

olli mustonen

Tapiola Sinfonietta

ONDINE

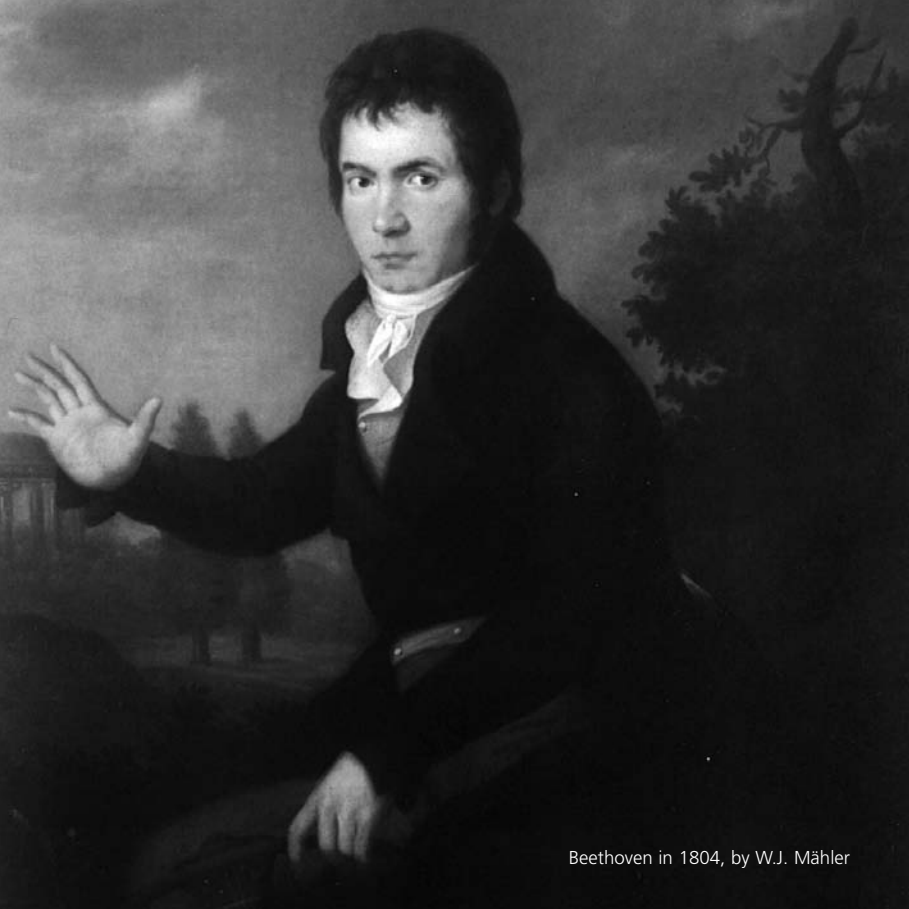
BETHOVEN

piano
concerto
no. 3

violin concerto
(version for piano)



SUPER AUDIO CD



Beethoven in 1804, by W.J. Mähler

Ludwig van Beethoven (1770–1827)

Concerto for piano and orchestra No. 3 in C minor, Op. 37

1 >	Allegro con brio	17:16
2 >	Largo	8:45
3 >	Rondo. Allegro	8:50

Concerto for piano and orchestra in D major, Op. 61a

(arranged by the composer from the Violin Concerto)

4 >	Allegro ma non troppo	22:05
5 >	Larghetto	7:59
6 >	Rondo. Allegro	9:21

[74:34]

Olli Mustonen, piano and conductor

Tapiola Sinfonietta

Janne Nisonen, concertmaster

Recording: Espoo, Tapiola Hall, 10/2007 (1–3) & 11/2007 (4–6)

Executive Producer: Reijo Kilunen

Recording Producer: Seppo Sirala

Recording Engineer: Enno Mäemets

Publisher: G. Henle Verlag, Munich (Op. 37), Breitkopf & Härtel, Wiesbaden (Op. 61a)

Photos: Maarit Kytöharju (Olli Mustonen – cover), © Wien Museum (Beethoven – booklet p. 2),

© Gesellschaft der Musikfreunde Wien (Clementi – booklet p. 24), © Staatsbibliothek zu

Berlin/Preussischer Kulturbesitz (Page from the autograph score of Op. 37 – inlay ; title drafts for

Opp. 61 and 61a – booklet p. 16), Heikki Tuuli (Tapiola Sinfonietta - back cover)

Cover Design and Booklet Layout: Eduardo Nestor Gomez

Booklet Editor: Jean-Christophe Hausmann

© 2008 Ondine Inc., Helsinki

Ondine Inc.

Fredrikinkatu 77 A 2

FI-00100 Helsinki

Tel. +358 9 4342 210

Fax +358 9 493 956

e-mail: ondine@ondine.fi

www.ondine.net

Ludwig van Beethoven

Piano Concerto No. 3 in C minor, Op. 37, and Piano Concerto in D major, Op. 61a (after the Violin Concerto)

With his **Piano Concerto in C minor** of 1803, Beethoven was destined to create the prototype of this genre for the rest of the century. Since solo concertos were rarely committed to paper without a definite performance date in mind, it is not surprising that his Opus 37 was initially not written out in a coherent fashion. One of two sketches without further context dating from his Berlin journey in 1796 shows that the path from inspiration to implementation of his idea was not easy for Beethoven: 'Zum Concert aus c Moll pauke bej der Cadent' (Use timpani in cadenza for C minor concerto). Originally intended for his first benefit concert on 2 April 1800, the C minor Concerto had to be replaced by his earlier C major Concerto because only the first movement and the rudiments of the Largo had been completed. Futile attempts to participate in the Lenten benefit concerts at the Hofburgtheater in 1801 and 1802 interrupted Beethoven's work on the concerto, until he finally gave the first performance himself, as usual, at the Theater an der Wien on 5 April 1803 from a score which had been completed only for the orchestra. Over a year later, on 19 July 1804, he wrote the piano part out for his pupil, Ferdinand Ries, 'written down on separate sheets of paper expressly for me,' as Ries affirmed. This separate autograph piano part has been lost. It could have been an invaluable source of information on Beethoven's working methods when compared with the extant concerto score. This manuscript was long part of the collection of Beethoveniana that is still housed in Cracow, but it was returned to the Berlin State Library in 1977 (shelf mark: *Mus. ms. autogr. Beethoven 14*) and contains a work that is already wonderfully complete. Amid the chaos of up to eight layers of piano notations, none of which is obliterated, in three different inks and, what is more, written on three types of paper, the title 'Concerto 1803' on the first page finally announces the temporary end to all Beethoven's efforts. The first edition of the final version of the C minor Concerto was

published in Vienna in November of 1804 by the Bureau des Arts et d'Industrie. The solo part was based on Ries's copy. The fact that it contained a rather unsystematic extension of the upper range from g^3 to c^4 is still a mystery that is best left to the pianist's discretion as proof of Beethoven's tolerance. All the engraver's copies, including those for orchestra, have been lost, thus an authentic reading of the piano part must be obtained by interpolating the last version of the autograph score with the text of the first edition.

Olli Mustonen, who is aware of these problems with the source material, gives not only the editor a feeling of great satisfaction, because as soloist and conductor in one he succeeds in sensitively observing all the subtleties of the score on the basis of a critical edition and fills it with a lively spontaneity in the spirit of the age. The same is true of Mustonen's interpretation of the piano version of the Violin Concerto, to which he applies himself with a dedication shown by few other artists.

Beethoven had encountered Mozart's Piano Concerto in the same key of C minor, K. 491, much earlier in Vienna and, as was the case with the 'Eroica' and Mozart's great E flat major Symphony, K. 543, he could not escape his predecessor's overpowering supremacy and dazzling inventiveness other than through his own adaptation of his precursor's achievement. Beethoven's cadenzas to Mozart's D minor Piano Concerto, K. 466, from 1809/10 are clear evidence of both his veneration and his ambition. Yet Beethoven also had his own teacher, Joseph Haydn, to thank for a particular emphasis on harmonic elements, for example, the tonal connection between the second movement Largo and the opening of the Rondo. He borrowed the enharmonic change G sharp/A flat from Haydn's Piano Sonata in E flat major, Hoboken XVI:52, thus establishing an association which creates a subtle unity from the contrast in the character of the movements – in the Allegro con brio, the knocking motif in the timpani, and in the second movement Largo, the imitation of a delicate *pp* Aeolian harp register with a pedal effect. Here as well, there is a dialectical component that is essential for a musical continuum with the status of an epochal model.

Beethoven attaches particular importance to final climaxes as they occur at the end of the outer movements – an invitation to linger for a while, never-ending, yet signalling the irrefutably final beginning of the *stretta*.

The fact that Beethoven did not categorically ignore enquiries from abroad is demonstrated by Muzio Clementi's request for a piano concerto for his London publishing house and piano factory, in which he held a controlling interest, both of which Clementi (as 'father of the pianoforte,' according to the inscription on his tombstone in Westminster Abbey) was able to personally provide with piano works. He had attended the premiere of Beethoven's Violin Concerto on 23 December 1806 in Vienna and was, by his own account, enraptured. He wrote to his London associate, Frederick Collard, that he had a contractual commitment from Beethoven for a concerto 'which, at my request, he will adapt for the pianoforte . . .' The agreement pertained to the publisher's contract for six works of different genres, which included, in addition to the Fourth Piano Concerto in G major, Op. 58, and the Violin Concerto itself, the **Piano Concerto after the Violin Concerto**. This duplication of genre came about at Clementi's instigation.

Beethoven copied several bars of the first and second movements of the piano part with pencil into the autograph score of the original version of Opus 61 (Vienna, Austrian National Library, shelf mark: *Mus. Hs. 17.538*). These bars are an authentic record of a transcription by Beethoven. Apart from that, an equal juxtaposition of the violin and piano version, even in the vertical order of *pianoforte* / *violino principale*, is apparent in the extant engraver's copy for the two versions of Opus 61 (London, British Library, shelf mark: Add. Ms. 47 851). The observation that Beethoven kept the left hand of the piano part quite transparent during lengthy passages would be in keeping with his intention of not altering the character and substance of the original composition as a violin concerto too much. Although neither the idiom nor the intonation of the string instrument could be transferred to the piano – to say nothing of a breathing cantilena with up- and down-bowing as on the violin – the composer nevertheless wanted to preserve a melodic line that was as undisturbed as possible. It is significant, however, that Clementi's original English edition coordinated the articulation of the pianoforte with the original violin version to a greater extent than the engraver's copy, as though he did not want to detract from the original in the slightest. For Beethoven, on the other hand, the requested transcription was probably more a concession to his composer colleague Clementi than an attempt at an entirely satisfactory pianistic transformation. Who could even have

expected that at the cost of stripping away all associations with the original? Nevertheless, a virtuosic command of this transcript presents considerable challenges. The effortless with which Beethoven casually dashed off the pencil sketches in the original score and his refashioning of the solo part itself show him to be an unsurpassed master of 'translations' (as he called the arrangements) – in striking contrast to his difficulties in composing the solo part of the Violin Concerto, for whose figure work he finally had to secure the assistance of the recognised expert Franz Alexander Pössinger in Vienna, who provided the authentically violinistic idiom in large sections of the original. Further proof of the authenticity of the piano transcription of the Violin Concerto is furnished by Beethoven's magnificent cadenzas, with the combination of piano and timpani in the first movement. (As we know, he wrote no cadenzas for the original version.) They in fact rehabilitate his authorship and, with the daring inclusion of the timpani, are a sign of the development of an artistic idea that represented a contemporary tribute to the military character of the piano concerto which had already manifested itself earlier in the literal sketches of the C minor Concerto, now emerged with increasing flourish in this Opus 61a and ultimately reached its culmination at the close of the E flat major Concerto, Op. 73, from 1810. The cadenzas of the piano version of the Violin Concerto also elevate this transcription, since they are a jewel in the chain of ideas running through Beethoven's concert works. They are more than the mere reflection of the timpani solo at the opening of both versions of this Opus 61.

Hans-Werner Küthen

Editor of all piano concertos for the New Complete Edition of Beethoven's Works by the Beethoven-Archiv in Bonn

Translation: Phyllis Anderson

Olli Mustonen

Olli Mustonen has established himself as one of the most exciting pianists of his time. Born in Helsinki, he began his studies in piano, harpsichord and composition at the age of five. His first piano teacher was Ralf Gothóni and he subsequently studied piano with Eero Heinonen and composition with Einojuhani Rautavaara.

Mustonen has performed with many of the world's leading orchestras, including the Berlin Philharmonic, Chicago Symphony, Boston Symphony, Cleveland Orchestra, Deutsches Symphonie-Orchester Berlin, London Philharmonic, Los Angeles Philharmonic, Philadelphia Orchestra, Philharmonia Orchestra, New York Philharmonic and the Royal Concertgebouw; and with conductors including Ashkenazy, Barenboim, Berglund, Boulez, Chung, Dutoit, Eschenbach, Harnoncourt, Masur, Salonen, Saraste, Tennstedt, and Vegh. In recital, he frequently plays in the world's music capitals including London, Vienna, Paris, Tokyo and Berlin, appears at leading festivals such as Ravinia and the Hollywood Bowl, and enjoys significant chamber collaborations with partners including Steven Isserlis, Pekka Kuusisto and Joshua Bell.

As a conductor, Mustonen has appeared at various venues in Europe and works regularly with major Finnish symphony orchestras. He is also the founding artistic director of the Helsinki Festival Orchestra (2001). In 2003, Olli Mustonen was named conductor of the Tapiola Sinfonietta, and since 2006 he has been its Artist in Association. Olli Mustonen is known, too, as a composer. A CD containing his works was released in 2001 by Ondine to critical acclaim. Olli Mustonen's recording catalogue is typically broad-ranging and distinctive. He has a long-term collaboration with Ondine as a pianist and conductor, which includes the recording of all Beethoven Piano Concertos with the Tapiola Sinfonietta.

Tapiola Sinfonietta

Based in the City of Espoo near Helsinki, the Tapiola Sinfonietta is one of the top professional orchestras in Finland; its popularity has been swiftly on the rise ever since it was founded in 1987. The Tapiola Sinfonietta is structured as a typical Viennese Classical orchestra, with 41 musicians. The orchestra's distinct sound and its interesting choice of repertoire are its long-established trump cards. The nucleus of the orchestra's repertoire consists of music composed by Mozart and his contemporaries. Alongside the classics, the orchestra performs lesser-known works. Its repertoire includes both older music and works by contemporary composers, which the orchestra is keen to premiere. The Tapiola Sinfonietta also actively promotes Finnish music at home and abroad.

The orchestra enjoys performing at festivals and in various arts productions, and performs popular music with equal enthusiasm. Interaction with children and young people is an important part of the Sinfonietta's activity in Espoo, and its cooperation with schools is constantly being diversified. The Tapiola Sinfonietta has a busy recording schedule, adding on average three new discs a year to its discography, which currently comprises more than fifty titles.

During the artistic directorship of French violinist and conductor Jean-Jacques Kantorow (1993–2000), the orchestra quickly attained the highest level of international recognition. Since 2006, three Artists in Association have frequently performed with the orchestra: conductor Stefan Asbury, violinist Pekka Kuusisto, and pianist, conductor and composer Olli Mustonen.

Ludwig van Beethoven

Klavierkonzert Nr. 3 c-Moll, op. 37 und Klavierkonzert D-Dur, op. 61a (nach dem Violinkonzert)

Beethoven blieb es vorbehalten, im Jahre 1803 mit seinem **Klavierkonzert in c-Moll** den Prototyp dieser Gattung für den Rest des Jahrhunderts geschaffen zu haben. Da Solistenkonzerte selten ohne einen konkret ins Auge gefassten Aufführungstermin niedergeschrieben wurden, ist nicht verwunderlich, dass auch sein Opus 37 dieser Abhängigkeit wegen zunächst keinen homogenen Niederschlag fand. Eine von zwei Skizzen ohne weiteren Entwurfszusammenhang: „Zum Concert aus c Moll pauke bei der Cadent“ auf seiner Berlin-Reise von 1796 beweist, dass Beethoven der Weg vom Einfall zur Einlösung seiner Vision nicht leicht gefallen war. Zunächst vorgesehen für seine erste Akademie am 2. April 1800, musste das c-Moll-Konzert noch durch Beethovens früheres C-Dur-Konzert ersetzt werden, weil es nur aus dem ersten Satz und dem rudimentären *Largo* bestand. Vergebliche Versuche einer Beteiligung an den Fastenakademien im Hofburgtheater 1801 und 1802 unterbrachen die Weiterarbeit, bis Beethoven das Werk schließlich aus der nur im Orchester vollständigen Partitur am 5. April 1803 wie üblich selbst im Theater an der Wien uraufführte. Ein gutes Jahr später, zum 19. Juli 1804 hatte er für seinen Schüler Ferdinand Ries den Klavierpart „in einzelnen Blättern eigens für mich niedergeschrieben“, wie Ries bezeugt. Diese eigenhändige, separate Klavierstimme ist verloren gegangen. Sie hätte uns eine unschätzbar teure Quelle für Beethovens Arbeitsweise liefern können. Denn im Vergleich mit seiner erhaltenen Konzertpartitur (*Mus. ms. autogr. Beethoven 14*), die lange zu den bis heute in Krakau liegenden Beethoveniana zählte und aus diesen 1977 in die Berliner Staatsbibliothek zurückgekehrt war, ist darin schon eine Gestalt in wunderbarer Vollendung gefunden. Aus dem Chaos von bis zu acht Schichten getürmter, nirgends für ungültig erklärten Klaviernotierungen mit drei Tinten, überdies geschrieben auf drei verschiedenen Papiersorten, zeigt schließlich der auf der ersten Seite gegebene Titel „Concerto 1803“ das vorläufige Ende aller Mühen an. Die Endfassung des c-Moll-Konzerts lag dann im November 1804 mit den Exemplaren der Wiener Originalausgaben des *Bureau des Arts et d'Industrie* gedruckt vor.

Sie kam im Solopart nach den Blättern für Ries zustande. Dass darin eine ziemlich unsystematische Erweiterung des oberen Tonraums von g^3 nach c^4 stattfand, ist noch heute ein Rätsel, das den Pianisten als ein Beweis für Beethovens Toleranz anheimgestellt werden darf. Alle Stichvorlagen, auch die für Orchester, sind verloren, so dass die authentische Lesart der Klavierstimme durch Interpolation der letztgültigen Version des Autographs mit dem Text der Originalausgabe gewonnen werden muss.

Olli Mustonen, in Kenntnis dieser Schwierigkeiten der Quellen, gibt nicht bloß dem Herausgeber ein Gefühl großer Befriedigung, weil es dem Künstler in Personalunion von Solist und Dirigent gelingt, alle Feinheiten der Partitur auf der Grundlage einer kritischen Edition ebenso feinnervig zu beachten wie aus dem Geist der Epoche mit vitaler Spontaneität zu füllen. Gleiches trifft zu auf Mustonens Interpretation der Klavierfassung des Violinkonzerts, der er sich wie wenige sonst mit Hingabe widmet.

Mozarts Klavierkonzert in derselben Tonart c-Moll, KV 491, war Beethoven lange zuvor in Wien begegnet, und ähnlich wie im Fall der *Eroica* im Hinblick auf dessen große Es-Dur-Sinfonie, KV 543, konnte er sich der Übermacht seines Vorgängers durch die betäubende Wucht fremder Erfindung nicht anders entziehen als durch eigene Umgestaltung vorläuferischen Gelingens. Direktes Zeugnis für Ehrfurcht und Ansporn zugleich sind Beethovens Kadenzen zu Mozarts d-Moll-Klavierkonzert, KV 466, noch aus den Jahren 1809/10. Aber auch seinem unmittelbaren Lehrer Joseph Haydn verdankt Beethoven mit besonderer Gewichtung des Harmonischen zum Beispiel den tonalen Anschluss des zweiten Satzes *Largo* an den *Rondo*-Beginn: Die enharmonische Verwechslung *gis / as* hat er Haydns Klaviersonate in Es-Dur, Hoboken XVI, 52, entlehnt und damit eine Verbindung hergestellt, die aus der Kontrastwirkung von Satzcharakteren (im *Allegro con brio* das Pochmotiv in der Pauke; im zweiten Satz *Largo* die Imitation eines *pp* hingehauchten Aeolsharfenregisters mittels Pedaleffekt) eine hintergründige Einheit erzeugt: Auch hier wieder jene dialektische Komponente, die für ein musikalisches Kontinuum vom Rang eines epochalen Modells unverzichtbar ist.

Besonderen Wert legt Beethoven auf Schlusssteigerungen, wie sie am Ende der Ecksätze in einer Weise erscheinen, die zum Verweilen, zum Nichtendenwollen einladen, und die doch einen unabweisbar finalen *stretta*-Anlauf signalisieren.

Dass sich Beethoven auswärtigem Begehren nicht grundsätzlich verschloss, zeigt der Wunsch Muzio Clementis nach einem Klavierkonzert für seinen Londoner Verlag und die ihm mitgehörende Klaviermanufaktur, die Clementi beide (als „Vater des Pianoforte“, so die Inschrift auf seinem Grabstein in Westminster Abbey) eigenverantwortlich mit Klavierwerken zu beliefern verstand. Er hatte der Uraufführung von Beethovens Violinkonzert am 23. Dezember 1806 in Wien beigewohnt, war nach eigenem Bekunden hingerissen und schrieb seinem Londoner Kompagnon Frederic Collard, er habe von Beethoven auch die vertragliche Zusicherung für ein Konzert, „which, at my request, he will adapt for the pianoforte...“. Die Vereinbarung bezog sich auf denselben Verlagsvertrag über sechs Werke verschiedener Gattung, unter denen sich neben dem Vierten Klavierkonzert in G-Dur op. 58 und dem Violinkonzert selbst auch dieses **Klavierkonzert nach dem Violinkonzert** befand. Diese Verdoppelung eines Gattungsvertreters war auf Clementis Betreiben zustande gekommen.

Beethoven übertrug noch mit Bleistift in der Partitur der Originalfassung des Opus 61 (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, *Mus. Hs. 17.538*) etliche Takte des ersten und zweiten Satzes für den Klavierpart. Diese Takte sind ein authentischer Beleg für eine von ihm stammende Transkription. Ansonsten ist in der erhaltenen kopierten Stichvorlage für die beiden Fassungen des Opus 61 (London, British Library, *Add. Ms. 47 851*) ein gleichrangiges Nebeneinander von Violin- und Klavierfassung, sogar in der vertikalen Reihenfolge *Pianoforte* / *Violino principale* zu bemerken. Die Beobachtung, dass Beethoven die linke Hand des Klaviers in weiten Passagen recht durchsichtig gehalten hat, dürfte seiner Intention entsprechen, Charakter und Gehalt der Originalkomposition als Violinkonzert nicht gar zu sehr zu verfremden. Wo schon weder das Idiom noch die Intonation des Streichinstruments auf ein Klavier zu übertragen waren – von der Unmöglichkeit einer atmenenden Kantilene durch Auf- und Abstrich wie bei der Violine ganz zu schweigen –, wollte der Komponist doch eine möglichst ungestörte Melodielinie bewahren. Beachtlich ist aber, dass Clementis englische Originalausgabe die Artikulation des Pianofortes in größerem Maße als seine Stichvorlage der ursprünglichen Violinfassung angeglichen hat, so, als wollte er dem Original nicht den kleinsten Abbruch tun. Für Beethoven hingegen war die gewünschte Transkription wohl mehr eine Konzession an

seinen komponierenden Kollegen Clementi, als der Versuch einer vollgültigen pianistischen Rückverwandlung. Wer wollte diese auch unter Abstreifung aller Assoziationen ans Original erwarten? Gleichwohl sind die Anforderungen an die virtuose Beherrschung dieses Transkripts beträchtlich. Die leichte Hand, die Beethoven durch die hingeworfenen Bleistiftskizzen in der Originalpartitur ebenso wie durch die Umbildung des Soloparts selbst bewies, zeigt ihn als überlegenen Beherrscher von „Übersetzungen“ (wie er die Arrangements zu nennen pflegte) – und dies steht in bemerkenswertem Gegensatz zu den kompositorischen Schwierigkeiten beim Solopart des Violinkonzerts, bei dessen Figurenwerk er sich letztlich der Hilfe des ausgewiesenen Fachmanns Franz Alexander Pössinger in Wien versichern musste, der in weiten Teilen des Originals für das eigentlich geigerische Idiom gesorgt hatte.

Ein weiterer Beweis für die Authentizität der Klavierübertragung des Violinkonzerts sind Beethovens grandiose Kadenzen, im ersten Satz in der Kombination von Pianoforte und Pauken. (Für die Originalfassung hatte er bekanntlich keine Kadenzen geschrieben.) Sie rehabilitieren geradezu seine Autorschaft und sind mit der kühnen Beteiligung der Pauken ein Signum für die Herausbildung einer künstlerischen Idee, die den zeitgenössischen Tribut an den Militärcharakter des Klavierkonzerts bedeutete, wie er sich im c-Moll-Konzert schon früh in wörtlicher Skizzierung manifestiert hatte, in diesem Opus 61a nun mit zunehmender Geste hervortrat und zuletzt am Schluss des Es-Dur-Konzerts op. 73 von 1810 seinen Höhepunkt fand. Die Kadenzen zur Klavierfassung des Violinkonzerts sind es auch, die diese Übertragung nobilitieren, weil sie ein Juwel in der Ideenkette Beethovens sind, die sich durch seine Konzertwerke zieht. Sie sind mehr als nur Abglanz des Paukensolos zu Beginn beider Fassungen dieses Opus 61.

Hans-Werner Kühnen

*Herausgeber aller Klavierkonzerte in der Neuen Gesamtausgabe der Werke
Beethovens durch das Beethoven-Archiv Bonn*

Olli Mustonen

Olli Mustonen hat sich einen Namen als einer der aufregendsten Pianisten unserer Zeit gemacht. Im Alter von fünf Jahren begann er mit dem Klavier-, Cembalo- und Kompositionsstudium. Sein erster Lehrer war der Pianist Ralf Gothóni, später studierte er Klavier bei Eero Heinonen und Komposition bei Einojuhani Rautavaara.

Mustonen hat mit den führenden Orchestern der Welt zusammen gearbeitet, darunter die Berliner Philharmoniker, Chicago Symphony, Boston Symphony, Cleveland Orchestra, das Deutsche Symphonie-Orchester Berlin, London Philharmonic, Los Angeles Philharmonic, Philadelphia Orchestra, Philharmonia Orchestra London, New York Philharmonic und Royal Concertgebouw, ferner mit namhaften Dirigenten wie Ashkenazy, Barenboim, Berglund, Boulez, Chung, Dutoit, Eschenbach, Harnoncourt, Masur, Salonen, Saraste, Tennstedt und Vegh. In den großen Musikmetropolen der Welt – London, Wien, Paris, Tokio, Berlin – gibt er regelmäßig Klavier-Rezitale, wie auch bei bedeutenden Festivals wie Ravinia und Hollywood Bowl. Mit Steven Isserlis, Pekka Kuusisto und Joshua Bell pflegt er intensive Kammermusik-Partnerschaften.

Als Dirigent ist Olli Mustonen in verschiedenen Ländern Europas aufgetreten. Er arbeitet regelmäßig mit den wichtigsten finnischen Orchestern und ist Initiator und künstlerischer Leiter des 2001 gegründeten Helsinki Festival Orchestra. Seit Herbst 2003 wirkt er als Dirigent des Kammerorchesters Tapiola Sinfonietta. Olli Mustonen ist auch als Komponist hervorgetreten. Eine von Ondine 2001 veröffentlichte CD mit seinen Kompositionen wurde von der Kritik anerkennend aufgenommen. Olli Mustonens Diskografie kennzeichnet eine herausragende Bandbreite und Qualität. Mit Ondine verbindet ihn eine langjährige Zusammenarbeit als Pianist und als Dirigent, welche eine Gesamteinspielung der Beethoven Klavierkonzerte mit der Tapiola Sinfonietta beinhaltet.

Tapiola Sinfonietta

Die Tapiola Sinfonietta zählt zur Spitzengruppe finnischer Orchester. Gegründet im Jahr 1987 und beheimatet in Espoo, der Nachbarstadt Helsinkis, ist sie rasch zu einem Kammerorchester aufgestiegen, dessen anerkannter Klang und spannendes Repertoire zu ihren Markenzeichen geworden sind. Die Sinfonietta besteht aus 41 Musikern und Musikerinnen und weist eine für die Wiener Klassik typische Besetzung auf. Der Repertoire-Schwerpunkt liegt auf Mozart und der Musik seiner Zeitgenossen. Neben beliebten klassischen Kompositionen führt das Orchester auch seltener gespielte Werke auf. Zum Programm gehören ferner Alte Musik und Arbeiten zeitgenössischer Komponisten, die vom Orchester auch zur Uraufführung gebracht werden.

Die Tapiola Sinfonietta trägt aktiv zur Förderung der finnischen Tonkunst im In- und Ausland bei. Sie tritt auf Festspielen und bei gattungsübergreifenden Kunstproduktionen und bisweilen auch als Interpret von Unterhaltungsmusik auf. Einen weiteren Schwerpunkt in der Orchestertätigkeit bildet die Arbeit mit Kindern und Jugendlichen, u. a. eine sich ständig vielseitiger gestaltende Kooperation mit den Schulen der Stadt Espoo. Die Diskographie der Tapiola Sinfonietta besteht mittlerweile aus über fünfzig CDs und wächst jährlich um drei Aufnahmen.

Unter der künstlerischen Leitung des französischen Violinisten und Dirigenten Jean-Jacques Kantorow (1993–2000) erreichte das Kammerorchester rasch höchste internationale Anerkennung. Seit 2006 arbeitet das Orchester regelmäßig mit drei Artists in Association: mit dem Dirigenten Stefan Asbury, dem Violinisten Pekka Kuusisto sowie dem Pianisten, Dirigenten und Komponisten Olli Mustonen.

Concerto
pour le Violon principal
avec accompagnement de 2 Violons, Alto,
Flûte, 2 Hautbois, 2 Clarinettes, Cors
Bassons, Trompettes, Timbales, Violon-
celles, & Basse
composé et dédié
à son ami, Monsieur de Breuning,
Secrétaire Aulique de Sa Maj. Imp. Roy.
par
Louis van Beethoven.
op. 61.

Concerto
pour le Pianoforte
avec accompagnement de grand Orchestre
arrangé d'après son 1^{er} Conci. de Violon
~~et dédié~~
~~à son ami, Monsieur de Breuning~~
par
Louis van Beethoven.
op. 61.

N^o 36

Title page drafts with
Beethoven's corrections
for the violin concerto
and its piano transcription

Ludwig van Beethoven

Concerto pour piano n° 3 en ut mineur, op. 37 et Concerto pour piano en ré majeur, op. 61a (d'après le Concerto pour violon)

C'est à Beethoven qu'il incomba en 1803 et pour le reste du siècle de créer avec son **Concerto pour piano en ut mineur** le prototype du genre. Les concertos pour soliste étant alors rarement écrits sans une date concrète d'exécution, il n'est guère étonnant que son opus 37 ne bénéficia pas tout d'abord, en raison de cette contrainte, d'une rédaction totalement achevée. Une des deux ébauches sans rapport entre elles : « *Zum Concert aus c Moll pauke bey der Cadent* » (Au Concerto en ut mineur timbale pour la cadence), notée au cours du voyage à Berlin de 1796, prouve qu'il n'était pas facile pour Beethoven de passer de la vision à sa réalisation. Prévu à l'origine pour sa première « *Akademie* » (représentation publique viennoise, consacrée à un seul compositeur), le 2 avril 1800, le Concerto en ut mineur dut être remplacé par le Concerto en ut majeur, composé antérieurement, parce que le nouveau ne comprenait que le premier mouvement et un *Largo* rudimentaire. De vaines tentatives pour participer aux *Akademien* de Carême au théâtre de la Hofburg à Vienne en 1801 et 1802 interrompirent la poursuite des travaux, jusqu'à ce que finalement le 5 avril 1803, alors que, seule, la partition orchestrale de l'œuvre était complète, Beethoven dirigea lui-même, comme à l'accoutumée, la création au Theater an der Wien.

Une bonne année plus tard, le 19 juillet 1804, il avait écrit la partie piano pour son élève Ferdinand Ries « sur des feuillets distincts, spécialement pour moi », comme l'atteste Ries. Cette partition séparée, écrite de la main de Beethoven, s'est perdue. Elle aurait pu nous fournir un témoignage inestimable sur la méthode de travail du compositeur. Car, à en juger d'après la partition de concert sauvegardée (*Mus. ms. autogr. Beethoven 14*), qui longtemps fit partie des *Beethoveniana* entreposées jusqu'aujourd'hui à Cracovie (d'où elle a été retirée en 1977 pour être transférée à la Staatsbibliothek de Berlin), elle

présente déjà une merveilleuse perfection. De l'amoncellement chaotique, constitué parfois de huit couches de notations pour piano, écrites avec trois encres différentes sur trois sortes de papier et jamais invalidées, émerge finalement sur la première page le titre « Concerto 1803 » annonçant la fin provisoire de toutes les peines. La version définitive du Concerto en ut mineur sortit des presses en novembre 1804 avec les exemplaires des éditions originales viennoises du Bureau des Arts et d'Industrie. En ce qui concerne la partie solo, elle fut réalisée d'après la partition écrite pour Ries. Qu'elle présente un élargissement assez peu systématique de la tonalité supérieure de sol³ en do⁴, est resté jusqu'à nos jours une énigme dont la solution est laissée au libre arbitre du pianiste, comme preuve de la tolérance de Beethoven. Tous les modèles pour la gravure, y compris ceux de l'orchestre, se sont perdus : on ne peut faire une lecture authentique de la partie piano que par l'interpolation de la version définitive de l'autographe avec le texte de la version originale.

Olli Mustonen, qui connaît les difficultés émanant des sources, ne procure pas seulement à l'éditeur un sentiment de grande satisfaction. Car, en tant que soliste et chef d'orchestre et sur la base d'une édition critique, il parvient à respecter avec beaucoup de finesse les subtilités de la partition tout en les dotant d'une vitalité spontanée selon l'esprit de l'époque. Et il en va de même de son interprétation de la version pour piano du Concerto pour violon à laquelle il se consacre avec une passion qui a peu d'égal.

Longtemps auparavant, Beethoven avait découvert à Vienne le Concerto pour piano n°24, K 491, de Mozart, qui présente la même tonalité d'ut mineur et, comme dans le cas de l'*Héroïque*, en tenant compte de la grande Symphonie n°39 en mi bémol majeur, K 543, il ne pouvait se soustraire à l'étourdissante supériorité de son immense prédécesseur que par le remodelage de l'œuvre réalisée par l'aîné. Les cadences que Beethoven composa en 1809/10 pour le Concerto pour piano n°20 en ré mineur de Mozart, K 466, constituent un témoignage tardif à la fois du respect et de la stimulation qu'il éprouvait. Mais c'est aussi à son maître Joseph Haydn que Beethoven doit par exemple, avec un accent tout particulier mis sur l'harmonique, le raccord tonal du deuxième mouvement (*Largo*) au début du *Rondo*. A la Sonate pour piano en mi bémol majeur de Haydn, Hob.XVI/52, il a emprunté la substitution enharmonique *sol dièse / la bémol* et établi

ainsi une liaison qui crée une unité complexe à partir de l'effet contrasté des caractères propres au mouvement (dans l'*Allegro con brio* le motif des coups de timbale ; dans le deuxième mouvement (*Largo*) l'imitation d'un léger registre *pianissimo* de harpe éolienne au moyen d'un effet de pédale). Pour une œuvre musicale qui devait s'inscrire comme point d'ancrage de toute une époque, un tel art de la dialectique s'avérait nécessaire. Par ailleurs, Beethoven attache une importance toute particulière, dans les mouvements extrêmes, à l'élaboration d'une tension par accumulations graduées, progressives d'éléments, qui, s'ils invitent sur l'instant à s'attarder et à ne pas vouloir clore, préparent néanmoins inévitablement le finale en strette.

Beethoven n'était pas radicalement imperméable aux sollicitations étrangères. En témoigne le souhait exprimé par Muzio Clementi d'un concerto pour piano destiné à son éditeur londonien et à la manufacture de piano dont il était le copropriétaire et que Clementi (en tant que « père du pianoforte » comme l'indique l'inscription sur sa tombe à Westminster Abbey) était à même d'approvisionner en œuvres pour piano. Il avait assisté à la création du Concerto pour violon de Beethoven le 23 décembre 1806 à Vienne, en fut, selon ses dires, enthousiasmé et écrivit à son associé londonien Frederic Collard qu'il avait obtenu de Beethoven l'assurance contractuelle d'un concerto, « qu'à ma demande il adaptera pour le pianoforte... ». L'accord conclu s'appliquait au même contrat d'édition concernant six œuvres de genres différents, parmi lesquelles, à côté du Quatrième concerto pour piano en sol majeur op. 58 et du Concerto pour violon figurait également ce **Concerto pour piano d'après le Concerto pour violon**. Cette réduplication avait vu le jour à l'instigation de Clementi.

Beethoven transcrivit au crayon dans la partition de la version originale de l'opus 61 (Vienne, Bibliothèque nationale autrichienne, *Mus. Hs. 17.538*) plusieurs mesures du premier et du second mouvement pour la partie piano. Ces mesures sont la preuve authentique d'une transcription effectuée de sa propre main. Par ailleurs, pour les deux versions de l'opus 61 (Londres, British Library, *Add. Ms. 47 851*), on remarque dans la copie du modèle pour la gravure conservée une juxtaposition d'importance égale de la version violon et de la version piano et même, ordonnées verticalement, les notations

Pianoforte / Violino principale. Le fait que Beethoven ait rendu la main gauche du piano passablement transparente dans de vastes passages, devrait correspondre à son intention, de ne pas trop dévier du caractère et du contenu de la composition originale comme concerto pour violon. Alors qu'il était inconcevable de reproduire sur un piano les spécificités propres au jeu de l'instrument à cordes – sans parler de l'impossibilité de rendre une cantilène par des poussés et des tirés comme avec le violon – le compositeur a voulu néanmoins conserver autant que possible une ligne mélodique pure. On observera, toutefois, que l'édition originale anglaise de Clementi a adapté à la version initiale pour violon l'articulation du pianoforte dans une plus large mesure que le modèle pour la gravure, comme s'il ne voulait pas porter le moindre préjudice à l'original. Pour Beethoven, par contre, la transcription souhaitée était probablement plus une concession à son collègue compositeur Clementi que la tentative d'une transformation pianistique complète. Et qui s'y attendrait, puisqu'elle se serait faite au prix d'un abandon de toutes les associations à l'original ? Néanmoins la maîtrise de cette transcription exige une grande virtuosité. La facilité dont Beethoven fait preuve aussi bien en ce qui concerne ses notations griffonnées au crayon dans la partition originale que la réorganisation de la partie solo elle-même, fait de lui le maître incontesté des « traductions » (comme il avait coutume de nommer les arrangements). Ce qui contraste étonnamment avec les obstacles rencontrés lors du processus compositionnel de la partie violonistique originale. Beethoven dut recourir alors en effet à Franz Alexander Pössinger qui l'aida dans la rédaction de figures plus idiomatiques au violon.

Une autre preuve de l'authenticité de la transcription pour piano du Concerto pour violon nous est fournie par les cadences grandioses de Beethoven, avec la combinaison de pianoforte et timbales dans celle du premier mouvement. (Pour la version originale, c'est un fait connu qu'il n'a pas écrit de cadences.) Elles réhabilitent véritablement sa paternité musicale et sont, avec la participation audacieuse des timbales, la marque d'une idée artistique qui était le tribut contemporain au caractère militaire du Concerto pour piano. Celui-ci s'était manifesté très tôt déjà dans le Concerto en ut mineur ; il apparaît maintenant dans cet opus 61a avec une ampleur croissante pour atteindre son point

culminant à la fin du Concerto en mi bémol majeur op. 73. Ce sont également les cadences écrites pour la version pour piano du Concerto pour violon qui anoblissent cette transcription, parce qu'elles sont un joyau dans la chaîne des idées de Beethoven qui se déroule à travers ses concertos. Qui oserait dire qu'elles sont le simple reflet du solo de timbale au début des deux versions de cet opus 61 ?

Hans-Werner Küthen

*Éditeur de tous les concertos pour piano dans la nouvelle édition critique complète
des œuvres de Beethoven par Beethoven-Archiv, Bonn*

Traduction : Régine Hausmann-Manet

Olli Mustonen

Olli Mustonen s'est imposé comme un des pianistes les plus passionnants de sa génération. Né à Helsinki, il a commencé ses études de piano, de clavecin et de composition à l'âge de cinq ans. Son premier professeur de piano était Ralf Gothóni. Ensuite, il a étudié avec le pianiste Eero Heinonen et le compositeur Einojuhani Rautavaara.

Mustonen a travaillé avec de nombreux orchestres parmi les plus importants du monde, y compris le Philharmonique de Berlin, l'Orchestre Symphonique de Chicago, l'Orchestre Symphonique de Boston, l'Orchestre de Cleveland, le Deutsches Symphonie-Orchester Berlin, l'Orchestre Philharmonique de Londres, l'Orchestre Philharmonique de Los Angeles, l'Orchestre de Philadelphie, l'Orchestre Philharmonia, l'Orchestre Philharmonique de New York, l'Orchestre Royal du Concertgebouw d'Amsterdam, et avec des chefs d'orchestre comme Ashkenazy, Barenboim, Berglund, Boulez, Chung, Dutoit,

Harnoncourt, Masur, Eschenbach, Salonen, Saraste, Tennstedt et Vegh. Il donne régulièrement des récitals dans les plus grandes capitales musicales comme Londres, Vienne, Paris, Tokyo et Berlin, il apparaît également dans les festivals les plus importants comme Ravinia ou le Hollywood Bowl, et se produit avec des partenaires chambristes tels que Steven Isserlis, Pekka Kuusisto et Joshua Bell.

Comme chef d'orchestre, Mustonen s'est produit dans différentes régions d'Europe et dirige régulièrement les grands orchestres symphoniques finlandais. Il est également fondateur et directeur artistique de l'Orchestre du Festival de Helsinki depuis sa création en 2001. Depuis l'automne 2003, il dirige le Tapiola Sinfonietta dont il devient « artiste associé » en 2006. Olli Mustonen est en outre connu comme compositeur. Un CD de ses œuvres, publié par Ondine en 2001, a été très favorablement accueilli par la critique. Le catalogue des enregistrements d'Olli Mustonen s'avère d'une grande diversité, tant formelle que stylistique. Il a commencé par ailleurs depuis quelques années une collaboration étroite avec la maison d'enregistrement Ondine, pour laquelle il grave l'intégrale des *Concertos pour piano* de Beethoven.

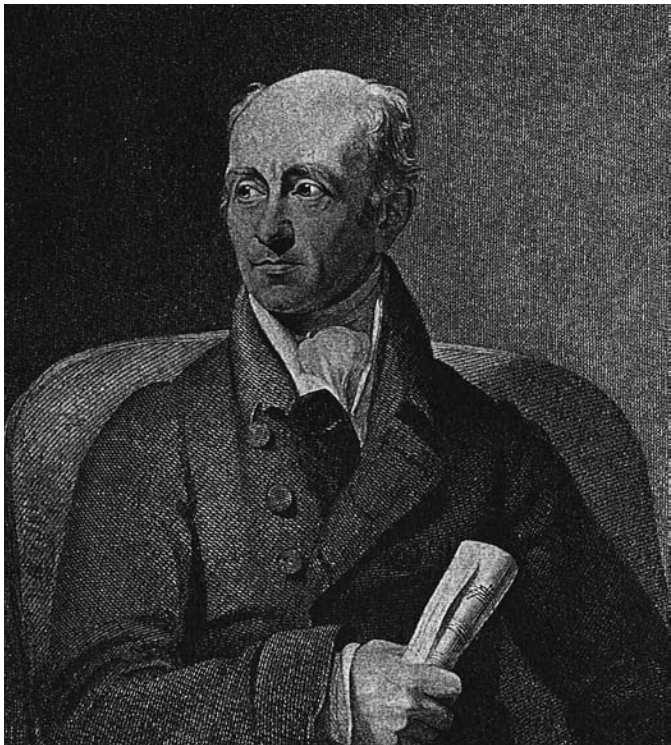
Tapiola Sinfonietta

Le Tapiola Sinfonietta compte parmi les meilleurs orchestres professionnels de Finlande. Depuis sa fondation en 1987 à Espoo, ville voisine d'Helsinki, il n'a cessé de progresser. Le Tapiola Sinfonietta est un orchestre de chambre de 41 membres, formé selon le modèle classique viennois dont la sonorité appréciée et les choix d'œuvres intéressants ont toujours été ses atouts. Le centre de gravité de son répertoire est la musique de Mozart et celle de ses contemporains. A côté des classiques, l'orchestre programme aussi des œuvres plus rarement entendues. Son répertoire comprend de la musique ancienne

et des œuvres de compositeurs contemporains que l'orchestre aime à créer. Le Tapiola Sinfonietta contribue activement à la promotion de la musique finlandaise aussi bien dans son pays qu'à l'étranger.

Le Tapiola Sinfonietta se produit volontiers dans des festivals, au cours de productions interdisciplinaires et également comme interprète de musique de variétés. L'interaction avec les enfants et les jeunes est aussi un domaine important de ses activités à Espoo, notamment par le biais d'une collaboration croissante avec les écoles de la région.

L'orchestre enregistre régulièrement. Sa série d'une cinquantaine de disques s'accroît annuellement de trois nouveaux enregistrements. Sous la direction artistique de Jean-Jacques Kantorow (1993–2000), l'orchestre atteint rapidement une réputation internationale de premier ordre. En 2006 sont nommé trois « Artistes associés » qui se produisent régulièrement avec le Tapiola Sinfonietta : le chef d'orchestre Stefan Asbury, le violoniste Pekka Kuusisto, ainsi que le pianiste, chef et compositeur Olli Mustonen.



Muzio Clementi (1746–1832)
Engraved by E. Scriven after James Lonsdale, 1819

Ludwig van Beethoven

Pianokonsertto nro 3 c-molli, op. 37 ja pianokonsertto D-duuri viulukonserton mukaan, op. 61a

Vuonna 1803 Beethovenin sävellettyä **kolmannen pianokonserttonsa (c-molli)** hänen katsottiin luoneen kyseisen lajin koko vuosisadan prototyypin. Koska useimpia solistikonserttoja kirjoitettaessa tiedossa oli jo niiden esityspäivä, ei ole yllättävää, että Beethovenin 37. opuksen tie paperille ei ollut kovin suoraviivainen. Toinen sinänsä irrallisista luonnoksista Beethovenin vuoden 1796 Berliinin-matkalta todistaa, ettei idean toteuttaminen paperilla ollut hänelle helppoa: "Zum Concert aus c Moll pauke bej der Cadent" (c-mollikonsertron kadenssiin patarumpu). Beethoven oli alun perin tarkoittanut esittää c-mollikonsertronsa ensimmäisessä Akademien-sävellyskonsertissaan 2. huhtikuuta 1800, mutta teos täytyi korvata aikaisemmin sävelletyllä C-duurikonserrolla, koska koossa oli vasta ensimmäinen osa ja *Largo*-osan tynkä. Myöhemmin Beethoven yritti turhaan päästä esiintymään Hofburgtheateriin vuosien 1801 ja 1802 paastonajan Akademien-sävellyskonsertteihin. Se esti häntä työskentelemästä konserton parissa, kunnes hän 5. huhtikuuta 1803 tavalliseen tapaan johti sen itse Theater an der Wienissä vain orkesterin osalta täydellisestä partituurista. Runsaan vuoden kuluttua, 19. heinäkuuta 1804, hänellä oli antaa oppilaalleen Ferdinand Riesille piano-osuudet "yksittäisinä sivuina, vain minulle kirjoitettuna", kuten Ries kertoo. Tämä omin käsin kirjoitettu, irrallinen piano-osuus on kadonnut. Siitä olisi voinut ammentaa korvaamatonta tietoa Beethovenin työtavoista verrattuna säilyneeseen konserttopartituuriin. Tätä partituuria säilytettiin pitkään muiden Beethovenin teosten kanssa Krakovassa, kunnes se vuonna 1977 palautettiin Berliinin valtionkirjastoon (*Mus. ms. autogr. Beethoven 14*). Piano-osuuden käsikirjoitukseen oli tehty kahdeksassa vaiheessa kolmella eri musteella kolmelle paperilaadulle merkintöjä, joista yhtäkään ei ollut kumottu. Vain ensimmäisen sivun otsikko "Concerto 1803" antoi toivoa uurastuksen väliaikaisesta päättymisestä. C-mollikonsertron ensimmäinen lopullinen, painettu versio ilmestyi sitten marraskuussa

1804 Bureau des Arts et d'Industrien kustantamana. Soolopartituuri koottiin Riesin saamista sivuista. On edelleen arvoitus, miksi sävelasteikon yläpäättä oli epäsystemaattisesti laajennettu g³:sta c⁴:ään. Joka tapauksessa kukin pianisti saa punnita itse, onko seikka todiste Beethovenin vapaamielisyydestä. Kaikki kirjapainon käsikirjoitukset myös orkesterin osalta ovat kadonneet, joten piano-osuuden autenttinen lukutapa on pääteltävä alkuperäiskirjoituksen viimeisen version ja painetun tekstin yhdessä synnyttämästä kokonaiskuvasta.

Olli Mustonen tunnistaa lähdemateriaalin heikkoudet. Hän onnistuu solistina ja kapellimestarina huomioimaan herkästi kaikki kriittisen laitoksen yksityiskohdat; samalla hän kuitenkin säilyttää aikakauden hengen eloisan spontaanisuuden. Samoin on asian laita Mustosen tulkinnessa **viulukonserton pianoversiosta**. Hän omistautuu sille tavalla, johon vain harvat taiteilijat pystyvät.

Mozartin pianokonserttoon samassa sävellajissa (c-molli, KV 491) Beethoven oli tutustunut Wienissä jo kauan sitten. Samoin kuin *Eroican* ja Mozartin suuren Es-duurisinfonian (KV 543) kohdalla, Beethoven ei voinut paeta edeltäjänsä huimaavien oivallusten tuomaa vahvaa ylivaltaa muuten kuin muokkaamalla edeltäjänsä saavutuksia. Beethovenin kunnioituksesta ja innoittuneisuudesta todistavat hänen vuosina 1809–1810 säveltämänsä kadenssit Mozartin d-mollipianokonserttoon (KV 466). Beethoven saa myös kiittää läheisintä opettajaansa Joseph Haydnia varsinkin harmoniapainotusten osalta toisen osan (*Largo*) ja *Rondon* tonaalisesta yhteydestä niiden liittymäkohdassa: *gis*- ja *as*-sävelten enharmonisen vaihtelun Beethoven on lainannut Haydnin Es-duuripianosonaatista (Hoboken XVI, 52). Samalla hän loi osien erilaisten luonteiden synnyttämästä kontrastista (kuten *Allegro con brion* patarummun koputus-motiivista ja *Largon* pedaalilla tehdystä häivähdyksenomaisesta *pp*-tuulikannelrekisteri-imitaatiosta) hienovaraisen yhtenäisyyden. Tässäkin ovat kyseessä dialektiset komponentit, jotka ovat oman aikakautensa malliteoksiin luokiteltavassa musikaalisessa jatkumossa välttämättömiä.

Erityisen tärkeitä Beethovenille ovat päätösosien loppuhuipennukset. Loppumattomuudessaan ne houkuttelevat viivyttelyyn, vaikka toisaalta johtavatkin väistämättä *strettaan*.

Beethoven suhtautui myönteisesti ulkomaiseen kiinnostukseen. Sen todistaa Muzio Clementin toive pianokonsertosta hänen lontoolaiselle kustantamolleen ja pianotehtaalleen, joille Clementi ("pianon isänä", kuten hänen Westminster Abbeyssä sijaitsevaan hautakiveensäkin on kaiverrettu) toimitti omaehtoisesti pianoteoksia. Clementi oli ollut paikalla Beethovenin viulukonserton kantaesityksessä Wienissä 23. joulukuuta 1806. Hän oli omien sanojensa mukaan hurmaantunut ja kirjoitti lontoolaiselle yrityskumppanilleen Frederick Collardille, että oli sopinut Beethovenin kanssa konsertosta, "jonka hän sitten minun pyynnöstäni sovittaa pianolle..." Järjestelyssä oli kyse samasta kustannussopimuksesta, joka kattoi kaikkiaan kuusi eri lajeja edustavaa teosta. Niiden joukossa oli neljännen pianokonserton (G-duuri, op. 58) ja itse viulukonserton lisäksi myös tämä käsillä oleva pianokonsertto viulukonserton mukaan. Juuri Clementin aloitteesta kokoelmassa ilmestyi siis kaksi saman lajin edustajaa. Beethoven kopioi lyijykynällä vielä lukuisia tahteja piano-osuuden ensimmäisestä ja toisesta osasta 61. opuksen partituurin alkuperäiseen käsikirjoitukseen (Wien, Österreichische Nationalbibliothek, *Mus. Hs. 17.538*). Tahdit ovat autenttinen todiste siitä, että transkriptio on Beethovenin omaa työtä. Lisäksi säilyneessä ja kopioidussa käsikirjoituksessa kumpikin 61. opuksen toisinto (Lontoo, British Library, *Add. Ms. 47 851*) esitetään tasa-arvoisina, jopa *Pianoforte / Violino principale* on merkitty allekkain. Beethoven on pitänyt pianon vasemman käden osuuden pitkälti sängen läpinäkyvänä, mikä on osoituksena hänen tavoitteestaan säilyttää alkuperäisteoksen eli viulukonserton luonne ja ilme. Jousisoittimen idiomia ja intonaatiota ei ole siirretty pianolle – puhumattakaan siitä, miten mahdotonta olisi siirtää sille viulunjousen työntöjen ja vetojen luomat hengittävät linjat – sillä säveltäjä halusi säilyttää melodiakulut mahdollisimman muuttumattomina. Merkittävää on kuitenkin, että Clementin englantilaisessa julkaisussa piano-osuuden artikulaatiot noudattavat alkuperäisiä viuluosuuksia tarkemmin kuin käsikirjoituksessa, aivan kuin Clementi ei olisi halunnut muuttaa alkuperäisestä pienintäkään yksityiskohtaa. Beethovenille transkriptiossa oli kuitenkin ilmeisesti enemmänkin kyse myönnetyksestä säveltäjäkollega Clementille kuin täydellisen pianistisen muodonmuutoksen yrityksestä. Kuinka sellaista olisikaan voinut vaatia, kun hintana olisi ollut kaikkien alkuperäisteokseen liittyvien miellejohdinten häviäminen? Joka

tapauksessa tämän transkription virtuoosisessa hallitsemisessa on omat haasteensa. Alkuperäispartituuriin sutaistut lyijykynämerkinnät ja soolo-osuuksien muokkaukset näyttävät sujuneen helposti, mikä todistaa Beethovenin hallinneen ”käännösten” (kuten hän sovituksia nimitti) teon mestarillisesti. Asia on ristiriidassa niiden vaikeuksien kanssa, joita Beethovenilla oli viulukonserton soolo-osuuksien sävellystyössä. Viulukonserton soolo-osuuden kuvointiin Beethoven haki lopulta apua taitavaksi tunnetulta wieniläiseltä kollegaltaan Franz Alexander Pössingeriltä, joka suurelta osin huolehti konserton viulistiksesta idiomaattisuudesta.

Lisätodiste viulukonserton pianoversion aitoudesta ovat Beethovenin kadenssit, erityisesti pianon ja patarumpujen mahtipontinen kadenssi ensimmäisessä osassa. (Alkuperäisteokseen hän ei tunnetusti ollut kirjoittanut kadensseja.) Ne todistavat Beethovenin tehneen työn itse. Kadenssit ovat uljaine patarumpuineen merkki taiteellisen idean kirkastumisesta, ja idea puolestaan oli aikalaistruutti pianokonserton sotilaalliselle luonteelle. Se oli tullut esiin jo c-mollikonserton sanallisissa luonnoksissa, mutta nousi etualalle vasta tässä opuksessa 61a ja saavutti huippunsa Es-duurikonserton (op. 73) lopussa vuonna 1810. Viulukonserton pianoversion kadenssit kruunaavat tämän sovituksen, sillä ne ovat jalokiviä Beethovenin ideaketjussa, joka kulkee hänen konserttojensa läpi. Ne ovat muutakin kuin heijastuksia 61. opuksen kummankin version alussa olevasta patarumpusoolosta.

Hans-Werner Küthen

Kirjoittaja on toimittanut kaikki pianokonsertot Beethovenin teosten uuteen, Bonnin Beethoven-Archiv-tutkimuskeskuksen toteuttamaan kokonaisjulkaisuun
Suomennos: Laura Ruuttunen

Olli Mustonen

Olli Mustonen on vakiinnuttanut asemansa yhtenä aikamme jännittävimmistä pianisteista. Hän aloitti pianon- ja cembalonsoiton sekä sävellyksen opinnot viisivuotiaana ensimmäisenä opettajanaan Ralf Gothóni. Myöhemmin hänen opettajinaan ovat toimineet pianotaiteilija Eero Heinonen ja säveltäjä Einojuhani Rautavaara.

Mustonen on työskennellyt maailman merkittävimpien orkesteriensa kanssa – mm. Berliinin filharmonikot, Chicagon ja Bostonin sinfoniaorkesterit, Clevelandin orkesteri, Berliinin saksalainen sinfoniaorkesteri, Lontoon filharmonikot, Los Angelesin filharmoninen orkesteri, Philadelphian orkesteri, Philharmonia-orkesteri, New Yorkin filharmonikot, Concertgebouw-orkesteri – ja kapellimestareiden kanssa, mm. Ashkenazy, Barenboim, Berglund, Boulez, Chung, Dutoit, Eschenbach, Harnoncourt, Masur, Salonen, Saraste, Tennstedt ja Vegh. Pianoresitaaleja Mustonen soittaa maailman musiikkikeskuksissa – Lontoo, Wien, Pariisi, Tokio, Berliini – ja esiintyy tunnetuilla musiikkijuhlilla kuten Raviniassa ja Hollywood Bowlissa. Kamarimusiikkia hän soittaa mm. Steven Isserlisin, Pekka Kuusiston ja Joshua Bellin kanssa.

Kapellimestarina Mustonen on esiintynyt eri puolilla Eurooppaa ja johtaa säännöllisesti tärkeimpiä suomalaisorkestereita. Hän on myös Helsingin Festivaaliorkesterin perustaja ja on toiminut sen taiteellisena johtajana perustamisesta (2001) lähtien. Tapiola Sinfoniettan kapellimestarina hän aloitti syksyllä 2003 ja taiteellisena partnerina vuonna 2006. Mustonen tunnetaan myös säveltäjänä. Hänen kiitetty sävellyksensä ilmestyi Ondine-levymerkällä vuonna 2001. Olli Mustosen levytuotanto on laaja ja poikkeuksellisen ansiokas. Mustosella on laaja levytuotanto Ondinen kanssa sekä pianistina että kapellimestarina. Siihen kuuluu mm. Beethovenin kaikkien pianokonserttojen levytys Tapiola Sinfoniettan kanssa.

Tapiola Sinfonietta

Espoolainen Tapiola Sinfonietta kuuluu Suomen ammattiorkesteriensa ykköskaartiin. Sen ura on ollut nopean nousujohteinen aina perustamisvuodesta 1987 lähtien. Tapiola Sinfonietta on 41-jäseninen wieniläisklassisen kokoonpanon mukainen kamariorkesteri, jonka tunnustettu sointi ja kiinnostavat teosvalinnat ovat aina olleet sen valttikortteja. Ohjelmiston pääpaino on Mozartin ja hänen aikalaistensa musiikissa. Klassikoiden lisäksi orkesteri nostaa esiin myös harvemmin kuultuja teoksia. Ohjelmistosta löytyy vanhaa musiikkia ja nykysäveltäjien teoksia, joita orkesteri kantaesittää mielellään. Tapiola Sinfonietta on osaltaan aktiivisesti edistämässä suomalaista säveltaidetta niin kotimaassakuin ulkomailla.

Tapiola Sinfonietta esiintyy mielellään festivaaleilla ja poikkitaiteellisissa tuotannoissa ja viihhteellisenkin musiikin tulkkina. Myös vuorovaikutus lasten ja nuorten kanssa on tärkeä osa Sinfoniettan toimintaa Espoossa; yhteistyötä koulujen kanssa monipuolistetaan jatkuvasti. Orkesteri levyttää säännöllisesti; yli viidenkymmenen levyn sarja kasvaa vuosittain keskimäärin kolmella uudella tallenteella.

Vuonna 1993 Tapiola Sinfoniettan taiteelliseksi johtajaksi kutsuttiin ranskalainen viulisti-kapellimestari Jean-Jacques Kantorow, jonka johdolla orkesteri kohosi kansainväliselle tasolle. Hänen kautensa jälkeen syksyllä 2006 Sinfoniettan taiteellisina partnereina aloittivat orkesterin pitkäaikaiset vierailijat kapellimestari Olli Mustonen ja viulisti Pekka Kuusisto sekä englantilainen kapellimestari Stefan Asbury. Edelleenkin vastuu taiteellisista linjauksista ja suunnittelusta säilyy orkesterilla itsellään.

Also available



"A stimulating new approach..."
FONO FORUM 01/08 (Germany)

