallinto oli Ranskan vallankumouksen säikäyttämänä ottanut edeltäjiensä reformeista tiukan otteen ja hallitsi nyt salaisen poliisinsa kylvämällä pelolla.

D-duurisonaatti on lyyrinen ja valoisa teos. Seremoniallinen basson urkupiste saattelee pääosin leudoissa tuulissa purjehtivan avausosan liikkeelle. Nostalginen toinen osa oli kuuleman mukaan Beethovenin mieleen, hänen kerrotaan usein soittaneen balladimaista osaa. Teos päättyy laajaan finaaliin, jonka pelkistetty tyyli muistuttaa eräiden tšekkiläisten pianistien (mm. Leopold Koželuch ja Jan Ladislav Dussek) musiikkia.

Teoksen varhainen englantilainen kustantaja, Broderip & Wilkinson antoi sonaatille lisänimen ”Pastoraali”. Samalla nimellä varustettuja instrumentaaliteoksia syntyi aikakautena valtavasti ja sonaatin lukuisat pastoraalityyliin viittaavat piirteet tekevät siitä genren itsestään selvän edustajan. Eräs pastoraaliteoksille tyypillinen piirre on dominanttisävellä lempeämpi soivan subdominantin (suom. ”dominantin alla”, sävellajin neljäs aste, D-duurissa G-duuri) vahva läsnäolo. G-duuri näytettytyykin ohimennen aivan sonaatin ensiosan alussa, myöhemmin se toimii johdattajana osan myrskyisään taitteeseen. Finaalissa G-duuri saa ennen loppuhuipentumaa soida naiivin herkästi vailla vielä ensiosassa siihen liittynyttä konfliktin uhkaa.

Beethoven omisti vuosisadan taitteessa muitakin teoksiaan uudistusmielisinä pitämilleen henkilöille: Sinfonian Op. 21 sai Sonnenfelsin tapaan Joosef II:n lähipiiriin kuulunut Gottfried van Swieten ja viulusonaatit Op. 30 Venäjän tsaari Aleksanteri I, joka oli juuri valtaan tultuaan käynnistänyt joukon uudistuksia. Lisäksi oli tietenkin Bonaparte-sinfonia, joka tuli pian tunnetuin seurauksin huipentamaan Beethovenin yhteiskunnallisesti motivoituneet teostensa omistukset.

Pienten sonaattien Op. 49 syntyajankohta on arvoitus. Säveltäjän veli Carl toimitti teokset kustantajalle vuonna 1802. Ainakin opuksen toinen, G-duurisonaatti on keskeneräinen, sillä siitä puuttuvat esitysmerkinnät. Beethoven ei juuri kierrättänyt sävellyksiään, mutta G-duurisonaatin toinen osa sai jalostetumman ilmiänsä septetossa Op. 20. Onkin ilmeistä ettei Beethoven tarkoittanut sonaatteja julkaistaviksi, todennäköisesti hän sävelsi ne koti- ja opetuskäyttöön. Teosten tematiikka on kuitenkin kaunista ja ne ovat tarjonneet monille pianistinaluille ensikoketuksen Beethovenin sonaatteihin. Linkki on merkityksellinen, syntyihän koko Beethovenin pianotuotanto siitä rikkaasta harrastajamusiikkikulttuurista, joka 1700-luvun lopun Euroopassa kukoisti.

PAAVALI JUMPPANEN

Paavali Jumppanen on yksi ikäpolvensa aktiivisimmista ja kansainvälisesti menestyneimmistä suomalaispianisteista. Hänen ohjelmistonsa kattaa pianomusiikkia laajasti Bachista avantgardeen. Jumppanen on tehnyt yhteistyötä monien aikamme säveltäjien kanssa ja kantaesittänyt suuren määrän piano- ja kamarimusiikkiteoksia. Työskentely mm. Pierre Boulezin, William Duckworthin, Henri Dutilleuxin, Perttu Haapasen ja Lauri Kilpiön kanssa on avannut Jumppaselle monipuolisen näkökulman musiikin alati ajassa muuttuvaan luonteeseen.

Opinnot veivät Jumppasen Sibelius-Akatemian kautta Sveitsiin, jossa hän työskenteli Krystian Zimermanin johdolla kolmen vuoden ajan. Baselin Musiikkiakatemiassa hän opiskeli pianon lisäksi urkujen, fortepianon ja klavikordin soittoa. Lisäksi venäläispianisti Konstantin Bogino on ollut Jumppaselle tärkeä mentori hänen opintojensa ja uransa aikana.

Jumppanen on esittänyt sekä Beethovenin että Mozartin pianosonaatit useissa runsasta huomiota saaneissa konserttisarjoissa Suomessa ja Yhdysvalloissa. Niin ikään hän on useasti esittänyt kaikkia Beethovenin pianokonserttoja sekä säveltäjän viulu- ja sellosonaatteja. *The Boston Globe* kirjoitti Jumppasen Beethoven-konsertin arvioissaan kuinka Jumppasen ”ylitsepursuava muusikkous piti kuulijat tiukasti otteessaan ja todisti heille, kuinka Beethovenin musiikki jo varhain oli niin kumouksellista.”

Jumppanen on levyttänyt Pierre Boulezin pyynnöstä säveltäjän kolme pianosonaattia. *The Guardian* piti levytystä kaikkien aikojen parhaana Boulezin pianomusiikin levytyksenä. Viulisti Corey Cerovsekin kanssa tehty Beethovenin viulusonaattien levytys puolestaan voitti *Midem*-palkinnon vuoden parhaana kamarimusiikkilevynä vuonna 2006. Duon yhteistyö jatkui vuonna 2014 julkaistulla Brahmsin viulusonaattien levytyksellä. Jumppanen on tehnyt vuonna 2012 Beethovenin, Sibeliuksen ja Wagnerin musiikkia ja vuonna 2014 Boulezin, Chopinin ja Jaakko Kuusiston musiikkia sisältävät direct-to-disc vinyylilevytykset. Lisäksi hän on levyttänyt viulisti Pekka Kuusiston kanssa Einojuhani Rautavaaran tuotannon viululle ja pianolle. Ondine julkaisi vuosina 2014 ja 2015 kaksi ensimmäistä osaa Jumppasen tekemästä Beethovenin pianosonaattien kokonaislevytyksestä.

Jumppanen vietti 2011–12 lukuvuoden vierailijana Harvardin yliopiston musiikkitieteen laitoksella Yhdysvalloissa syntyen wieniläisklassisiin erityisesti Beethovenin ja hänen aikaistensa musiikin kautta. Vuosi Harvardissa tarjosi Jumppaselle myös mahdollisuuden rikastuttaa suhdettaan esittämäänsä musiikkiin musiikkitieteen ja musiikin teorian kautta. Hän pitää tärkeänä ylläpitää elävää suhdetta historialliseen musiikkiin, mikä Beethovenin ollessa kyseessä merkitsee Jumppaselle kriittistä ja ennakkoluulotonta suhtautumista sekä esityskäytäntöihin että akateemiseen diskurssiin.

Recording: Lentua Hall, Kuhmo Arts Centre, Kuhmo, Finland, June 2010 (Op. 22, Op. 26, Op. 27 No. 1, Op. 28), June 2011 (Op. 14), June 2012 (Op. 27 No. 2, Op. 49)

Executive producer: Reijo Kiilunen

Recording producer/Recording engineer: Stephan Flock

Piano technician: Matti Kyllönen

Piano: Steinway & Sons (D), serial nr. 512465

Sleeve notes: Paavali Jumppanen

Cover photo: Kalervo Ojutkangas

Paavali Jumppanen photo: Nina Sivén

Booklet editor: Riitta Bergroth

Design: Armand Alcazar

Paavali Jumppanen wishes to express his gratitude to the following people and organizations: Matti-Jussi Pollari, Kari Pulkkinen, and the rest of the Kuhmo Arts Centre staff; Sari Rusanen and Kuhmo Chamber Music, William Boswell, Ulla-Maija and Pauli Jumppanen, Heike Marathon, Seppo Varbo, Matilda Åkerblom.

This recording was produced with support from the Finnish Music Foundation (MES).

ALSO AVAILABLE



ODE 1248-2D



ODE 1268-2D

For more information please visit www.ondine.net



PAAVALI JUMPPANEN