

ONDINE

# BEETHOVEN

Piano Sonatas Opp. 2, 101 & 106 "Hammerklavier"

PAAVALI JUMPPANEN

"the moral law in us, and the starry sky above us Kant!!!" *Beethoven*

**LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770–1827)**  
**PIANO SONATAS OPP. 2, 101 & 106**

CD 1

**Sonata in F Minor, Op. 2 No. 1**

**22:14**

- |   |                                 |      |
|---|---------------------------------|------|
| 1 | I Allegro                       | 5:45 |
| 2 | II Adagio                       | 5:33 |
| 3 | III Menuetto & Trio: Allegretto | 3:55 |
| 4 | IV Prestissimo                  | 7:05 |

**Sonata in A Major, Op. 2 No. 2**

**28:24**

- |   |                         |       |
|---|-------------------------|-------|
| 5 | I Allegro vivace        | 10:28 |
| 6 | II Largo appassionato   | 6:59  |
| 7 | III Scherzo: Allegretto | 4:27  |
| 8 | IV Rondo: Grazioso      | 6:35  |

**Sonata in C Major, Op. 2 No. 3**

**25:29**

- |    |                             |      |
|----|-----------------------------|------|
| 9  | I Allegro con brio          | 9:34 |
| 10 | II Adagio                   | 7:38 |
| 11 | III Scherzo & Trio: Allegro | 3:26 |
| 12 | IV Allegro assai            | 4:50 |

**76:22**

CD 2

**Sonata in A Major, Op. 101**

**20:51**

- |   |     |  |      |
|---|-----|--|------|
| 1 | I   | Etwas lebhaft und mit der innigsten Empfindung <i>Allegretto ma non troppo</i> | 4:08 |
| 2 | II  | Ziemlich lebhaft. Marschmässig <i>Vivace alla Marcia</i>                       | 6:19 |
| 3 | III | Langsam und sehnsuchtsvoll <i>Adagio ma non troppo, con affetto</i>            | 2:53 |
| 4 | IV  | Geschwinde, doch nicht zu sehr und mit Entschlossenheit <i>Allegro</i>         | 7:30 |

**Grand Sonata in B-flat Major, Op. 106 "Hammerklavier"**

**46:12**

- |   |     |  |       |
|---|-----|--|-------|
| 5 | I   | Allegro  | 12:08 |
| 6 | II  | Scherzo: Assai vivace – Presto – Tempo I   | 3:03  |
| 7 | III | Adagio sostenuto   | 18:57 |
| 8 | IV  | Introduzione: Largo – Un poco più vivace – Tempo I – Allegro – Tempo I – Prestissimo<br>Allegro risoluto | 12:03 |

**67:15**

**PAAVALI JUMPPANEN**, piano

## **BEETHOVEN – PIANO SONATAS OP. 2, OP. 101, OP. 106**

During Beethoven's lifetime, piano sonatas were thought of as music for the home, public concert life was a realm reserved for symphonies and concertos. The second half of the 18th century saw a significant flourishing of keyboard sonatas in Europe. Solo and chamber compositions, which had a distinct audience, were typically performed in the households of the composers' patrons. Gatherings for such performances usually consisted of members of the gentry who were generally educated in the arts. Their sophisticated tastes allowed the composers to indulge in more subtlety and compositional intricacy than in their orchestral compositions, which, after all, needed to be graspable by the masses. In this respect, Beethoven was no exception.

While Beethoven's 32 Piano Sonatas have come to represent an encyclopedia of the Viennese Classical experience to the modern listener, in fact, for him these pieces were a compositional laboratory in which he could elaborate his ideas endlessly. Many keyboard sonata sub-genres (pathétique, pastorale, comical, virtuosic, etc.) are featured in the sonatas. Furthermore, the sonatas disclose an abundance of themes, motives, rhythmical ideas, and key-relationships. It is fair to say that before introducing any compositional idea in one of his larger public works, Beethoven had researched and proven it thoroughly in the privacy of his piano sonatas.

Beethoven composed the Sonatas Op. 2 soon after finishing his studies with Joseph Haydn. He gave the first performance of the sonatas in the house of Prince Lichnowsky in late 1795. Present at the occasion was the sonatas' dedicatee, Haydn, who at the time was possibly the most famous composer in Europe. Haydn probably liked what he heard. Even though Beethoven began sketching the sonatas before his time with Haydn and included ideas from his Piano Quartets (WoO 36) composed earlier in Bonn, the imprint of his studies with the master are evident in these sonatas. In fact, nearly all of Beethoven's compositions from those years exhibit some compositional devices derived from the older master's toolkit, albeit personalized by the young prodigy. The clearest Haydn-to-Beethoven schemes feature tonal relationships of the third as well as certain systematic ways of developing motives and themes.

The fervency of the Sonata in F Minor launches the opus 2 group. F was the lowest note on the fortepiano keyboard of the late 18th century, which probably explains why F Minor was the most popular key for minor mode sonatas. Still typical of 1790s structure, all movements are in F; the second being Major and the others in Minor. Common practice at the time saw major and minor modes coexisting within one movement, but, especially in minor-key sonatas, Beethoven preferred to remain in a single mode. However, the lighthearted middle section (in A-flat Major) of the finale feels like a needed response to the relentlessness of the movement's first part, which remains strictly within minor mode. Both parts of the outer movements are repeated, allowing performers to apply ornamentation in the repeats if following period performance practices.

The Sonata in A Major begins with a display of Haydnesque wit, though it soon darkens toward a theme in minor. The ascending bass-line, like the one of this minor theme, became a hallmark of Beethoven's. Both parts of the opening movement are to be repeated. Over time, Beethoven refrained from applying the second repeats, and even among his early sonatas he indicates them only when there are no substantial codas to "have the last word," so to speak. The nature of the repeats also changed. Early on their purpose was more rhetorical; they opened the floor for the performer's creativity through improvised ornamentation. As his style matured, the repeats had more to do with the structural design of the music: certain ideas were reemphasized by the repetition so that the listener would remember and recognize them in development and variation.

Not just a gifted composer, Beethoven was a keyboard virtuoso who impressed the Viennese with the energy and brilliance of his playing. The exuberant Sonata in C Major must have dazzled in the hands of the young maverick. The composer-pianist was said to have mastered the three-voice trill, which, in fact, he often featured in his concerto cadenzas. In this sonata, the trick is featured in the last climax of the finale. Another connection to concerto style is the impressive cadenza shortly before the end of the opening movement. The second movement is in E Major, a major third above the sonata's main key. That tonal relationship is a prime example of Haydn's influence. Following the straightforward drive of C Major, E Major seems to be reaching towards a more ethereal state and it serves as the harmonic domain to one of early Beethoven's most transcendent movements. As a detail pointing to the C-to-E key-relationship, the sonata begins with the same interval in the right hand.

Vienna became the center of international attention in 1814–15 when representatives of European nations assembled in the city to negotiate a treaty to point the way out of the disarray resulting from the Napoleonic wars. Beethoven's *Symphony for Wellington's Victory* Op. 91 was performed a number of times during the "Dancing Congress," bringing to Beethoven the biggest fame of his career. This success was followed by several years when he finished few compositions. In some of them, he used German instead of the customary Italian for tempo-indications. German-speaking intellectuals had united in their opposition of Napoleon and all the horrors the French General/Consul/Emperor had caused. Beethoven, his finger always on the pulse of current affairs, conformed.

The Sonata Op. 101 may be deemed the first full-blown work of Beethoven's late period. The composer suggested that the publisher print "Beethoven's difficult sonata in A Major" on the title page, possibly as a joking reference to a recent review of his 7th Symphony titled "Beethoven's difficult symphony in A Major." The opening movement isn't organized by different themes in the strictest classical sense. Rather, the musical fabric flows as a process of continuous transformation. The movement begins with a tune whose key remains ambiguous. A Major is confirmed as the fundamental key only at end of the movement. The enigmatic opening idea reappears between the dolorous Adagio and the joyous finale, at that moment seeming to articulate a question of utmost relevance, but one whose specificity remains concealed.

Nature represented for Beethoven a way toward inner balance. In 1820, he wrote in his Conversation Book, "the moral law in us, and the starry sky above us—Kant!!!" In 1810, he related in a letter to a friend: "Forests, trees, rocks, they produce the echoes which man desires to hear." The Sonata in A Major is one of Beethoven's many works in pastoral genre. Certain defining signifiers reveal the backdrop (pedal-points, ländlers, birdsong and horn motives, etc.) but its ethical dimensions are equally important. Central to pastoral works is the idea of reaching a wholesome state after destabilizing events (often represented by a storm-scene). Much like the finale of Beethoven's *Pastoral Symphony* Op. 68, the finale of the Sonata in A Major comes across as a testimony of an imagined community's strength being reinforced by having successfully overcome a challenge.

Beethoven worked on the grandest of his sonatas, the *Hammerklavier*, for nearly two years. When the sonata was finally finished in 1818, it was as if it announced that his most impressive creative period was underway. Three other major works were on his table at the same time (the *Diabelli Variations*, Ninth Symphony, and *Missa Solemnis*) and, in fact, all the compositions of this period share a great deal. The structural design of the *Hammerklavier* is to some degree similar to that of the Ninth Symphony, and the vast Adagio, the point of gravity in the sonata, is related to the Agnus Dei, the final movement of *Missa Solemnis*.

That the composer was aware of the challenges the sonata would pose to performers and audiences alike can be read in a letter to a London publisher in which he suggests that a number of adjustments could be made to it: if necessary, the Largo-introduction of the finale could be dropped altogether, the order of the Scherzo and Adagio could be reversed, and the whole finale could be dropped. He added: "I've composed the sonata under oppressive circumstances. It is difficult to compose just to get bread, but things have now come to that." The publisher finally released the first three movements under the title *Grand Sonata*, and the finale as *Introduction and Fugue*.

Throughout his career, Beethoven's relationship with the Viennese Classical style was marked by a certain ambivalence; he was constantly either embracing or distancing himself from the current stylistic trends. During the 1790s, his compositions became systematically more classical, but soon after the turn of the century, he lit out in a more personal direction as demonstrated by the Fantasy Sonatas Op. 27. Following the classical monuments of the middle period, the Sonata Op. 101 is like an invocation of romantic imagery, but soon after, the *Hammerklavier Sonata* returns to the classical ideals of dramatic oppositions at a newly massive scale. The first two movements, the orchestral sonorities of the Allegro, and the rustic play of the Scherzo serve as a large-scale introduction to the drama of the Adagio. The colossal Adagio seems to be dealing with questions of deep human suffering and, in relief, heavenly grace. Beethoven must have intended the frenzied fugue-finale to invoke awe. However, in the end the finale is just that, a finale, its details seemingly chaotic, but, as a whole, supplying a clear and radiantly happy last act.

In 1792, a patron of Beethoven's early career, Count Waldstein, wrote a prophetic line in the composer's diary: "You shall receive Mozart's spirit from Haydn's hands". The journey from the Haydn-Sonatas Op. 2 to *Hammerklavier Sonata* Op. 106 affirms Waldstein's prediction.

## Paavali Jumppanen

### PAAVALI JUMPPANEN

Paavali Jumppanen is an internationally esteemed 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 collaborated with numerous contemporary composers and premiering many solo and chamber works for the piano. He has worked personally with esteemed composers including Pierre Boulez, William Duckworth, Henri Dutilleux, as well as composers of his native Finland, among others Perttu Haapanen, Lauri Kilpiö, and Riikka Talvitie, which has opened for him a broad perspective into the dynamic nature of new music.

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

In the recent years Paavali Jumppanen has dedicated much of his time into performing cycles of the complete Beethoven and Mozart Piano Sonatas. He has also often performed all of Beethoven's Piano Concertos and chamber sonatas. Upon a Beethoven recital by Paavali Jumppanen, 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 by Pierre Boulez, carried out upon the composer's request, was called "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. Paavali Jumppanen made a direct-to-disc vinyl recording of music by Beethoven, Sibelius, and Wagner in 2012. He has recorded the complete works for violin and piano by Einojuhani Rautavaara with violinist Pekka Kuusisto.

Paavali Jumppanen spent the 2011–12 season as a visiting scholar in the Harvard University's Music Department where, in addition to deepening his understanding of Viennese 18th century music, he realized his longtime aspiration to studying musicology and music theory in furtherance of a belief that a critical and an open-minded association with traditions of performance practice and academic discourse is necessary for an active relationship with historic music.

In 2011 Paavali Jumppanen received an award from Jenny and Antti Wihuri Foundation for services to Finnish cultural life.

## BEETHOVEN – PIANOSONAATIT OP. 2, OP. 101, OP. 106

Beethovenin elinaikana pianosonaatit olivat ”kotimusiikkia”, julkisissa konserteissa soitettiin lähinnä orkesteriteoksia ja konserttoja. Kamarimusiikilla, johon sooloteoksetkin kuuluivat, oli toki omat yleisönsä, itse asiassa 1700-luvun lopulla koettiin Euroopassa todellinen klaveerisonaattien buumi. Teoksia esitettiin usein säveltäjien ylhäisten ystävien järjestämissä yksityiskonserteissa, joiden yleisö koostui pääosin valistuneista musiikin ystäväistä, osin siksi säveltäjät saattoivat kamarimusiikkiteoksissa toteuttaa originellimpia ratkaisuja kuin suuremmille massoille suunnatuissa orkesterisävellyksissään. Beethoven ei tässä mielessä poikennut kollegoistaan.

Jälkipolville todelliseksi wieniläisklassismin aarreataksi muodostuneet 32 pianosonaattia olivat Beethovenille itselleen tätä miltei koko uran ajan palvellut sävellyslaboratorio. Joukossa on monia eri klaveerisonaattien alalajeja (pateettinen, koominen, virtuososonaatti, pastoraalityyli, jne.), lisäksi sonaateissa avautuu loppumattoman rikas teemojen, motiivien, rytmisten ideoiden ja sävellajisuhteiden kirjo – voi sanoa miltei minkä tahansa sävellyksellisen ratkaisun päätymistä Beethovenin julkisempiin teoksiin edeltäneen sen perusteellinen työstäminen pianosonaatin maailmassa.

Joseph Haydnille omistetut sonaatit Op. 2 syntyivät pian Beethovenin päätettyä sävellysohjelmansa Haydnin johdolla. Beethoven soitti itse teosten ensiesityksen Prinssi Lichnowskyn talossa loppuvuonna 1795. Euroopan tuolloin kenties suosituin säveltäjä Haydn oli todistamassa esitystä ja epäilemättä piti kuulemastaan. Sonaattien luonnostelu oli alkanut jo pari vuotta aikaisemmin, lisäksi Beethoven käytti sonaateissa ideoita aikaisemmin Bonnin vuosinaan säveltämistään pianokvartetoista (WoO 36), mutta, kuten miltei kaikissa Beethovenin kyseisten vuosien aikaisissa teoksissa, kuuluvat sonaateissa selkeästi Haydn-opintojen jäljet. Esimerkiksi monet ternessuhteiset sävellajimodulaatiot sekä tavat muunnella teemoja ovat kuin suoraan Haydnin työpajasta, toki nuoremman taiturisäveltäjän omailemaisina ratkaisuin.

Kiihkeä F-mollisonaatti avaa opuksen. F-molli oli vuosisadan loppupuolen mollisonaattien suosituin sävellaji, varmastikin fortepianon alimman sävelen (F) tarjotessa molliteoksien dramatiikalle

maksimaalisen vankan pohjan. Vielä 1790-luvulle melko tyyppillisenä ratkaisuna sonaatin kaikkien osien sävellajien pohjasävel on sama, toinen osa kulkee F-duurissa, muut F-mollissa. Monet aikakauden säveltäjät suosivat duurin ja mollin rinnakkaiseloja osien sisällä, Beethoven pitäytyi erityisesti mollisonaateissaan mahdollisimman tiiviisti yhdessä sävellajimoodissa, finaalin duurin kyllästävä väliaine tosin on kuin hyvitys osan muutoin jäärapäisesti mollissa pysyttelevästä rajuudesta. Ääriosien toiset puoliskot kerrataan, mikä on tarjonnut 1790-luvun esityskäytäntöä seuranneille pianisteille mahdollisuudet koristeluun kertauksissa.

A-duurisonaatti on opuksen leikkisä numero. Avausosan Haydnmaisen vitsikäs tunnelma taittuu pian jännittävään molliteemaan, jonka bassolinjan asteittainen nousu muodostui myöhemmin Beethovenille tyyppilliseksi keinoksi siirtyä sävellajista toiseen. Myös A-duurisonaatin avausosan toinen puolisko kerrataan. Beethoven luopui ajan mittaan osien toisista kertauksista, varhaissonaateissakin niitä on ainoastaan silloin, kun osat eivät päätyy laajaan koodaan. Myös kertausten merkitys muuttui, aikaisemmin niillä oli retorisempi luonne, ne ikään kuin avasivat pelikentän esittäjän luovuudelle, myöhemmin improvisoitujen ornamenttien jäätyä pois korostui kertausten musiikin rakenteita määrittävä rooli: kertauksessa teemat ja motiivit iskostettiin kuulijan muistiin ennen niiden muuntelua myöhempänä.

Paitsi lahjakas säveltäjä, oli Beethoven Wienin musiikkiväen päät pyörälle saanut pianovirtuoosi. Konsertoivaa tyyliä edustava C-duurisonaatti lieneekin ollut aikalaiskuvausten mukaan ronskisti soittaneen säveltäjän käsissä räiskyvää kuultavaa. Beethovenin kerrotaan hallinneen kolmen äänen trillin, joita hän usein viljelikin mm. konserttojensa kadensseissa. Kyseinen temppu kuullaan sonaatin finaalin loppukäänteissä, ensiosan loppupuolelle puolestaan ilmestyy kuin suoraan konserton maailmasta lainattu näyttävä kadenssi. Sonaatin toisen osan sijoittaminen terssiä ylemmäs E-duuriin on oiva esimerkki Haydn-vaikutteista. Avoimena soivan C-duurin jälkeen kuin korkeampiin ulottuvuuksiin kurkottava E-duuri tarjoaa näyttämön eräälle varhaisen Beethovenin henkistyneimmistä sonaatinosista.

Napoleon-sotien voittajavaltioiden kokoonnuttua Wieniin selvittämään Euroopan tilannetta oli kaupunki vuosina 1814–15 kansainvälisen huomion keskipisteenä. Beethovenin hiljattain kantaesitettyä taistelusinfonya Wellingtonin voitolle Op. 91 esitettiin ”tanssivan kongressin” aikana usein, mikä toi Beethovenille hänen uransa suurimman suosion. Suosiota seurasivat sävellyksellisesti hiljaiset vuodet, jolloin Beethoven sai valmiiksi vain harvoja teoksia. Eräissä säveltäjä korvasi perinteiset italiantieliset esityserkinnät saksankielisillä. Euroopan saksankielinen älymyöstö oli menen vuosikymmenen aikana yhdistynyt vastarinnassa maanosan sekasortoon syössiä Napoleonaa kohtaan. Poliittisilta näkökannoiltaan aina herkän Beethovenin valinta suosia saksan kieltä onkin kiinnostavaa nähdä suhteessa aikakauden poliittiseen ilmapiiriin.

Pianosonaattia Op. 101 (1816) voi pitää Beethovenin ensimmäisenä myöhäiskauden teoksena. Säveltäjän huumorintajusta kertoo tämän kustantajalle tekemä ehdotus teoksen nimeksi ”Beethovenin vaikeasti soitettava A-duurisonaatti”, millä hän epäilemättä viittasi samoihin aikoihin ilmestyneeseen seitsemännen sinfonian arvosteluun otsikolla ”Beethovenin vaikeasti soitettava A-duurisinfonya.” Sonaatin ensiosasta ei erotu klassisessa mielessä eri teemoja vaan musiikki polveilee jatkuvasti muuntuvana kudoksena. Osa alkaa aiheella jonka sävellaji on määrittelemätön. Osan loppupuolella A-duuri vakiinnutetaan mutta harmonisesti arvoituksellisen aloitusmotiivin ilmestyessä tuskaisan hitaan osan ja iloluontoisen finaalin väliin syntyy mielikuva jonkin keskeisen mutta merkitykseltään verhotun kysymyksen määrittävän koko teoksen maailmaa.

Luonto tarjosi Beethovenille tien sisäiseen harmoniaan. Säveltäjän keskustelukirjassa on merkintä vuodelta 1820: ”moraali sisimmässämme, tähdet yllämme.’ Kant!!!” Vuonna 1810 hän puolestaan kirjoitti ystäväilleen: ”Metsät, puut, kalliot, ne tuottavat ne kaiut, joita ihminen tarvitsee kuullakseen.” A-duurisonaatti on yksi Beethovenin monista pastoraalityylisistä teoksista. Tyyli on tunnistettavissa ulkoisista tunnusmerkeistä (esim. urkupisteet, ländlerit, linnunlaulu- ja metsästystorvimotiivit) mutta sen eettiset ulottuvuudet olivat vähintäänkin yhtä tärkeitä. Pastoraaliteoksissa keskeistä on henkisen tasapainon löytäminen esimerkiksi myrskykohtauksien tai muilla tavoin ahdistavien käänteiden jälkeen. Kuten *Pastoraalisinfonian* Op. 68 finaalissa, myös A-duurisonaatin finaalissa on kuultavissa haasteen selättäneen yhteisön vahva onnellisuus.

Beethovenin sonaateista suurin, *Hammerklavier*, oli pitkään työn alla, mutta valmistuttuaan vuonna 1818 todisti säveltäjän kenties vaikuttavimman luomiskauden olevan käsillä. Beethoven työsti samaan aikaan kolmea muuta suurteosta (*Diabelli-muunnelmat*, yhdeksäs sinfonia ja *Missa Solemnis*) ja teoksilla on mittakaavan lisäksi muitakin yhteisiä piirteitä. Rakenteeltaan *Hammerklavier* muistuttaa yhdeksättä sinfoniaa, teoksen painopiste, laaja hidas osa, puolestaan on läheistä sukua *Missa Solemniksen* päättävälle Agnus Dei-osalle.

Beethoven oli selvästi tietoinen teoksen haasteiden ja sen kohdeyleisön välisestä epäsuhdasta ja lähestyi käsikirjoituksen ohessa lontoolaista kustantajaa suorastaan hattu kourassa: mikäli sonaatti ei soveltuisi Lontooseen, voisi Largo-taitteen jättää pois ja mennä suoraan fuugaan. Olisi myös mahdollista vaihtaa Adagion ja Scherzon paikkaa ja jättää finaali kokonaan pois. Kuin anteeksipyyntönä Beethoven lisäksi kirjeeseen: ”olen säveltänyt sonaatin painostavassa ilmapiirissä. On vaikea säveltää vain saadakseen leipää, mutta tämä on tilanne.” Kyseinen kustantaja julkaisi lopulta kolme ensimmäistä osaa otsikolla *Grand Sonata* ja viimeisen otsikolla *Introduzione ja Fuuga*.

Beethoven joko etääntyi tai lähestyi sävellyksissään koko uransa ajan wieniläistä klassismia. 1790-luvun teokset matkasivat kohti ja uuden vuosisadan taitteen teokset pois päin tyyllisestä keskitiestä. Op. 101 merkitsi uutta avautua romantiikan visioiden maailmaan, mutta *Hammerklavier* palautti klassismin ihanteet kontrasteista ja niiden välisestä tasapainosta massiivisessa mitassa. Teos alkaa orkestraalisen upealla Allegrolla ja sitä seuraavalla Scherzolla, jotka toimivat johdantona syvän inhimillisen kärsimyksen ja armon kysymyksiä tarkastelevalle Adagiolle. Sonaatin hyperaktiivinen fuuga-finaali on varmasti tarkoitettu ällistyttämään kuulijoita sen olematta kuitenkaan sonaatin painavin osa. Fuugan monimutkaisimmatkin käänteet voi kuulla yksityiskohdiltaan kaoottisena mutta isoilta kavaltaan selkeänä loppuhuipentumana.

Beethovenin varhainen tukija Kreivi Waldstein kirjoitti säveltäjän ystäväkirjaan vuonna 1792: ”tulet saamaan Mozartin hengen Haydnin käsien kautta”. Matka Haydn-sonaateista Op. 2 *Hammerklavier-sonaattiin* Op. 106 todistaa Waldsteinin osuneen ennustuksessaan oikeaan.

## 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, Lauri Kilpiön ja Riikka Talvitién 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 venäläissyntyinen pianisti 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 arviossaan 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. Vuonna 2012 Jumppanen teki Beethovenin, Sibeliuksen ja Wagnerin musiikkia sisältävän direct-to-disc vinyylilevytyksen. Lisäksi hän on levyttänyt viulisti Pekka Kuusiston kanssa Einojuhani Rautavaaran tuotannon viululle ja pianolle.

Jumppanen vietti 2011–12 lukuvuoden vierailijana Harvardin Yliopiston musiikkitieteen laitoksella Yhdysvalloissa syventyen wieniläisklassisiin erityisesti Beethovenin ja hänen aikalaistensa

musiikin kautta. Vuosi Harvardissa tarjosi Jumppaselle myös mahdollisuuden rikastuttaa suhdettaan esittämäänsä musiikkiin musiikkitieteen ja musiikin teorian kautta. Jumppanen pitää tärkeänä ylläpitää elävää suhdetta historialliseen musiikkiin, mikä Beethovenin musiikin tapauksessa merkitsee hänelle kriittistä ja ennakkoluulotonta suhtautumista sekä esityskäytäntöihin että akateemiseen diskurssiin.

Paavali Jumppanen sai vuonna 2011 Jenny ja Antti Wihurin Rahaston tunnustuspalkinnon suomalaisen kulttuurielämän hyväksi tekemästään työstä.

Recording: Lentua Hall, Kuhmo Arts Centre, Kuhmo, Finland, June 2011 (Op. 106), June 2012 (Op. 2, Op. 101)

Recording producer/Recording engineer: Stephan Flock

Piano technician: Matti Kyllönen

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

Executive producer: Reijo Kiilunen

© & © 2014 Ondine Oy, Helsinki

Paavali Jumppanen Photo: Jean-Baptiste Millot

Booklet editor: Joel Valkila

Design: Armand Alcazar

This recording was produced with support from MES - The Finnish Music Foundation.

*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-Majja and Pauli Jumppanen, Heike Marathon, Seppo Varho, Matilda Åkerblom.*

