

BEETHOVEN

Piano Sonatas Opp. 7,
13 "Pathétique", 109, 110 & 111

Paavali Jumppanen

"Es ist vollbracht!" – Joh. 19:30



LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770–1827)
Piano Sonatas Opp. 7, 13 “Pathétique”, 109, 110 & 111

CD 1

	Grand Sonata in E-flat major, Op. 7	32:11
1	I Allegro molto e con brio	8:25
2	II Largo con gran espressione	9:34
3	III Allegro – Minore	6:54
4	IV Rondo: Poco Allegretto e Grazioso	7:16
	 Grand Sonata in C minor, Op. 13 “Pathétique”	 18:07
5	I Grave – Allegro di molto e con brio	8:58
6	II Adagio cantabile	4:32
7	III Rondo: Allegro	4:36
		 50:19

CD 2

Sonata in E major, Op. 109

20:16

- | | | |
|---|--|-------|
| 1 | I Vivace, ma non troppo – Adagio espressivo | 4:22 |
| 2 | II Prestissimo | 2:21 |
| 3 | III Andante, molto cantabile et espressivo
<i>Gesangvoll mit innigster Empfindung</i> | 13:32 |

Sonata in A-flat major, Op. 110

20:55

- | | | |
|---|--|-------|
| 4 | I Moderato cantabile molto espressivo | 7:09 |
| 5 | II Allegro molto | 2:13 |
| 6 | III Adagio, ma non troppo – Fuga: Allegro, ma non troppo | 11:32 |

Sonata in C minor, Op. 111

27:11

- | | | |
|---|--|-------|
| 7 | I Maestoso – Allegro con brio ed appassionato | 9:09 |
| 8 | II Arietta: Adagio, molto semplice e cantabile | 18:01 |

68:23

PAAVALI JUMPPANEN, piano

Beethoven – Piano Sonatas Opp. 7, 13, 109, 110 & 111

The Sonata Op. 7 (1797) casts the listener into the center of the dawn of the *Eroica* Symphony, a turbulent time in European history. The French Revolution had alarmed the established monarchies and, adding to a hazardous political climate, the unpredictable new nation was targeting aggressions all over the map. European views diverged. Those fed up with autocratic rulers had invested hope in the Revolution and were now eagerly waiting for the Gallic unrest to cool down but others, especially those having gained privileged positions in the old power cliques, hoped that continued turmoil would prevent the new nation from stabilizing. During the 1790s France's hostile foreign politics and the many military campaigns it generated opened a route for Napoleon Bonaparte's ascent to power.

The young Beethoven labored tirelessly during those years. His unprecedented keyboard skills earned him a place in the hearts of the Viennese and, to fulfill his ambitions as a composer, he sought advice from the most celebrated masters of the time. Beethoven kept up an intense presence in his supporters' family circles and taught music to many of their children. His work began at dawn and he often left his desk well after midnight. His new compositions sold well, and as their dramatic power steadily increased so did the young maverick's personal fame. Depending on one's point of view, it was either a grand coincidence or a logical consequence of history that Beethoven and Bonaparte climbed to the top at the same time. As the latter was fiercely directing the course of European nations the former gave a voice to the whole era.

Several years separated the completion of two works in E-flat Major, both unmatched in their monumentality, the Sonata Op. 7 and the *Eroica* Symphony. Even so, the two are linked: the Sonata emerged from the middle of a decade-long musical evolution for which the Symphony was the pinnacle. Both works refashioned their genres: the *Eroica* amalgamated the Viennese salon symphony tradition with echoes of the Revolution to form a new kind of heroic ethos; the Sonata demonstrated how grand a formal structure Beethoven was able to render in the context of the solo sonata.

Like the preceding Op. 2 sonatas, the Sonata Op. 7 makes use of a four-movement design. And like its predecessors, it provided a suitable vehicle for a performer familiar with the Viennese style and equipped with ample keyboard virtuosity. Accordingly, Beethoven dedicated the new work to his accomplished student Babette von Keglevics. As in the *Eroica* Symphony, the predominate element of the work's opening is a sense of motion. Beginning quietly but soon achieving its full power, the music constantly finds new directions and gradually reveals the scale of Beethoven's vision.

Beethoven assimilated Joseph Haydn's use of harmonic third-relationships. Consequently, the second movement of the current Sonata is in C Major, a tonality a third removed from the opening movement. This key allocates to the slow movement a realm free from the energetic flavor of E-flat Major. Both movements, and for that matter the whole Sonata, employ a soundly optimistic tone, but the reflective second movement gives the work a sense of narrative weight that reflects its mighty breadth. The raging triplets in the third movement's Minore section bring to mind the "storms" of the pastoral style. Displaying a pleasant mood, the finale repeatedly comes to a halt on B-flat. At first the agreeable prevails but the second B-flat fermata is followed by a turn to an untamed C Minor. The last occurrence of the halt elicits a momentary appearance of an idyllic E Major.

While E-flat Major served as the key for many of Beethoven's jubilant works, C Minor revealed his darkening compositional vistas. The Sonata *Pathétique* Op. 13 (1799), an extraordinarily popular work among the amateur musicians of the time, was Beethoven's first profound glance into the world of this passionate key, a tonality which would end up hosting many of his most celebrated musical journeys. Hot off the press, the *Pathétique* also provided the music for the start of the companionship between the master and his future musical "ambassador" Carl Czerny. Having just begun his studies with Beethoven, one of the first tasks assigned to the talented young keyboardist was to study the new Sonata.

"Pathétique" was a trendy sub-genre of instrumental music and C Minor its most popular key. In his *Dictionnaire de musique* (1768), Jean-Jacques Rousseau had defined the pathetic as a "genre of dramatic and theatrical music which tends to paint and to arouse the grand passions, particularly pain and sadness." Rousseau even identified three different kinds of harmonic worlds: the diatonic, the chromatic, and the pathetic, the last consisting of "wandering through keys that have little in common with each other, heart-rending intervals, and fiery ideas capable of disturbing the soul."

Baroque-inspired dotted rhythms, diminished harmonies, and startling pauses flavor the opening *Grave* of the Sonata *Pathétique*, a rather conventional "pathetic" introduction. The unexpected return of the *Grave* twice in the movement proper, on the other hand, demonstrates a most original manipulation of the topos. A restatement of the *Grave* interrupts the fleeing *Allegro* forcing the listener to hear the two sections in relation to one another. This unforeseen juxtaposition provokes the listener to wonder if the *Allegro*'s vehemence suggests an escape from the *Grave*'s fateful blows or, perhaps, an intoxicated dash towards them. As the movement rushes toward conclusion, the listener knows now to expect a third appearance of the *Grave* only to be again caught off guard when the emphatic chords are replaced by dramatic silences, the now missing blasts left to echo silently in the listener's imagination.

A brief appearance of the Major mode in the middle of the introduction almost furtively prepares the way for the soothing sounds of the second movement. The *Adagio*, a movement that has inspired an enormous number of arrangements during the past two centuries, unfolds in the manner of a concerto movement: a lean melody suggests a soloistic start followed by a sonorously expanded, perhaps orchestral, phrase. The *Adagio's* key, A-flat Major, is here again a third removed from the opening movement. According to Beethoven's student Ferdinand Ries, the composer performed the finale of the Sonata *Pathétique* with "very special expressiveness." The movement recalls preceding sentiments, the agitation in C Minor and the sincerity in A-flat Major, but with a certain reserve, as if looking at them from a cool, philosophic distance.

Within two decades of the *Pathétique*, the cycle of 32 piano sonatas was complete. Even though the final three sonatas were published individually, they still form a coherent whole. The initiation of this sonata trilogy, somewhat coincidentally, interrupted Beethoven's work on his grandest orchestral project, the *Missa Solemnis*. A Berlin publisher requested three new sonatas and the composer took on the project. Instead of starting fresh, however, he heeded the advice of his friend Franz Oliva and appropriated a recently composed small piano piece to be the opening movement of the first Sonata.

This first movement of the Sonata in E Major Op. 109 (1820) unfolds more in the manner of a Baroque keyboard prelude than a classical sonata movement. Fantasia-like sections interrupt the regular motion of the opening *Vivace* twice. The antithesis between the two sections creates a sense of balance which the second movement, a tempestuous *Prestissimo*, violently snatches away. The Sonata's variation finale accounts for more than half of the work's duration. Its theme, an evocation of a sarabande set as a chorale, brings back the serene atmosphere of the first movement's conclusion, as if in denial of the *Prestissimo*, the odd centerpiece of the Sonata.

Constant change is a characteristic of Beethoven's variations. Often the beginning of a particular variation serves merely as a starting point for gradual organic growth and transformation of the musical material. The final variation of the Sonata in E Major expands ecstatically before calming in preparation for a repeat of the theme, another feature more typical of a Baroque period variation than a Viennese classical sonata.

The free-spirited nature of the Sonata in E Major is novel among Beethoven's works. The rich network of links and references interconnecting the movements, often characteristic of the composer's style, seems all but absent. The first movement's fantasia of oppositions never returns; no light is shed on the second movement's aggression; and finally, following the terseness of the first two movements, the finale embarks on a vastly extended journey only to arrive at the point where the voyage began. The Sonata feels fresh because it doesn't attempt to sew together the musical threads it introduces.

The instruction *Con amabilità, sanft* (endearingly, soft) designates the opening movement of the following Sonata Op. 110 in A-flat Major. The narrative flow of the first movement is interrupted from time to time by sparkling arpeggio passages. A pensive modulation into E Major in the middle of the movement reflects back to the previous sonata. The second movement, a kind of *serioso*, with its folksy beat departs from the peaceful mood of the first movement.

The manuscript of Op. 110 is dated Christmas Day 1821; the Sonata's musical inspiration, however, is more inclined to the spiritual themes of Easter. The finale, a combination of slow movement and fugue, reveals a highly original construction. Much like the slow movement of the *Hammerklavier* Sonata, the musical symbolism traces a path from suffering to forgiveness. A hint of a funeral march colors the opening phrase, which leads to a recitative in the manner of a Baroque Passion. The recitative includes a dream-like quote from the despairing climax of the *Hammerklavier*. The following *Arioso dolente*, a lamentation, quotes the melody of the aria "Es ist vollbracht!" (It is finished!) from Johann Sebastian Bach's *St John Passion*.

A musically rendered crucifix (à la Bach) concludes the lamentation. The fugue which follows begins optimistically and gradually expands into expressions of solemn joy. The notes of the fugue theme (A-flat / D-flat / B-flat / E-flat / C / F) were already heard in the very beginning of the Sonata, perhaps as a premonition of the salvation from the Arioso's grief. A reappearance of lamentation follows the fugue, this time harmonically lowered a half step to G Minor. The melody keeps gasping, as if suffocating under an unbearable weight. And again, a fugue reaching towards the brighter follows. This final fugue is marked *poi a poi di nuovo vivente* (gradually awakening). The Sonata, which displays many symbolic linkages with themes of resurrection, comes to an end awash in spiritual bliss.

While the Sonata in A-flat Major, a true "Passion Sonata," can be viewed as an homage to the music of J. S. Bach, the inspiration for the next, Beethoven's last sonata, came from the more recent past. The layout of the Sonata Op. 111 (1822), a slow introduction followed by two movements, was prevalent during Beethoven's youth. Even the movements' tempo relationships, the first quick and the second tranquil, point toward the popular sonata structure of the 1780s and 90s. Also a plausible reference to his own oeuvre is the *Maestoso* introduction with its clear similarity to the introduction of the Sonata *Pathétique*. The keys of the two movements, C Minor for the first and C Major for the second, are tonalities whose juxtaposition Beethoven had explored many times before, the clearest example perhaps being the moment in the Fifth Symphony when the Scherzo collides with the finale resulting in a momentous shift from darkness to light, surely one of the most beloved moments in all of Beethoven's output.

The first movement of the Sonata Op. 111 could well be a portrayal of the inferno. Twice, a lyrical theme douses the flames. This theme in A-flat Major does little to hide its obvious reference to the preceding Sonata. The second movement is another set of variations. The vast Arietta, in fact the sonata cycle's longest single movement, emerges from a serene opening and concludes with sounds of resignation. The theme has a solid but gentle bass line and a bright but tender melody, the bass perhaps inferring eternity, the melody divine love. At the end of the movement, the theme appears in a paradise-like context, a silhouette of the melody shimmers through lush but delicate trills. Lingering in this atmosphere, a passage of thirds and sixths serves as a graceful reminder of the first movement's anguish. At the very end, a series of bowing gestures appears, as if blessing the spiritual leave-taking.

The trill has a special significance in Beethoven's last Sonata: the fateful blows of the introduction lead to fleeting trill gestures; the demonic force of the Allegro emerges from a murmuring trill which concludes the introduction; filled with rhetorical charisma, a lengthy trill in the middle of the Arietta prepares a recollection of the previous Sonata's Passion-ethos; and finally, the rhythmic diminution of the Arietta's variations ultimately leads to a trill which accompanies the final appearance of the theme. During the period between 1790s and 1820s Beethoven transformed the trill as a compositional device. Originally an ornament demonstrating the stylistic awareness and abilities of the performer, it became an apparatus of emotion and mysticism, one of many examples of Beethoven's revolutionary influence in music.

The last three sonatas signified, for Beethoven, a restoration. Musically, he returned to his early years in Bonn, when Christian Gottlob Neefe had introduced his young apprentice to the music of Johann Sebastian Bach. He reestablished the two-movement sonata and, with musical references, looked back at many of his own compositions. And, finally, he returned to love once-lived. Beethoven intended to dedicate the last two sonatas to Antonie Brentano, his "Immortal Beloved" of a decade before. His plans changed, however, and Antonie's name ended up only on the title page of the English first edition of the Sonata Op. 111. Sonata Op. 109 was dedicated to her daughter, Maximiliane, to whom Beethoven wrote in the dedication letter of "the spirit that holds together nobler and better people on this earth, and [which] no time can destroy."

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 opened for him a broad perspective into the dynamic nature of new music.

Paavali Jumppanen attended at the Sibelius Academy in Helsinki and later worked with Krystian Zimerman at the Basel Music Academy in Switzerland where he also studied organ, fortepiano, and clavichord. 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. About a Beethoven recital, *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. The duo continued their collaboration with the 2014 release of Brahms Violin Sonatas. Mr. Jumppanen made direct-to-disc vinyl recordings of music by Beethoven, Sibelius, and Wagner in 2012, and 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 four parts of Paavali Jumppanen's recording of the complete Beethoven Piano Sonatas between 2014–16.

Mr. 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.

Beethoven – Pianosonaatit Opp. 7, 13, 109, 110 & 111

Sonaatti Op. 7 (1797) heittää kuulijat keskelle *Eroica-sinfonian* sarastusta. Euroopassa elettiin sekavia aikoja: Ranskan vallankumous oli pahanpäiväisesti säikäyttänyt vanhat monarkiat ja arvaamaton uusi valtakunta kävi sotia miltei kaikkiin ilmansuuntiin. Suhtautuminen myllerrykseen jakoi eurooppalaiset. Itsevaltaisiin hallitsijoihinsa kyllästyneet toivoivat ja vanhoissa valtaklikeissa etuoikeutetun aseman hankkineet pelkäsivät Ranskan sekasorron loppua ja maan järjestäytymistä uuteen aikaan. 1790-luvulla maan aggressiivinen politiikka ja sen monet sotakampanjat avasivat tien Napoleon Bonaparten nousulle.

Nuori Beethoven työskenteli noina vuosina väsymättömästi: hän soitti itsensä wieniläisten sydämiin ja haki sävellysooppia aikakauden tärkeimmiltä mestareilta. Hän eli tiiviisti ylhäisten tukijoidensa perhepiireissä ja opetti heidän lapsiaan. Sävellystyö alkoi aamuvarhaisella ja päättyi yön ollessa jo pitkällä. Teokset kävivät hyvin kaupaksi, niiden dramatiikka kasvoi kasvamistaan ja nuoren neron maine niiden myötä. Näkökulmasta riippuen oli joko suuri sattuma tai suoraa seurausta historian logiikasta, että Beethoven ja Bonaparte nousivat huipulle tasatahtia. Jälkimmäisen muokatessa kovalla kädellä kansakuntien historiaa tuli ensimmäinen antaneeksi koko aikakaudelle äänen.

Kaksi ennenkuulumattoman suurta Es-duuriteosta, sonaatti Op. 7 ja *Eroica-sinfonia* ilmestyivät useamman vuoden päässä toisistaan mutta ne voi silti nähdä sisarteoksina. Sinfonia on kuin lopputulos kehitykselle, jonka ytimessä sonaatti syntyi. Molemmat teokset mullistivat genrejensä sisäiset ja ulkoiset mittasuhteet: *Eroica* yhdisti wieniläisen salonkisinfonian perinnön ja vallankumouksen kaiut uudenlaiseksi sankarieetokseksi; Es-duurisonaatti puolestaan todisti miten laajan muodon Beethoven kykeni soolosonaatilla piirtämään.

Jo edeltäneiden sonaattien Op. 2 tapaan neliosainen Es-duurisonaatti tarjosi areenan klassismin affektit taitaneelle klaveerivirtuoosille. Beethoven omistikin sonaatin tunnetusti etevälle oppilaalleen Babette von Keglevicsille. Kuten *Eroica-sinfonian* avauksessa, on liikkeen tuntu avausteeman tärkein elementti itse melodian jäädessä lähes merkityksettömäksi. Hiljaisena alkava mutta pian voimistuva sointivirta matkaa yhä uusiin käänteisiin paljastaen vähitellen säveltäjän vision suuruuden.

Joseph Haydnin oppilaaseensa iskostaman harmonia-ajattelun mukaisesti avautuu toinen osa terssin päässä pääsävellajista. C-duurissa hidas osa saa soida etäällä Es-duuriin energisyydestä. Vankka optimismi on molempien osien, kuten koko sonaatin perusmielentila, mutta pohdiskeleva hidas osa antaa teokselle sen mittasuhteita vastaavaa kerronnallista painokkuutta. Kolmannen osan Minore-taitteen vauhko kuviointi ja äkkijyrkät dynamiikan vaihtelut tuovat mieleen pastoraalityyliin kuuluneen myrskyjakson. Sulavalinjainen finaali pysähtyy väliin merkitsevästi

B-sävellelle. Ensimmäisellä kerralla leppeä tunnelma saa jatkaa mutta jo toisella kerralla matka kääntyy kohti kesytöntä C-mollitaitetta. Hieman ennen loppua ele kutsuu tuokioksi esiin taivaallisesti hymyilevän E-duurin.

Missä Es-duuri soi usein Beethovenin juhlavien teosten päänäyttämönä, avautui puolestaan C-mollista tila säveltäjän tummeneville näyille. Pian julkaisunsa jälkeen suursuosion klaveeriharrastajien parissa saavuttanut *Pateettinen sonaatti* (1799) oli ensimmäinen todella syvälinen katse niihin maailmoihin, joihin säveltäjä tässä kiihkeässä sävellajissa tulisi musiikissaan matkustamaan. *Pateettinen sonaatti* antoi myös ensitahdit mestarin ja tämän tulevan musiikillisen ”lähettiläänsä” ystävyydelle, kun opintonsa Beethovenin johdolla juuri aloittanut Carl Czerny sai tehtäväkseen uunituoreen sonaatin opiskelun.

Pateettinen oli yksi instrumentaalimusiikin suosituimpia alalajeja ja C-molli sen tyypillisin sävellaji. Jean-Jacques Rousseau oli teoksessaan *Dictionnaire de musique* (1768) määritellyt pateettisen genreksi, joka ”kuvailee ja herättää suuria tunteita, erityisesti tuskaa ja surua”. Rousseau myös jaotteli harmoniamailmat diatoniseen, kromaattiseen ja pateettiseen, joista viimeistä leimasi ”harhailu toisilleen vieraissa sävellajeissa, korvia raastavat intervallit ja sielua riipivät äkkinäiset eleet”.

Barokkivivahteisen rytmiikan, vähennettyjen harmonioiden ja puhuttelevien taukojen sävyttämä Grave-johdanto on ajan konventioiden mukainen ”pateettinen” aloitus, sen sijaan jakson yllättävä paluu kahdesti ensiosanosan käännekohtissa mitä originellein ratkaisu. Graven keskeyttäessä kujanjuoksumaisen Allegron on kuuli- ja ikään kuin pakotettu kuulemaan jaksot suhteessa toisiinsa. Äkillinen leikkaus saa pohtimaan, merkitseekö Allegron ilmentämä hätä pakoa Graven kohtaloniskulta vai kenties huumaantunutta syöksyä niitä kohti. Osan kiitäessä kohti loppuaan arvaa kuuli- ja jo odottaa Graven kolmatta tulemistä – vain joutuakseen tälläkin kertaa yllätetyksi. Järkälemäiset soinnut on nyt korvattu dramaattisilla tauoilla, jotka jättävät järähdykset kaikumaan äänettöminä kuulijan mieleen.

Ensiosan johdannon keskellä hetken ajan jalona soinnut duuriteema pohjustaa kuin salaa toisen osan sisäistynyttä rauhaa. Lukemattomat eri sovitukset kuluneen kahdensadan vuoden aikana innoittanut Adagio on kirjoitettu hieman konserton tapaan: solisti aloittaa ja orkesteri liittyy myöhemmin mukaan. Jälleen ollaan kaksi sävelaskelta päässävellajin alapuolella, nyt As-duurissa. Finaali, jota Ferdinand Riesin kertoman mukaan säveltäjä soitti ”erityisen ilmaisuvoimaisesti”, viittaa edeltäneiden osien tunnelmiin. Osa käsittelee C-mollin kiihkoa ja As-duurin auvoa hieman surumielisesti, kuin etäältä filosofisesti hymyillen.

Kaksi vuosikymmentä myöhemmin 32 pianosonaatin sarjan päättäneet kolme viimeistä sonaattia muodostavat ehyen kokonaisuuden, vaikka teokset julkaistiinkin omina opuksinaan. Sonaattitrilogia käynnistyi hieman sattumalta Beethovenin suurimman orkestraalisen sävellystyön *Missa Solemniksen* lomassa. Berliiniläinen kustantaja lähestyi

säveltäjää kolmen sonaatin tilauksella ja tämä päätti ottaa välityön vastaan. Sen sijaan että olisi aloittanut puhtaalta pöydältä, otti Beethoven ystävänsä Franz Olivan neuvosta vaarin ja valjasti hiljattain erästä pianokokoelmaa varten säveltämänsä pikkukappaleen ensimmäisen sonaatin avausosaksi.

E-duurisonaatin Op. 109 (1820) ensiosa muistuttaa pikemmin barokin ajan preludia kuin klassista sonaatinosaa. Fantasiamainen jakso keskeyttää tekstuuriltaan muuttumattomana vaeltelevan Vivace-taitteen kahdesti. Jaksojen vastakohtaisuus synnyttää tasapainon tunteen, jonka toinen osa, vimmainen Prestissimo pyyhkii väkivaltaisesti pois. Yli puolet sonaatin kestosta kattava variaatiofinaali syntyy sarabanden kaltaisesta teemasta. Koraalimaisesti aseteltu teema palauttaa ensiosan lopun tunnelman, kuin kieltäen välissä raivonneen Prestissimon.

Beethovenin variaatiotyylille on leimallista jatkuva muuntelu. Usein variaatioiden alku toimii vain lähtöimpulssina vapaalle kasvulle ja muuntumiselle. E-duurisonaatin viimeinen variaatio nousee ensin hurmioituneeseen kulminaatioon ja rauhoittuu sitten teeman kertaamiseen, pikemminkin barokkityyliseen kuin klassiseen muunnelmaan kuuluneena keinona.

Jokin E-duurisonaatin vapautuneisuudessa on Beethovenin musiikille uutta. Säveltäjälle tyypillinen teoksen sisäisten viittausten rikas verkosto loistaa poissaolollaan. Osat eivät keskustele keskenään: ensiosan vastakohtien fantasiaan ei enää palata; aggressiivisuudessaan muulle sonaatille vieras toinen osa jää vaille selitystä; finaali tekee edeltäneisiin osiin nähden suhteettoman suuren matkan vain päättyäkseen pisteeseen, josta matka alkoi. Sonaatti tuntuu uudelta, koska se ei pyrikään solmimaan avaamiensa lankoja yhteen.

Con amabilità, sanft-merkintä (rakastettavasti, pehmeästi) ohjeistaa soittajaa sonaatin Op. 110 ensiosassa. Siirtymä kaksi sävelaskelta ylös E-duurisonaatin päättäneeltä koraalilta niin ikään koraalilla alkavaan As-duurisonaattiin ylevöittää tunnelmaa hienostuneesti. Kertovaa ensiosaa rikastavien, ilmavina kiirivien murtosointukuvioiden siirtyminen osan keskellä E-duuriin luo yhteyden sonaattien välille. Seuraava toinen osa on kansantanssilta vivahtava kulmikas ja remakka *serioso*.

As-duurisonaatin käsikirjoitus on päivätty joulupäivälle 1821, musiikilliselta sisällöltään teos tosin viittaa pääsiäisen ajan hengellisiin teemoihin. Monin tavoin uniikki, hitaan osan ja fuugan vuorottelusta rakentuva finaali muistuttaa merkityksiltään *Hammerklavier-sonaatin* hidasta osaa, molemmissa taivalletaan musiikillisten symbolien ilmentämästä kärsimyksestä kohti armoa. Osan aloittaa surumarssimainen fraasi, jota seuraa barokkipassion resitatiivia muistuttava taite. Keskellä resitatiivia kuullaan unenomainen viittaus *Hammerklavierin* hitaan osan epätoivon täyttämään huipentumaan. Seuraava Arioso dolente (valituslaulu) lainaa melodiaa Johann Sebastian Bachin *Johannes-passion* aariasta Es ist vollbracht! (Se on täytetty!).

Valituslaulu päättyy Bach-tyyppiseen musiikilliseen ristisymboliin, jota seuraa toiveikkaista äänenpainoista juhlaan iloon nouseva fuuga. Fuugateeman sävelet As – Des – B – Es – C – F kuultiin jo ensiosan johdantoleeessä kuin lupauksena Arioson kärsimyksen voittavasta pelastuksesta. Valituslaulu palaa fuugan hiljettyä, nyt puoli sävelaskelta alas G-molliin romahtaneena. Melodia on ensimmäistä Ariosoa katkonaisempi, kuin olisi nääntymäisillään raskaan taakkansa alla. Tälläkin kertaa laulua seuraa kirkkauteen kurottava fuuga, joka nyt alkaa ohjeella *poi a poi di nuovo vivente* (heräten vähitellen eloon). Hengellisessä riemussa kylpevä loppufuuga huipentaa monin symbolein ylösnousemustematiikkaan viittaavan sonaatin.

As-duurisonaatin, eräänlaisen ”passiosonaatin” voi siis kuulla kunnianosoituksena Johann Sebastian Bachin musiikille. Seuraavalla, viimeisellä sonaatillaan Beethoven loi katseen lähemmäksi menneisyyteen. Sonaatin Op. 111 (1822) kaksiosainen, hitaalla johdannolla alkava rakenne oli tyypillinen Beethovenin nuoruudessa. Jopa osien temposuhteet, nopea ensiosa ja rauhallinen toinen osa vastaavat 1780- ja 90-luvuilla suosittua mallia. Säveltäjän omaan tuotantoon teos viittaa heti Maestoso-johdannossa, joka on kuin *Pateettisen sonaatin* johdannon reflektointia vanhenevan mestarin mielenmaisemassa. Ensiosan C-molli ja toisen osan C-duuri muodostavat sävellajiparin, joka oli eräällä tavalla saanut ”sanoituksen” jo aikaisemmin: onhan siirtymä C-mollin pimeydestä C-duurin valoon viidennen sinfonian Scherzon ja finaalin taitteessa yksi kuulijoiden suosikkihetkiä Beethovenin tuotannossa.

Sonaatin ensiosa on kuin helvetin kuvajainen, jonka As-duurisonaatin ensiosaan viittaavaa teema kesken kaiken särkee. Toinen osa, variaatiomuotoinen Arietta tekee pitkän matkan levollisesta alusta lopun resignaation säveliin. Teemasta erottuvat vankka mutta pehmeä bassoääni ja kirkas mutta hellä oikean käden melodia. Basso voisi ilmentää iankaikkisuutta ja melodia taivaallista rakkautta. Osan lopussa teema kimmeltää paratiisinomaisessa asussa hiljaisten trillien ympäröimänä. Seuraavat yläilmoissa liitelevät terssi- ja sekstikuviot ovat kuin armon sävyttämä muisto ensiosan kiirastulesta. Kolme viimeistä tahtia antavat siunauksensa kaiken ollessa jo ohi.

Trillillä on tärkeä rooli sonaatissa Op. 111: johdannon kohtaloniskuja paetaan trillieleisiin; Allegron demonista voimaa uhkuva teema nousee johdannon lopussa vaimenneesta trillistä; toisen osan keskellä retorista loistoa säteilevä trilli johtaa muistumaan As-duurisonaatin kärsimystematiikasta; Ariettan variaatioiden rytminen tihentyminen johtaa lopulta trilliin, jonka varjossa haurastuva teema kuullaan viimeisen kerran. Trillin muuntuminen Beethovenin käsissä 1790-luvulta 1820-luvulle soittajan taituruutta demonstroivasta ornamentista emotion ja mystiikan ilmentymäksi kertoo säveltäjän mullistavasta vaikutuksesta musiikkiin.

Kolme viimeistä sonaattia merkitsivät Beethovenille paluuta menneisyyteen. Hän palasi mielessään Bonnin vuosiin, jolloin Neefe oli vihkinyt nuoren oppilaansa Bachin musiikin saloihin. Hän palasi kaksiosaiseen sonaattiin ja musiikillisten viittauksien myötä omiin merkkiteoksiinsa – ja lopulta myös kerran koettuun rakkauteen. Beethoven

halusi omistaa kaksi viimeistä sonaattiaan Antonie Brentanolle, "Kuolemattomalle rakastetulle" kymmenen vuoden takaa. Suunnitelmat muuttuivat ja Antonien nimi päätyi lopulta ainoastaan viimeisen sonaatin englantilaiseen laitokseen. Sonaatin Op. 109 omistuksen sai Antonien tytär Maximiliane, jolle osoittamassaan kirjeessä Beethoven kirjoitti "hengestä joka yhdistää jaloja ja hyviä ihmisiä tässä maailmassa, ja jota ei aika voi murtaa".

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 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. 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 2014–16 neljä ensimmäistä osaa Jumppasen tekemästä Beethovenin pianosonaattien kokonaislevytyksestä.

Jumppanen vietti 2011–12 lukuvuoden vierailijana Harvardin yliopiston musiikkitieteen laitoksella Yhdysvalloissa syventyen wieniläisklassismiin 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 kohdalla merkitsee Jumppaselle kriittistä ja ennakkoluulotonta suhtautumista sekä esityskäytäntöihin että akateemiseen diskurssiin.

Recording: Lentua Hall, Kuhmo Arts Centre, Kuhmo, Finland, September 2010 (Op. 13), June 2011 (Op. 109, Op. 110, Op. 111), June 2012 (Op. 7)

Executive producer: Reijo Kiilunen

Recording producer/Recording engineer: Stephan Flock

Piano technician: Matti Kyllönen

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

© & © 2016 Ondine Oy, Helsinki

Sleeve notes: Paavali Jumppanen

Cover photo: Weerapat Kiatdumrong | Dreamstime.com

Paavali Jumppanen photo: Nina Sívén

Booklet Editor: Joel Valkila

Design: Santi Tanalgo

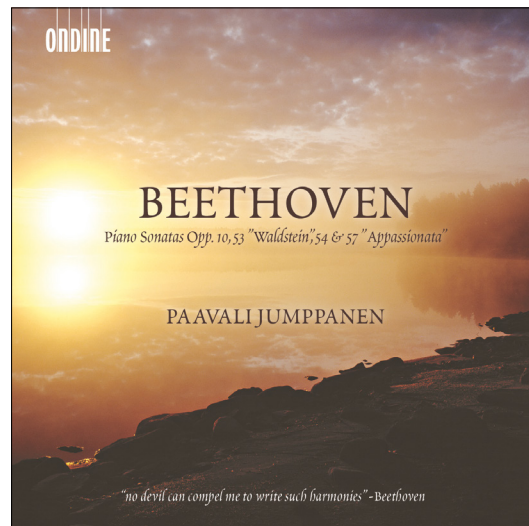
*Paavali Jumppanen wishes to express his gratitude to the following people and organizations:
Matti-Jussi Pollari, Kari Pulkkinen, and the rest of the Kuhmo Arts Centre staff; Sari Rusanen and Kuhmo Chamber
Music, William Boswell, Ulla-Maija and Pauli Jumppanen, Heike Marathon,
Seppo Varho, Matilda Åkerblom.*

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

ALSO AVAILABLE



ODE 1248-2D



ODE 1268-2D



ODE 1280-2D



ODE 1290-2D

For more information please visit www.ondine.net

ODE 1298-2D

PAAVALI JUMPPANEN





LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770–1827)

Piano Sonatas Opp. 7, 13 “Pathétique”, 109, 110 & 111

CD 1

- | | | |
|-----|---|-------|
| 1–4 | Grand Sonata in E-flat major, Op. 7 | 32:11 |
| 5–7 | Grand Sonata in C minor, Op. 13
“Pathétique” | 18:07 |

CD 2

- | | | |
|-----|---------------------------------|-------|
| 1–3 | Sonata in E major, Op. 109 | 20:16 |
| 4–6 | Sonata in A-flat major, Op. 110 | 20:55 |
| 7–8 | Sonata in C minor, Op. 111 | 27:11 |

PAAVALI JUMPPANEN, piano



[50:19 + 68:23] • English notes enclosed • Esittelytekstit suomeksi

© & © 2016 Ondine Oy, Helsinki

Manufactured in Germany. Unauthorised copying, hiring, lending,
public performance and broadcasting of this recording is prohibited.

