





The title 'Beethoven' is rendered in a large, black, serif font. The letters are slightly offset and layered, creating a sense of depth. A soft, brownish shadow of the text is cast behind it. To the left of the text, there is a complex, light-colored graphic consisting of several overlapping, curved lines that form a circular, almost spherical shape, resembling a stylized globe or a musical instrument's frame.

Beethoven

BEETHOVEN

Le masque du destin

Par Antonin Scherrer



Etonnant destin que celui des hommes. Ces hommes qui, au fil de leurs heures, inlassablement, remuent la terre de leur Eldorado intérieur à la recherche de ce trésor ultime – le but de la vie! – qu'ils ont l'intime conviction de connaître et qui pourtant (forcément) leur échappe. Ces hommes qui, par soif d'absolu et de victoire sur l'omnipotence de leur environnement, balaient d'un coup d'esprit cette «main du destin» dont parlent les penseurs et les clercs de toutes les civilisations; qui, toutes marionnettes qu'ils sont, feraient mieux de vivre... tout simplement. Mais ont-ils seulement le choix? A-t-on le choix d'emprunter les chemins de la destinée sans tenter d'en anticiper les contours, d'en imaginer les pics et d'en bannir les précipices?

UN ÊTRE DE CHAIR ET DE SANG

Aussi colossal qu'il puisse nous apparaître aujourd'hui, Beethoven n'en a pas moins été *homme* toute sa vie – homme de passions, d'idées, de faiblesses aussi, traversé par les courants de l'ambition comme par ceux du vice. Un musicien de génie, certes, mais un être de chair et de sang, gouverné comme nous tous par les «fils» du destin. L'Histoire aime les symboles – alors nous l'avons couronné roi de la liberté, pionnier de «l'art pour l'art», barde du chant de paix universel qui rugit au plus profond de nos entrailles. Nous avons fait de ses faiblesses surmontées – de cette surdité comble d'injustice pour un musicien – les marques de la victoire de l'esprit humain sur le Mal. Nous avons canonisé ses plus belles pages au nom des croyances et des courants de pensée de toute l'humanité. Nous nous sommes approprié

son chant en nous proclamant enfants légitimes de son esprit. Et nous avons oublié Beethoven... Beethoven qui sans doute se réjouit là-haut de faire vibrer tant les cols «encravatés» des assemblées occidentales que les fanfares colorées d'Australie et d'Amérique centrale – preuve qu'il a atteint ce à quoi tend tout artiste: l'harmonie universelle. Mais sans doute aussi se retourne-t-il dans sa tombe en voyant son nom brandi comme étendard des causes les plus antagonistes. Si l'on peut aisément l'imaginer s'associer au concert des démocraties européennes – lui le chantre de l'émancipation de l'homme par l'homme – pas sûr par contre qu'il se serait montré aussi indulgent avec la folie totalitaire du III^e Reich ou qu'il aurait spontanément offert l'Hymne à la joie de sa *Neuvième symphonie* en ultime bénédiction aux kamikazes japonais de la Seconde guerre mondiale.

GARNIR SON ASSIETTE QUOTIDIENNE

Beethoven dépasse Beethoven, et nous en sommes les premiers «coupables». Par besoin vital de grands modèles historiques, d'arbitres bienveillants de nos actes, nous avons détourné – et pour des générations – l'image de cet homme et le sens profond de sa musique. Mais cela encore, cela fait partie de son destin. Car si l'homme n'est pas maître de ses heures, il l'est moins encore de celles qui prennent le pas sur sa vie et en dessinent le souvenir. L'humanité a élu pour sa propre cause – pour le salut de son âme torturée – un Beethoven martial, en guerre contre le totalitarisme et pour la liberté des peuples, pas le Beethoven malheureux en amour, en quête permanente de noble protection et de nouvelles commandes pour garnir son assiette quotidienne. Pourtant ce Beethoven a bien existé,

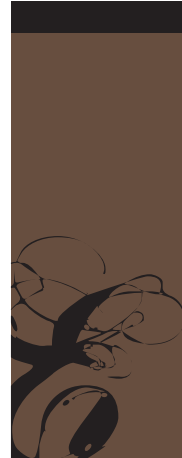




au même titre que celui qui s'enflamme pour les idéaux de la jeune Révolution française et biffe d'un geste rageur la dédicace de sa *Troisième symphonie* au consul Bonaparte qui vient de s'auto-couronner empereur. Et c'est de ce Beethoven qu'il s'agit ici – le Beethoven des salons de la haute aristocratie et de cette bourgeoisie naissante qui a soif de nouvelles pages à déguster soi-même et entre amis. Un Beethoven encore jeune (à l'exception de la *Dixième sonate*), mais déjà totalement lui-même dans sa musique, annonçant à plus d'un titre les monuments à venir.

SANS LE SOU

Automne 1792. Agé de 22 ans, Beethoven quitte sa Bonn natale pour la fastueuse Vienne impériale, où le cœur de la vie musicale s'est déplacé des ors pompeux de la cour vers les hôtels particuliers plus intimistes de l'aristocratie. Les doigts déjà solidement rompus aux mille et un mystères techniques du piano, il a en tête de perfectionner sa connaissance du contrepoint auprès de Joseph Haydn et celle de la musique italienne avec Antonio Salieri. C'est en tout cas la mission «officielle» qui justifie son voyage dans la capitale autrichienne, financé par son employeur d'alors, le prince électeur Maximilian Franz. Chassé de ses Etats par la Révolution deux ans plus tard, le monarque laisse notre jeune homme sans le sou, et contraint de subvenir seul à ses besoins. Bénéficiant du soutien du prince Karl von Lichnowsky (chez qui il s'installera) et de quelques amis bienveillants, la situation n'est pas pour déplaire à celui-ci, qui se lance alors avec fougue dans la course à la notoriété – une course qui passe d'abord par les lauriers de soliste.





«UN PETIT HOMME LAID, NOIR ET BOURRU»

Dans un univers fortement concurrentiel, il s'agit de se mesurer aux autres virtuoses lors de soirées en forme de joutes, dont raffole le public de l'époque. Le jeune Ludwig, doué d'un talent littéralement extraordinaire, ne tarde pas à faire mouche. Le pianiste et pédagogue Carl Czerny rapportera le récit d'un de ces tournois que lui a fait un autre grand pianiste de l'époque, Joseph Gelinek. *«Jamais je n'ai entendu jouer de la sorte! Il a improvisé sur un thème que je lui avais donné comme je n'ai jamais*

entendu Mozart lui-même improviser. Puis il a joué ses propres compositions, qui étaient absolument merveilleuses et grandioses, et il réalise au piano des prouesses et des effets dont nous n'aurions jamais osé rêver.» Et lorsqu'il s'agit de présenter ledit prodige, Gelinek a ces mots: *«C'est un homme petit, laid, noir et bourru, que le prince Lichnowsky a fait venir d'Allemagne il y a quelques années pour qu'il étudie la composition auprès de Haydn, Albrechtsberger et Salieri, et il s'appelle Beethoven.»*

BOOM DE L'ÉDITION

Une fois sa réputation établie – et contrairement à un Mozart quelques décennies plus tôt – c'est essentiellement sur ses talents de compositeur que Beethoven vivra. L'édition musicale connaît un boom avec l'émancipation bourgeoise de la musique à domicile. La demande en partitions de chambre est immense, et pas seulement dans le registre amateur: la bourgeoisie

naissante est friande de pages plus corsées, de nouveaux défis. Surfant sur sa vague de popularité mondaine, Beethoven tire rapidement profit de la situation. Si en 1795 pour faire paraître chez Artaria & Cie ses trois *Trios op. 1* il a besoin du soutien (tant diplomatique que financier) du prince Lichnowsky, il ne tardera pas à voler de ses propres ailes, bénéficiant spontanément et sans négociation des services zélés de plusieurs éditeurs pour chaque nouvelle composition. C'est dans ce contexte que verra le jour la majeure partie des sonates pour piano et violon.

BEETHOVEN AU VIOLON

Que l'on ne s'y trompe pas! Ce n'est pas parce que Beethoven intitule la plupart d'entre elles «sonates pour piano avec accompagnement de violon» que le violon joue pour autant un rôle de faire-valoir. Comme Mozart avant lui, Beethoven cherche dès les trois **Sonates op. 12** à émanciper l'instrument, pour en faire une partenaire à part entière du piano dans le dialogue musical. Ce «partage des tâches» est particulièrement marqué dans les mouvements lents de ce premier cycle, où le violon se voit confier non seulement certains thèmes, mais également des motifs d'accompagnement en alternance avec le piano. Beethoven touchait d'ailleurs lui-même du violon, avec un niveau suffisant pour se voir engager comme altiste à la cour de Bonn. Il a même suivi à Vienne quelques leçons auprès de son ami Wenzel Krumpholz et s'est osé à interpréter lui-même ses sonates au violon – mais avec un bonheur mitigé, comme en témoigne ce commentaire de Ferdinand Ries, qui admirait pourtant beaucoup



le compositeur: «C'était vraiment épouvantable car, dans son zèle enthousiaste, il n'entendait même pas qu'il jouait un passage dans une mauvaise position!»

ANTONIO SALIERI

Les trois *Sonates op. 12* voient le jour entre 1797 et 1798. Beethoven n'a pas 30 ans, et il les dédie (en italien) à l'un des personnages les plus influents de l'univers musical viennois de l'époque, Antonio Salieri. En tant que vice-président de la Société des musiciens de Vienne (*Tonkünstler-Sozietät*), celui-ci avait offert à Beethoven, par une lettre du 10 février 1797, une entrée gratuite et permanente aux concerts de bienfaisance de cette congrégation en

faveur des veuves et des orphelins. Il lui avait aussi demandé de mettre à l'avenir ses «*remarquables talents*» au service de celle-ci. Comme le suggère Elisabeth Brisson dans son excellent *Guide de la musique de Beethoven* (Fayard, 2005), «ces Sonates répondent peut-être à cette sollicitation», mais cette dédicace pourrait aussi être une manière pour le musicien de «*défier les connaisseurs et leurs critiques qu'il pressentait défavorables*» – sachant que Salieri était non seulement un compositeur et un professeur de grand renom, mais aussi le maître de chapelle de la cour.

ASSUMER SON «GÉNIE»

Ces «précautions» n'empêcheront pas la très honorable (et très conservatrice) *Allgemeine Musikalische Zeitung* (AMZ) de juger la **Première sonate en ré majeur** avec une extrême sévérité: «*Amas de choses savantes sans méthode; pas de naturel, pas de charme, une forêt dans laquelle on est arrêté à chaque pas par les buissons hostiles, d'où l'on sort épuisé, sans*





plaisir; un amoncellement de difficultés tel qu'on en perd patience. Si Beethoven voulait se renier lui-même et entrer dans la voie de la nature, il pourrait, avec son amour du travail, produire beaucoup d'excellentes choses.» Ce témoignage apparaît d'autant plus brutal et insensé avec le recul que cette *Première sonate* est incontestablement la moins révolutionnaire, la plus mozartienne (et donc traditionnelle) des dix. Mais il annonce en même temps le chemin de ronces qui attend le compositeur dès lors qu'il prend le parti d'assumer pleinement son «génie» – c'est-à-dire (au sens de l'époque) de suivre la voie d'une langue musicale originale. D'ailleurs Beethoven ne tarde pas à revendiquer ouvertement la qualité de sa différence, n'hésitant pas à prendre la plume pour répondre en ces termes à l'éditeur de l'AMZ, Breitkopf & Härtel: *«Conseillez donc un peu plus de prudence et de finesse à messieurs vos journalistes, particulièrement en ce qui concerne les productions de jeunes auteurs...»* Composée dans la foulée de la *Première*, la **Deuxième sonate en la majeur** a été écrite – de l'aveu même de Beethoven – *«d'un seul jet»*. Quant à la **Troisième en mi bémol majeur**, elle n'est pas sans faire penser par moments au climat sensible de la *Sonate «pathétique»* pour piano, publiée à la même époque chez Artaria.

BOULEVERSEMENT ÉMOTIONNEL

«Cet accueil contrasté, conclut Elisabeth Brisson (op. cit.), reflète en fait la mutation de la place sociale de la musique qui, de divertissement dominé par le modèle de la cour et des salons aristocratiques, se fit «sérieuse», expression du bouleversement émotionnel et de la nouvelle manière de sentir, contemporaine de la Révolution française.»

KARL AMENDA

Si Beethoven demeure fidèle à ses idéaux artistiques, les mentalités, elles, changent à son

égard. Fort d'une notoriété croissante et de succès importants tant à la cour que dans les salons, il se lance dès 1800 dans la composition de deux nouvelles sonates pour violon (les **Quatrième** et **Cinquième**), qu'il dédiera au comte d'Empire, banquier, collectionneur d'art, violoniste et organisateur de concerts privés (!) Moritz Christian von Fries (dédicataire également de la *Septième symphonie* et d'œuvres de Haydn et de Schubert). Sur le métier à la même époque, on trouve notamment la *Grande sonate pour clavier op. 22* (la onzième) et le ballet *Les Créatures de Prométhée op. 43*. Mais c'est surtout

dans le contexte d'une amitié très profonde qu'il faut placer l'écriture de ces deux nouvelles pages: celle qui le lie au violoniste Karl Amenda, arrivé à Vienne au printemps et qui créera entre autres ses premiers *Quatuors op. 18*. Amenda le guide – par son jeu, par son expérience – dans des méandres expressifs encore insoupçonnés de l'instrument. Sa décision de repartir dans sa Courlande (Lettonie) natale en juin 1799 n'en sera que plus douloureuse pour Beethoven, qui évoque un «*cœur déchiré*» dans sa correspondance. Toutefois, à travers des courriers fréquents, l'influence d'Amenda sur sa musique demeure importante. Le violoniste l'incite notamment à ne pas brader son originalité créatrice et à maintenir le cap de son «combat» pour une expressivité nouvelle, n'en déplaie à un public qui avait réagi avec frilosité à ses trois premiers opus du genre.

«L'EFFORT DE MIEUX L'ENTENDRE»





Et la persévérance finit par payer: en 1800, la situation de Beethoven à Vienne est bien meilleure qu'encore deux ans auparavant. Son concert du 2 avril a pu avoir lieu et a été un succès. L'impératrice, grande mélomane et musicienne elle-même, accorde dans la foulée à Salvatore Vigano, le maître de ballet de la cour, de lui commander la musique du ballet en projet *Les Créatures de Prométhée*. Sans parler des éditeurs qui, après avoir fait longtemps la sourde oreille, flairent soudain la bonne affaire et se pressent nombreux au portillon. Quant à la presse, à l'instar de la jadis très conservatrice AMZ, elle reçoit favorablement ces deux sonates, «plus accessibles à un grand public que beaucoup d'œuvres antérieures». «Il semble bien, à la vérité, conclut François-René Tranchefort (*Guide de la musique de chambre*, Fayard, 1989), que dans la nouvelle conjonction entre le musicien et son public, ce n'est pas le premier qui changea, mais le second qui accomplit l'effort de mieux l'entendre.»

LE DESTIN À LA PORTE

Mais voilà – ironie suprême quand on commence seulement à l'*entendre!* – au lieu de lui offrir enfin la joie de savourer ce juste triomphe, le destin frappe brutalement à la porte en s'attaquant à cette ouïe dont il a tant besoin. Malgré l'amour pour Giulietta Giucciardi qui embrase son cœur à cette époque, le coup est rude – de ces coups qui vous modifient profondément une personnalité. Le «printemps» dessiné par la **Cinquième sonate** – le sous-titre posthume n'est, comme bien d'autres, pas de Beethoven, même s'il témoigne avec justesse du climat serein, presque insouciant de cette première sonate en quatre mouvements – va faire place progressivement à un ciel plus partagé, plus «beethovenien» (au sens moderne du terme).



HEILIGENSTADT

Été 1802. Au lieu de sombrer dans la dépression, Beethoven marque une pause, un retour salutaire sur lui-même. A l'image d'un sage qui va méditer sur un rocher, il rédige à Heiligenstadt, dans la banlieue de Vienne, son célèbre «Testament», sorte de point d'orgue prospectif sur sa vie. Tomber... ou sauter! Enivré par un élan épique soudain brûlant – et qu'accentue certainement la cécité – il se voit un avenir au-delà des frontières étroites et encore fortement teintées de féodalisme de l'Autriche impériale. L'Europe est en feu, et du côté de Paris un prodige du nom de Bonaparte focalise toute l'attention et concentre les espoirs les plus fous d'un monde nouveau – un monde (ô suprême délice pour un artiste!) où la liberté d'expression ne connaîtrait plus de limites. Se voyant comme un nouveau Plutarque, Beethoven rêve d'être appelé à Paris, voire d'occuper une fonction officielle auprès du Premier Consul. Toute la musique qui sort de sa plume est tendue vers ce même but. Outre la composition de deux nouvelles symphonies (dont la *Troisième*), il jette les bases de son premier opéra en choisissant – à dessein – un livret français récent, *Léonore ou l'amour conjugal*, comblant au passage l'inclination du public viennois pour l'opéra-comique français.




«SONATA MULATICA»

C'est aussi sous l'influence de la nouvelle France qu'il écrit sa **Neuvième sonate op. 47**, dédiée au violoniste français Rodolphe Kreutzer, professeur au tout jeune Conservatoire de Paris (fondé en 1795). Leur première rencontre a lieu en 1798 lors de l'éphémère ambassade de la République de France à Vienne; Beethoven peut alors se faire une idée précise des exigences et des formes nouvelles de la musique française post-révolutionnaire. Mais Kreutzer n'interprétera jamais l'œuvre en public, la jugeant

«*inintelligible*» – avis partagé par la critique viennoise, qui n'hésitera pas à parler de «*terrorisme musical*». Elle a été écrite en toute hâte à l'initiative du jeune violoniste mulâtre d'origine anglo-polonaise (sic!) George Polgreen Bridgetower – en vue d'un concert viennois mis sur pied en mai 1803 – et éditée deux ans plus tard à Bonn, chez son ami Nikolaus Simrock. N'en déplaise à l'AMZ – encore elle! – qui estimait que Beethoven avait «*poussé le souci de l'originalité jusqu'au grotesque*», cette «sonata mulatica» (comme il la surnommait lui-même avec sarcasme, en référence tant à son dédicataire qu'à son style composite, parfois plus proche du concerto que de la sonate) est aujourd'hui l'une des plus appréciées des violonistes.

ALEXANDRE I^{ER}

Avant la «*Kreutzer*», trois autres sonates pour violon sont venues prendre le relais des *opus 23* et *24*, poursuivant le travail de rénovation du langage initié dès les premières mesures de la *Première sonate*: trois **Sonates op. 30**, envisagées dès le début comme un tout et répondant aux sollicitations de plus en plus nombreuses des éditeurs, notamment dans le domaine de la musique de chambre. Il se peut que l'idée de base d'écrire de nouvelles sonates pour piano «avec accompagnement de violon» émane du grand éditeur de Leipzig Breitkopf & Härtel. Toutefois, fin avril 1802, au moment où Beethoven l'informe avoir terminé trois sonates, celui-ci décline l'offre, qu'il juge trop chère. Beethoven publiera alors cet *opus 30* à Vienne, en l'accompagnant d'une dédicace – au premier abord surprenante – au tsar Alexandre I^{er}. Le monarque russe, même s'il a eu recours au meurtre pour écarter son propre père du trône, semble aspirer à un réel remaniement du pouvoir et de la société – exactement ce qui lui a plu jadis en Bonaparte, avant que celui-ci ne déçoive ses espoirs en signant le Concordat le 8 avril 1802 et en adoptant une attitude quasi monarchique. Alexandre I^{er} incarne à ses yeux l'homme à suivre de la «nouvelle» Europe, opposé à la censure, intéressé au défi de l'instruction publique, partisan d'une paix avec



la France et avec l'Angleterre – l'homme qui personnifie au mieux son idéal d'une «*société politique libérée, dans le cadre d'un état constitutionnel respectueux des droits de l'individu*» (Elisabeth Brisson, op. cit.). Beethoven devra toutefois attendre décembre 1814 pour se voir récompensé de son geste par le paiement de 100 ducats.

JACQUES PIERRE JOSEPH RODE

La **Dixième** (et dernière) **sonate pour violon op. 96** est distante de neuf ans de la *Neuvième*. Esquissée fin 1812 (et donc contemporaine des *Septième* et *Huitième symphonies*), elle est – à l'instar de la «*Kreutzer*» – une œuvre de circonstances, écrite à l'occasion du séjour à Vienne en décembre du virtuose français Jacques Pierre Joseph Rode et dédiée à son élève, l'archiduc Rodolphe (qui a assuré la partie de piano lors de sa première exécution publique). Il est difficile de dire si Beethoven – qui ne reviendra jamais plus à ce genre durant ses quinze dernières années de vie – avait, au-delà du contexte exceptionnel, l'intention *personnelle* de composer une nouvelle sonate pour violon. La rapidité avec laquelle il a réagi à l'annonce de l'arrivée de Rode laisse à penser que oui – qu'il devait avoir, sur sa table ou au fond d'un tiroir, des esquisses prêtes à être mises en forme. Il a d'ailleurs à plusieurs reprises souhaité revoir la partition – notamment entre les deux premières exécutions – et le manuscrit qu'il remet à son éditeur au printemps 1815 (truffé de ratures et d'ajouts) témoigne d'un esprit encore en plein questionnement.

UNE PETITE TRANCHE D'ÉTERNITÉ

L'aventure du violon et du piano s'arrête là pour Beethoven. Là où celle des héritiers commence. Corey Cerovsek et Paavali Jumppanen en sont deux acteurs contemporains. Leur lecture de Beethoven est à la fois tributaire de cette «grande» histoire passée et des mille et une petites péripéties qui ont accompagné la transmission de ses œuvres jusqu'à eux. A travers les musiciens, les éditeurs, les biographes, la presse, le hasard du temps qui passe – à travers leurs «mentors», leurs professeurs, leurs rencontres au disque et au concert, leurs lectures aussi, et l'expérience unique de l'enregistrement. Un grand moment d'émotion musicale. Une petite tranche d'éternité.





BEETHOVEN AUJOURD'HUI

«Mon professeur Josef Gingold disait souvent que pour lui les concertos de Beethoven et de Brahms étaient les deux sommets du répertoire de violon», se rappelle Corey Cerovsek, qui garde un souvenir mémorable de ces moments très riches passés à parcourir ces partitions avec le grand maître, élève notamment d'Eugène Ysaÿe. Mais au contraire du *Concerto en ré* – passage obligé des années d'étude – le travail des *Sonates* de Beethoven est plutôt récent, et a été réalisé en grande partie avec Paavali Jumppanen. «On n'est pas trop à deux pour explorer cette incroyable musique!»

HUMANITÉ

Classique? Romantique? Développer une approche commune n'a pas été simple pour les deux musiciens, face à une musique qui ne se laisse pas aisément cataloguer. «Même si l'on peut noter une évolution entre Mozart et la Première sonate, ainsi qu'entre la Première et la Dixième sonate de Beethoven, on ne saurait surévaluer cet aspect, tant le langage unique de chacune de ces pages l'emporte sur tout le reste», estime Paavali Jumppanen. Corey Cerovsek, lui, entend un seul et même Beethoven dans les 10 *Sonates*, «même si celles-ci, à l'image des trois *Sonates* op. 30, offrent des visages très contrastés de sa personnalité». Pour le violoniste canadien, l'un des enjeux essentiels dans la préparation de cette intégrale a été de «dépasser les limites physiques de l'instrument et une écriture pas toujours idéale pour le violon, pour laisser place au seul vrai protagoniste: la Musique». Cela n'a pas été sans accroc, notamment sur le plan des doigtés, et a nécessité de sa part – c'était loin d'être facile pour quelqu'un qui joue de manière instinctive! – de mettre des mots sur ses aspirations artistiques, afin d'accorder au mieux son jeu avec celui de son partenaire. Les deux artistes se rejoignent pour dire que la musique de Beethoven est traversée par un fantastique courant d'humanité. «On y sent non seulement une sublime inspiration, mais aussi un travail très intense. C'est peut-être pour cela qu'elle nous parle à tous avec autant de force.»

COREY CEROVSEK violon

Né en 1972 à Vancouver et résidant aujourd'hui à Paris, Corey débute l'étude du violon à l'âge de cinq ans. Après avoir fréquenté les classes de Charmian Gadd et Richard Goldner, il décroche son diplôme à douze ans au *Royal Conservatory of Music* de l'Université de Toronto. Il se voit remettre une médaille d'or pour la meilleure prestation dans la catégorie des instruments à cordes. La même année, il est accepté comme élève dans la classe de Josef Gingold et intègre l'*Indiana University*, où il obtient un *bachelor* en mathématiques et musique à l'âge de quinze ans, un *master* dans les mêmes disciplines à seize et un doctorat à dix-huit. Il suit en parallèle des cours de piano auprès d'Enrica Cavallo et se produit en concert régulièrement avec les deux instruments jusqu'en 1997.

Corey s'est produit avec de très nombreux orchestres, parmi lesquels ceux de Boston, Philadelphie, San Francisco, Detroit, Cincinnati, St. Louis, Atlanta, Baltimore, Montréal, Vancouver et Toronto, avec l'Orchestre philharmonique d'Israël, le Symphonique de Prague, le *Hong Kong Philharmonic*, le *Residentie Orkest* de La Haye, les Orchestres symphoniques de Berlin, Sydney, Melbourne, Adelaïde et Bournemouth, ainsi que l'Orchestre de Chambre de Vienne, sous la direction de chefs tels que Zubin Mehta, Charles Dutoit, Michael Tilson Thomas, Neeme Järvi, Andrew Litton, Marin Alsop et Jesús López Cobos.

En récital, Cerovsek s'est produit dans le monde entier, et notamment régulièrement au *Isabella Stewart Gardner Museum* (Boston), *Kennedy Center* (Washington, D.C.), au *Lincoln Center's Walter Reade Theatre* (New York), à la Place des Arts (Montréal), au *Wigmore Hall* (Londres) et au Théâtre du Châtelet (Paris). Il est aussi un musicien de chambre passionné et se produit souvent lors des festivals de Kuhmo (Finlande), Verbier (Suisse), Tanglewood (USA), Divonne (France), ainsi que lors des festivals de Spoleto (aux USA et en Italie). Au nombre de ses partenaires de musique de chambre figurent Jean-Yves Thibaudet, Thomas Quasthoff, Julian Rachlin, Joshua Bell, Julien Quentin, Jeremy Denk, Leonidas Kavakos, Eric Le Sage, Denis Pascal, Alexandre Tharaud, Paul Meyer, Truls Mørk, Tabea Zimmermann, Katia Skanavi, Isabelle Van Keulen, Leif Ove Andsnes, ainsi que les Quatuors Borromeo et Ysaÿe.

paavali jumppanen piano

Le pianiste finlandais Paavali Jumppanen est né en 1974 à Espoo, où il a pris à l'âge de cinq ans ses premières leçons de piano à l'Institut de Musique, auprès de Marja Huhtamäki et de Katarina Nummi. En 1992, il intègre la classe de Margit Rahkonen à l'Académie Sibelius de Helsinki. De 1997 à 2000, il se perfectionne auprès de Krystian Zimerman à l'Académie de Musique de Bâle et prend part à des cours de maîtres donnés par Murray Perahia, Dimitri Bashkirov, Konstantin Bogino et Eero Heinonen. En 1994, il remporte le Premier Prix du Concours Maj Lind de Helsinki et se produit depuis lors avec tous les orchestres de Finlande. Il est régulièrement à l'affiche du Philharmonique de Helsinki et du Symphonique de la Radio finlandaise, et a interprété les cinq *Concertos* de Beethoven avec le *Kuopio Orchestra*.

En 2000, Paavali Jumppanen a remporté le Premier Prix des *Young Concert Artists International Auditions* à New York, ce qui lui a permis de faire ses débuts au *92nd Street Y* (*The New York Times*: «*Il a joué avec une immense puissance et un sens aigu de la conduite; sa palette de couleurs sonores est extraordinairement large. Le piano sonne magnifiquement bien, porté par une voix ample et pleine de potentialités expressives*»). Il s'est produit dans la foulée au *Kennedy Center* de Washington, D.C., au *Gardner Museum* de Boston, et a fait ses débuts concertants en 2002 au *Alice Tully Hall* au côté du *New York Chamber Symphony* dirigé par Gerard Schwarz. Paavali Jumppanen joue en soliste dans toute l'Europe, ainsi qu'au Japon et en Australie, avec des orchestres tels que le *Melbourne Symphony*, les Philharmoniques d'Oslo et de Stuttgart et l'Orchestre symphonique de la BBC. Sur le front des festivals, il s'est notamment produit au *Kuhmo Chamber Music Festival* et à la Roque d'Anthéron en France. Il a aussi été le directeur artistique du festival finlandais Lemi-Lappeenranta. Doté d'un répertoire très large, qui va de Bach à Chopin en passant par Beethoven et Liszt, Paavali Jumppanen possède un goût prononcé pour la musique de son temps. Il a eu la chance de collaborer avec Henri Dutilleux et Pierre Boulez, et commande fréquemment des œuvres à des compositeurs finlandais.

Le

The title 'Le Stradivarius' is rendered in a highly stylized, overlapping font. The word 'Le' is in a simple sans-serif font. 'Stradivarius' is in a large, bold, black serif font, with the letters overlapping and intertwined. In the background, there is a faint, light brown illustration of a violin body, showing the f-hole and the curves of the body. The overall composition is dynamic and artistic.

Stradivarius

LE STRADIVARIUS
«MILANOLLO» DE 1728

Par Claude Lebet

LES AVENTURES D'UN CHEF-D'ŒUVRE DE LA LUTHERIE





Instrument typique de la dernière période de Stradivarius, son patron est large et puissant, et ses voûtes pleines. Il dégage une impression de grande maturité. On devine une main encore très sûre du luthier, bien que l'on soit loin de la perfection du «Dragonetti» de 1706. L'instrument n'en est que plus émouvant – rappelons qu'au moment de le mettre sur le métier, Stradivarius était âgé de 84 ans!

Le fond se compose de deux pièces d'érable à petites ondes serrées, légèrement montantes sur les bords. La table, taillée d'ouïes très élégantes, est constituée de deux pièces d'épicéa à pores fins. La puissante volute a conservé son chanfrein teinté de noir. Le vernis – orangé sur fond doré – est d'une grande beauté.

JEAN-BAPTISTE VIOTTI

L'histoire du «Milanollo» remonte au virtuose Jean-Baptiste Viotti, dont sont issues pratiquement toutes les écoles modernes du violon et qui est le premier artiste à avoir rendu pleine justice aux violons de Stradivarius. Arrivé en France en 1782, il y fait fureur et exerce une influence déterminante sur la facture instrumentale du pays – en particulier sur deux de ses plus illustres représentants: Nicolas Lupot et François Tourte. Protégé de Marie-Antoinette et d'autres grands seigneurs de la cour, il doit toutefois s'enfuir en Angleterre en 1792, ruiné et menacé par la Révolution. Il y rencontre le contrebassiste Domenico Dragonetti, qui l'aide financièrement et lui achète (probablement) le Stradivarius de 1728. Ce dernier

conservera le violon jusqu'à sa mort, en 1846.

DOMENICO DRAGONETTI

On trouve dans le testament de Dragonetti la phrase suivante: «*Je lègue ce violon, qui fut joué par Paganini, à Teresa Milanollo.*» Cette mention est intéressante; arrêtons-nous un instant sur les points communs entre Dragonetti et Paganini. Tous deux sont italiens, issus d'un milieu modeste, ont un père musicien amateur, et comptent parmi les plus grands virtuoses de leur temps. Passionné, comme Dragonetti, par les antiquités et les instruments anciens, Paganini a possédé, entre autres merveilles, un quatuor complet de Stradivarius. Enfin, le prodige génois a lui aussi légué son instrument à sa ville natale – le Guarnerius del Gesù «Le Canon» de 1742, conservé au Palazzo Tursi.

Voilà donc Teresa Milanollo héritière, à 19 ans, du fameux instrument qui portera désormais son nom.

TERESA MILANOLLO

Née à Savigliano (dans le Piémont) le 28 août 1827, Teresa Milanollo commence très jeune l'étude du violon et devient l'élève de Charles Philippe Lafont vers 1837. Elle poursuit sa formation auprès de François-Antoine Habeneck et de Charles-Auguste de Bériot, avant d'enseigner elle-même son art à sa petite sœur Maria, de cinq ans sa cadette. Dès 1840, elles se produisent en duo et enflamment l'Europe entière. En France, le public et les critiques ne tarissent pas d'éloges pour leur virtuosité et leur grande musicalité. Jouant depuis 1846 le violon de Dragonetti, Teresa transmet à sa sœur le





Stradivarius «Hembert-Milanollo» de 1703, que son père lui a acheté en 1841 chez le luthier Nicolas Darche d'Aix-la-Chapelle.

CHRISTIAN FERRAS

Terrassée par la fatigue et les voyages incessants, Maria meurt en 1848 de la tuberculose. Le violon de 1703 est vendu au comte de Pommery. Très affectée, Teresa se produit encore à quelques reprises, avant de mettre un terme définitif à son activité de concertiste, suite à son mariage en 1857 avec le Général Parmentier. Elle décède le 25 octobre 1904 à Paris et repose au cimetière du Père Lachaise, dans le caveau de famille du Général. Les héritiers décideront de vendre son violon ainsi qu'un merveilleux archet de Dominique Pecatte, monté or, offert et dédié à Teresa par la Société de Musique de Lyon en 1846. La maison Hill trouve un acheteur à Bombay (!), M. Ratnagar, puis fait revenir le «Milanollo» en Europe en 1967, où il est acquis par le violoniste français Christian Ferras. Celui-ci en fera le vecteur de son art pendant quinze ans, notamment à l'occasion des concerts et des disques qu'il réalise avec l'Orchestre philharmonique de Berlin et son chef Herbert von Karajan.

PIERRE AMOYAL

À la mort prématurée de Ferras, le violon passe entre les mains d'un autre grand violoniste français, Pierre Amoyal, qui jouera le «Milanollo» dès 1990, après le vol de son Stradivarius «Kochanski» de 1717 (survenu à Saluzzo le 15 avril 1987; l'instrument sera retrouvé après maintes péripéties quatre ans plus tard).

Digne héritier de ces artistes d'exception, Corey Cerovsek joue le «Milanollo» depuis 2004.





The title 'Beethoven' is rendered in a large, black, serif font. The letters are layered, with 'Be' in the foreground and 'thoven' slightly behind. A light brown, semi-transparent globe is positioned behind the text, and several thin, light brown lines resembling musical notes or orbits are scattered around it.

Beethoven

BEETHOVEN
The face of destiny

By Antonin Scherrer



How astonishing human destiny! Especially for those who, in the course of their hours, tirelessly work the earth of their inner Eldorado, seeking that ultimate treasure – the goal of life! – that which they have the secret conviction of knowing, yet which nevertheless, necessarily, escapes them. Those who, driven by a thirst for the absolute and for victory over the omnipotence of their environment, by sheer force of will sweep away that “hand of destiny” of which the thinkers and scholars of all civilizations speak; those who, marionettes that they all are, would do better simply... to live. But can they even choose? Can one follow the path of destiny without attempting to anticipate its twists and turns, without trying to imagine its peaks and banish its precipices?


A BEING OF FLESH AND BLOOD

As colossal as he might appear to us today, Beethoven was no less a *man* all his life – a man of passions, of ideas, of weaknesses as well, moved by the currents of ambition as by those of vice. A genius musician, certainly, but a being of flesh and blood, governed like all of us by the “threads” of destiny. History loves symbols – thus we have crowned him king of liberty, pioneer of “art for art’s sake,” bard of the song of universal peace who moves us to the core. We have made of his weaknesses surmounted – of that deafness, greatest of injustice to a musician – the symbols of victory of the human spirit over Evil. We have canonized his most beautiful pages for all humanity, in the name of beliefs and philosophies. We have appropriated his song in declaring ourselves the legitimate children of his spirit. And we have forgotten Beethoven... Beethoven, who without doubt rejoices

up above, seeing his music move the “cravated” necks of Western assemblies, just as it does the colorful fanfares of Australia and central America – proof that he has attained that which every artist seeks: universal harmony. But without doubt, so too would he turn in his grave seeing his name unfurled as a banner for the most antagonistic causes. If one can easily imagine him taking part in the concert of the European democracies – doubtful by contrast that he would have been equally indulgent towards the totalitarian madness of the Third Reich, or that he would spontaneously have offered his *Hymn to Joy* from the *Ninth Symphony* as last benediction to the Japanese kamikazes of the Second World War.

EARNING HIS DAILY BREAD

Beethoven transcends Beethoven, and we are the first to be “guilty” for it. By our vital need for great historical figures, benevolent arbiters of our acts, we have transformed – and this since generations – the image of this man and the profound meaning of his music. But even this – this is part of his destiny. For if man is not master of his time, he is even less master of those who take his life in their hands and shape its memory. Humanity has for its own reasons – for the salvation of its tortured soul – chosen a martial Beethoven, fighting against totalitarianism and for the liberty of the people, not the unhappy Beethoven in love, ever seeking aristocratic sponsors and new commissions to earn his daily bread. Nevertheless this Beethoven did well exist, the very one inflamed by the ideals of the young French revolution, the one who in rage struck out the dedication to Napoleon Bonaparte of the *Third Symphony* when Bonaparte crowned himself emperor. And it is that Beethoven which concerns us here – the Beethoven of the salons of the high aristocracy, and of that nascent bourgeoisie which thirsted for new pages to savor alone and among friends. A Beethoven still young







(with the exception of the *Tenth Sonata*), but already entirely himself in his music, announcing in more than one work the monuments yet to come.

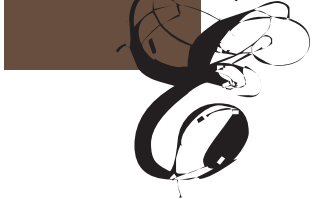
PENILESS

Autumn 1792. At the age of 22 Beethoven left his native Bonn for the lavish imperial city of Vienna, where the center of musical life had shifted from the pompous gold of the court to the more intimate individual residences of the aristocracy. His fingers already solidly trained in the thousand and one mysteries of piano technique, he had in mind to perfect his knowledge of counterpoint with Joseph Haydn, and of Italian music with Antonio Salieri.

This was in any case the “official” reason for his trip to the Austrian capital, financed by his employer of the time, the electoral prince Maximilian Franz. Driven from power two years later by the Revolution, the monarch left our young musician penniless, forced to provide for himself. But benefiting from the support of Prince Karl von Lichnowsky (at whose home he settled) and a few benevolent friends, the situation was not displeasing to him, and he threw himself with fervor upon the road to notoriety – a path first relying upon his skills as a soloist.

“A SHORT, UGLY, SWARTHY, MULISH LOOKING YOUNG MAN”

In a fiercely competitive world, one had to measure up to other virtuosos at evenings taking the form of jousts, all the rage with the public of the time. Young Ludwig, gifted with a literally extraordinary talent, was not long in hitting the mark. Pianist and pedagogue Carl Czerny would later recall the account of one of these contests given him by another great pianist of the epoch, Joseph Gelinek. *“Never have I heard such playing! He improvised on a theme I had given him, as I had never heard even Mozart himself improvise. Then he played his*



own compositions, which are absolutely wonderful and splendid in the highest order, and he masters difficulties and effects at the piano that we never dared dream of."

Asked who this prodigy might be, Gelinek replied: *"He is a short, ugly, swarthy, mulish looking young man whom Prince Lichnowsky fetched from Germany a few years ago*

to study composition with Haydn, Albrechtsberger and Salieri, and his name is Beethoven."

PUBLISHING BOOM

Having established his reputation – and in contrast to Mozart a few decades earlier – Beethoven was to make a living primarily from his talents as a composer. There was a boom in the music publishing business with the exploding popularity of music at bourgeois homes. The demand for chamber music scores was immense, and not just for amateurs: the nascent bourgeoisie was fond of works “of substance,” filled with new challenges. Riding the wave of his popularity, Beethoven quickly profited from the situation. While in 1795 he needed the support (as much diplomatic as financial) of Prince Lichnowsky to publish his three *Trios, Op. 1* with Artaria & Cie, he would soon stand on his own, for every new composition benefiting spontaneously and without negotiation from the avid offers of multiple publishers. It was in this way that the majority of the sonatas for piano and violin would see the light of day.

BEETHOVEN AT THE VIOLIN

Make no mistake about it! Just because Beethoven entitled the majority of these works “sonatas for piano with violin accompaniment” does not mean the violin is relegated to a secondary role. Like Mozart before him,

Beethoven sought to emancipate the instrument as early as the **Sonatas, Op. 12**, making it the piano's equal partner in the musical dialogue. This "sharing of tasks" is particularly notable in the slow movements of this first cycle, in which the violin is entrusted not only with certain themes, but also with accompanying motives, in alternation with the piano. Beethoven dabbled at the violin, playing well enough to be engaged as a violist at the court in Bonn. He even took a few lessons with his friend Wenzel Krumpholz in Vienna and had the daring to play his own sonatas for violin – but with mitigated success, as bears witness this commentary of Ferdinand Ries, who nonetheless much admired the composer: *"It was really appalling music, for in his enthusiastic zeal, he did not hear when he played passages in the wrong position!"*

ANTONIO SALIERI

The three *Sonatas, Op. 12* were composed between 1797 and 1798. Beethoven was not yet thirty, and he dedicated them (in Italian) to one of the most influential people in the Viennese musical world of the time, Antonio Salieri. As vice-president of the Viennese *Tonkünstler-Sozietät* (Society of Musicians), he offered Beethoven free and permanent entry to all of the society's concerts, which benefited the widows and orphans of Viennese musicians. He also asked him to place his *"remarkable talents"* at its service in the future. As suggested by Elisabeth Brisson in her excellent *Guide to Beethoven's Music* (Fayard, 2005), *"these Sonatas were perhaps written in response to this request,"* but their dedication might also have been a way for the musician to *"defy the experts and the unfavorable reviews he anticipated,"* knowing that Salieri was not only a composer and teacher of great renown, but also the court chapel master.



BEETHOVEN CLAIMS HIS “GENIUS”

These “precautions” were not to prevent the highly reputable (and highly conservative) *Allgemeine Musikalische Zeitung* (AMZ) from judging to **First Sonata in D Major** with extreme severity: “A heap of clever turns without rhyme or reason; completely unnatural, devoid of charm, a forest in which one is stopped at each step by a hostile thicket, from which one emerges exhausted, without pleasure; such an accumulation of difficulties one loses all patience. If Beethoven only wished to deny himself and follow the path of nature, he could, with his love of work, produce many beautiful things.” This criticism appears all the more brutal and senseless considering that in hindsight this *First Sonata* is incontestably the least revolutionary and the most Mozartian (and thus traditional) of the ten. But it also foreshadows the thorny road which was to await the composer as soon as he took the path of fulfilling his “genius” – that is to say (in the sense of the time) of following the path of an original musical language. In any case, Beethoven did not delay in openly proclaiming the quality of his difference, not hesitating to take up his pen to respond thusly to the editor of the AMZ, Breitkof & Härtel: “Advise therefore a bit more prudence and finesse to your fine journalists, particularly with regard to the works of young authors...” Composed at the same time as the *First Sonata*, the **Second Sonata in A Major** was written – by Beethoven’s own avowal – “in a single stroke.” As for the **Third Sonata in E-flat Major**, it surely brings to mind the emotional atmosphere of the “*Pathétique*” *Sonata* for piano, published at the same time by Artaria.

EMOTIONAL TURMOIL

“This contrasting reception,” concludes Elisabeth Brisson (op. cit.), “reflects, in fact, the shifting position of music in society, which from the light entertainment that dominated at the court and the aristocratic salons,







became 'serious,' an expression of the emotional turmoil and the new way of feeling that arose at the time of the French Revolution."

KARL AMENDA

While Beethoven remained faithful to his artistic ideals, attitudes towards him began to change. Strengthened by growing notoriety and important successes as much at the court as in the salons, in 1800 he began composing two new sonatas for violin (the **Fourth** and **Fifth**), which he was to dedicate to the count of Empire, the banker, collector of art, violinist and organizer of private concerts (!) Moritz Christian von Fries (also the dedicatee of the *Seventh Symphony* and works of Haydn and Schubert).

Also in progress at the time were notably the *Grand Sonata for Piano, Op. 22* (the *Eleventh Sonata*) and the ballet *The Creatures of Prometheus, Op. 43*. But one must above all place the writing of these two new scores in the context of his profound friendship with violinist Karl Amenda, who had arrived in Vienna in the spring and would premiere among other works his first *String Quartets, Op. 18*. Amenda helped him discover – both through his playing and his experience – unsuspected expressive possibilities in the instrument. His decision to return in June 1799 to his native Courland (Latvia) was to be more than a little painful for Beethoven, who wrote of a "broken heart" in his letters of the time. Even so, thanks to frequent couriers, Amenda's influence on his music would remain significant. In particular, the violinist strongly urged him not to give up his creative originality, and to maintain the course of his "battle" for a new expressivity, paying no heed to a public that had reacted coldly to his three first works in the genre.



“THE EFFORT BETTER TO HEAR HIM”

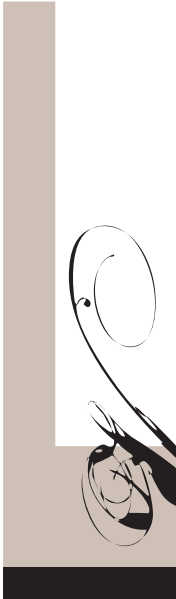
And his perseverance would pay off: Beethoven's situation in Vienna in 1800 was much better than it had been just two years earlier. A concert on April 2nd came to fruition and was a success. The empress, a great music lover and musician herself, immediately gave Salvatore Vigano approval to commission from Beethoven the ballet music for *The Creatures of Prometheus*. Not to mention the publishers who, after having lent a deaf ear to his music so long, suddenly sensed good business and appeared in numbers at his door. As for the

press, following the lead of the previously very conservative AMZ, they all received these two sonatas favorably, judging them “*more accessible to a large public than many previous works.*” “*In truth it does seem,*” concludes François-René Tranchefort (*Guide de la musique de chambre*, Fayard, 1989), “*that in the new relationship between the musician and his public, it was not the former that changed, but the latter that made the effort better to hear him.*”

DESTINY AT THE DOOR

But then – supreme irony, just when people had begun to *hear* him! – rather than finally allowing him the joy of savoring this deserved triumph, destiny knocked brutally at the door in

attacking this sense of hearing so vital to him. Despite the love for Giulietta Giucciardi which inflamed his heart at the time, the blow was hard – the kind that profoundly changes a man. The “spring” sketched by the ***Fifth Sonata*** – the posthumous title, like so many others, was not Beethoven's, even if it does justly describe the serene, almost carefree atmosphere of this first sonata in four movements – was gradually to give way to a stormier sky, a more “Beethovenian” one (in the modern sense of the word).



HEILIGENSTADT

Summer 1802. Instead of sinking into depression, Beethoven took a break, a salutary return to himself. Like a wise man going to meditate on a rock, he wrote his celebrated “Testament” in Heiligenstadt, in the suburbs of Vienna, a sort of prospective pedal point upon his life. Fall... or jump! Intoxicated with a sudden, burning, epic élan - which undoubtedly accentuated his blindness – he envisioned a future beyond the narrow boundaries of imperial Austria, still strongly tinged by feudalism. Europe was in flames, and in Paris a prodigy named Bonaparte focused all attention and concentrated the wildest hopes for a new world - one in which (oh supreme delight for an artist!) freedom of expression would no longer know any limits. Seeing himself a new Plutarch, Beethoven dreamed of being summoned to Paris, or even being appointed to an official position to the First Consul. All the music that flowed from his pen was directed towards this one goal. In addition to the composition of two new symphonies (one being the *Third*), he sketched the foundations of his first opera in choosing – by design – a recent French libretto, *Léonore ou l’amour conjugal*, at the same time satisfying the Viennese public’s taste for French comic opera.

THE “SONATA MULATICA”

It was also influenced by the new France that he wrote his ***Ninth Sonata Op. 47***, dedicated to the French violinist Rodolphe Kreutzer, professor at the Paris Conservatory, newly founded in 1795. Their first encounter took place in 1798 during the ephemeral ambassadorship of the Republic of France in Vienna; Beethoven was thus able to form a precise idea of the demands and new forms of post-revolutionary French music. But Kreutzer was never to perform the work in public, judging it “*unintelligible*” – an opinion shared by the Viennese critics, who did not hesitate from speaking of “*musical terrorism*.” It had been written in great haste at the initiative of the young mulatto violinist



George Polgreen Bridgetower, of Anglo-Polish (sic!) descent – with a concert planned for May 1803 in mind – and published two years later in Bonn by his friend Nikolaus Simrock. Not to the liking of the AMZ – once again! – which opined that Beethoven had “*pushed originality to the grotesque*,” this “sonata mulatica” (as he sarcastically nicknamed it himself, in reference as much to his dedicatee as to its composite style, at times closer to a concerto than a sonata) is today one of those most beloved by violinists.

ALEXANDER I

Three other sonatas for violin had preceded the “*Kreutzer*,” forming a link with the sonatas *Op. 23* and *24* and continuing the development of a new musical language that had begun with the first measures of the *First Sonata*: the three **Sonatas, Op. 30**, envisaged from the beginning as a set, and written in response to the growing number of requests from publishers, particularly for chamber music. It is possible that the basic idea of writing new sonatas for piano “with violin accompaniment” came from the major Leipzig publisher Breitkopf & Härtel. However, at the end of April 1802, just when Beethoven informed the publisher that he had completed three sonatas, the latter declined the offer, judging it too costly. Beethoven would then publish this *Opus 30* in Vienna, adding a dedication – at first surprising – to Czar Alexander I. The Russian monarch, even if he had resorted to murder to remove his own father from the throne, seemed to aspire to a real reworking of power and of society – exactly that which had previously pleased Beethoven in Bonaparte, until his hopes had been dashed when Napoleon signed the Concordat on April 8th, 1802, adopting an almost monarchical attitude. Alexander I embodied in his eyes the man to follow for a “new” Europe, a man opposed to censorship, interested in the challenges of public education, in favor of peace with France and with England – the man who best personified his ideal of a “*politically liberated society, within the framework of a constitutional state respecting the rights of the individual*” (Elisabeth Brisson, op. cit.). Beethoven would



nonetheless have to wait until December 1814 to receive recompense for his gesture in the form of a payment of 100 ducats.

JACQUES PIERRE JOSEPH RODE

The **Tenth** (and last) **Sonata for Violin, Op. 96** followed nine years after the *Ninth*. Sketched at the end of 1812 (and thus contemporaneous with the *Seventh* and *Eighth Symphonies*), it was – in the manner of the “*Kreutzer*” – a work inspired by a convergence of circumstances, written on the occasion of the stay in Vienna of the French virtuoso Jacques Pierre Joseph Rode in December of that year, and dedicated to his student, the archduke Rodolphe (who took the part of the piano for its first public performance). It is difficult to say whether Beethoven – who would never again return to this genre during the last fifteen years of his life – had, outside this exceptional context, the *personal* intention of composing a new violin sonata. The rapidity with which he reacted to the announcement of Rode’s arrival lets one believe so – that he must have had, on his table or in the depths of a cabinet, sketches ready to be given form. Moreover, on numerous occasions he asked to review the score – notably between the first two performances – and the manuscript that he submitted to his publisher in the spring of 1815 (riddled with erasures and additions) indicates a still questioning mind.

A SMALL PIECE OF ETERNITY

The story of the piano and the violin ends here for Beethoven. Here where that of its heirs begins. Corey Cerovsek and Paavali Jumppanen are two of its contemporary figures. Their reading of Beethoven is both a product of its “great” history and the thousand and one twists and turns which have accompanied the transmission of these works to them. By way of the musicians, the publishers, the biographers, the press, the whims of time – by way of their “mentors,” their teachers, their meetings on disc and in concert, their reading as well, and the unique experience of the recording. A great moment of musical emotion. A small piece of eternity.





1.600



Beethoven today

"My professor Josef Gingold often said that the concertos of Beethoven and Brahms were the summits of the violin repertoire to him," recounts Corey Cerovsek, who treasures having learned a great deal in studying the scores with the great maestro, notably a student of Eugène Ysaÿe. But in contrast to the *Concerto in D Major* – rite of passage of one's student years – the work on the Beethoven *Sonatas* has rather been recent, and realized in large part together with Paavali Jumppanen. *"Better two than one to explore this incredible music!"*

HUMANITY

Classic? Romantic? Developing a common approach was not a straightforward process for the two musicians, dealing with music that does not allow easy classification. *"Even though there is a clearly recognizable evolution from Mozart to Beethoven's First and ultimately the Tenth Sonata, one shouldn't overemphasize this, but rather let the unique musical language take over,"* assesses Paavali Jumppanen. Corey Cerovsek, for his part, hears one and the same Beethoven in the *Ten Sonatas*, *"even if they, as in the three Sonatas, Op. 30, show very different aspects of his personality."* For the Canadian violinist, one of the essential elements in preparing this set of complete recordings was to *"transcend the physical nature of the violin and a style of writing not always idiomatic for it, to make room for the true protagonist: the music."* This wasn't without challenges, for example with respect to fingerings and the need on his part – not so easy for someone who plays very instinctively! – to put into words his artistic goals, the better to harmonize his playing with that of his partner. The two artists join in saying that a fantastic breath of humanity flows through the music of Beethoven. *"In his music you can sense not only sublime inspiration but also much intense work. Perhaps it is this humanity that makes Beethoven speak so strongly to all of us."*

COREY CEROVSEK violin

Born in 1972 in Vancouver, Paris-residing Corey Cerovsek began playing the violin at the age of five. After early studies with Charmian Gadd and Richard Goldner he graduated at age twelve from the University of Toronto's Royal Conservatory of Music with a gold medal for the highest marks in strings. That same year, he was accepted by Josef Gingold as a student and enrolled at Indiana University, where he received bachelor's degrees in mathematics and music at age fifteen, master's degrees in both at sixteen, and completed his doctoral course work in mathematics and music at age eighteen. Concurrently he studied piano with Enrica Cavallo, until 1997 frequently appearing in concert performing on both instruments.

Working with conductors such as Zubin Mehta, Charles Dutoit, Michael Tilson Thomas, Neeme Järvi, Andrew Litton, Marin Alsop and Jesús López Cobos, Cerovsek has performed in North America with the orchestras of Boston, Philadelphia, San Francisco, Detroit, Cincinnati, St. Louis, Atlanta, Baltimore, Montréal, Vancouver, and Toronto, among many others, and internationally with such groups as the Israel Philharmonic, Prague Symphony, Hong Kong Philharmonic, Residentie Orkest of the Hague, Berlin Symphony, Sydney, Melbourne and Adelaide Symphonies, Bournemouth Symphony and the Vienna Chamber Orchestra.

In recital, Cerovsek has performed throughout the world, including frequently at the Isabella Stewart Gardner Museum (Boston), Kennedy Center (Washington, D.C.), Lincoln Center's Walter Reade Theatre (New York), the Place des Arts (Montréal), Wigmore Hall (London) and the Théâtre du Châtelet (Paris). He is also an avid chamber musician, regularly appearing at the festivals of Kuhmo (Finland), Verbier (Switzerland), Tanglewood (USA), Divonne (France), and Stavanger (Norway), as well as the Spoleto Festivals (USA and Italy). Chamber music partners include Jean-Yves Thibaudet, Thomas Quasthoff, Julian Rachlin, Joshua Bell, Julien Quentin, Jeremy Denk, Leonidas Kavakos, Eric Le Sage, Denis Pascal, Alexandre Tharaud, Paul Meyer, Truls Mørk, Tabea Zimmermann, Katia Skanavi, Isabelle Van Keulen, Leif Ove Andsnes, and the Borromeo and Ysaÿe Quartets.

paavali jumppanen piano

Finnish pianist Paavali Jumppanen was born in Espoo in 1974. At the age of five he began piano lessons at the Music Institute, studying with Marja Huhtamäki and Katarina Nummi. In 1992 he entered the Sibelius Academy in Helsinki to study with Margit Rahkonen. From 1997 to 2000, Jumppanen worked with Krystian Zimerman at the Music Academy in Basle, and he has participated in masterclasses with Murray Perahia, Dimitri Bashkirov, Konstantin Bogino and Eero Heinonen. In 1994 he won first prize at Helsinki's Maj Lind Competition. Since then, Jumppanen has performed as soloist with all of Finland's orchestras. He regularly appears with the Helsinki Philharmonic and Finnish Radio Symphony Orchestra and has performed the complete Beethoven piano concertos with the Kuopio Orchestra.

In 2000 he won first prize in the Young Concert Artists International Auditions in New York. This led to his New York debut at the 92nd Street Y (*The New York Times*: "He performs with immense power and drive, and commands an extraordinary range of colors. The piano sings beautifully, with a voice that is big and full of expressive possibilities") as well as debuts at the Kennedy Center in Washington D.C. and the Gardner Museum in Boston. Jumppanen made his New York concerto debut in 2002 with the New York Chamber Symphony conducted by Gerard Schwarz at Alice Tully Hall. He has also performed extensively in Europe, Japan and Australia, in particular with the Melbourne Symphony, Oslo Philharmonic, Stuttgart Philharmonic and the BBC Symphony Orchestra as well as appearances at numerous festivals including the Kuhmo Chamber Music Festival and the La Roque d'Anthéron Festival in France. He has also served as the artistic director for Finland's Lemi-Lappeenranta Music Festival. With a large repertoire, particularly embracing the works of Bach, Beethoven, Liszt and Chopin, Jumppanen also fosters a special interest in contemporary music. In addition to having collaborated with Henri Dutilleux and Pierre Boulez he frequently commissions and performs the premieres of works by Finnish composers.

the

The word "the" is in a simple, lowercase sans-serif font. Below it, the word "STRADIVARIUS" is rendered in a highly stylized, black, serif font. The letters are thick and interconnected, with some overlapping. The word is surrounded by several light brown, swirling lines that create a sense of motion and elegance. The overall composition is centered and balanced.

STRADIVARIUS

THE STRADIVARIUS
«MILANOLLO» OF 1728

By Claude Lebet



THE ADVENTURES OF A MASTERPIECE



An instrument typical of Stradivarius's last period, the "Milanollo" has a large, powerful layout and full arches. It exudes an impression of great maturity. One can sense the master's certain hand, even if it lacks the perfection of the "Dragonetti" of 1706. This only makes the instrument more moving – let us remember that when he created it, Stradivarius was 84 years old!

The back is fashioned from two pieces of maple with a tight curl, rising slightly at the edges. The soundboard, carved with very elegant sound holes, is made from two pieces of fine-grained spruce. The powerful scroll has retained its blackened chamfer. The varnish – orange on a gold base – is of great beauty.

JEAN-BAPTISTE VIOTTI

The history of the "Milanollo" begins with the virtuoso Jean-Baptiste Viotti, to whom we can trace practically all modern schools of violin playing, and who was the first artist to do real justice to the violins of Stradivarius. He raised a furor on arriving in France in 1782 and exercised a determining influence on French instrument making – in particular on two of its most illustrious practitioners: Nicolas Lupot and François Tourte. Protégé of Marie-Antoinette and other lords of the court, he nevertheless had to flee to England in 1792, ruined and menaced by the Revolution. There he met bassist Domenico Dragonetti, who aided him financially and (most likely) bought the Stradivarius from him in 1728. Dragonetti would keep the violin until his death in 1846.



DOMENICO DRAGONETTI

The following entry is to be found in Dragonetti's will: *"I bequeath this violin, which was played by Paganini, to Teresa Milanollo."* This reference is interesting; let us consider what Dragonetti and Paganini had in common. Both were Italian, from modest backgrounds, had amateur musicians as fathers, and were among the greatest virtuosos of their time. Passionate like Dragonetti about antiquities and old instruments, Paganini possessed, among other marvels, a complete quartet of Stradivarius instruments. Finally, the Genovese prodigy also bequeathed his instrument to his native town – the 1742 Guarneri del Gesu "The Cannon," preserved at the Palazzo Tursi.

And that is how Teresa Milanollo inherited, at the age of 19, the famous instrument that would thereafter bear her name.

TERESA MILANOLLO

Born in Savigliano (in Piedmont) on August 28th, 1827, Teresa Milanollo began studying the violin at a very early age, and became a pupil of Charles Philippe Lafont around 1837. She continued her studies with François-Antoine Habeneck and Charles-Auguste de Bériot before herself teaching her art to her sister Maria, five years her sibling. From 1840 they appeared together as a duo, taking all of Europe by storm. In France, the public and the critics were unquenchable in their praise for their virtuosity and their great musicality. Playing Dragonetti's violin from 1846, Teresa passed on to her sister the "Hember-Milanollo" Stradivarius of





1703, which her father had purchased for her in 1841 from luthier Nicolas Darche of Aix-la-Chapelle.

CHRISTIAN FERRAS

Overcome by fatigue and the endless traveling, Maria died in 1848 of tuberculosis. The 1703 violin was sold to the count of Pommery. Deeply affected, Teresa performed a few last concerts before definitively ending her career upon marrying General Parmentier in 1857. She passed away in Paris on October 25th. 1904, and is buried in the general's family tomb at the Père Lachaise Cemetery. Her heirs were to decide to sell her violin along with a marvelous gold-mounted bow by Dominique Pecatte, which had been given and dedicated to Teresa by the Lyon Music Society in 1846. Hill & Sons found a buyer in Bombay (!), M. Ratnagar, then brought the "Milanollo" back to Europe in 1967, when the French violinist Christian Ferras acquired it. The latter would make it the vehicle

of his art for fifteen years, notably in the concerts and recordings he made with the Berlin Philharmonic and its leader Herbert von Karajan.

PIERRE AMOYAL

After Ferras's untimely death, the violin passed into the hands of another great French violinist, Pierre Amoyal, who would play the "Milanollo" from 1990, after the theft of his own "Kochanski" Stradivarius of 1717 (in Saluzzo on April 15th, 1987; the instrument would be recovered four years later after many twists and turns).

Worthy heir to these exceptional artists, Corey Cerovsek has played the "Milanollo" since 2004.





A stylized graphic of a pair of glasses with thin, light-colored frames and a shadow cast behind them. The name 'Beethoven' is written in a large, bold, black serif font, with the glasses positioned behind the letters. The 'B' is the largest, followed by 'e', 't', 'h', 'o', 'v', and 'e' in descending order of size, and 'n' is the smallest. The 'e' and 'o' are particularly prominent, with the glasses' lenses and bridge overlapping them.

Beethoven

BEETHOVEN

Die Maske des Schicksals


Von Antonin Scherrer

Wie erstaunlich ist doch das Schicksal der Menschen. Dieser Menschen, die im Laufe ihres Lebens unablässig ihr inneres Eldorado erforschen auf der Suche nach jenem allerletzten Schatz – dem Ziel des Lebens! –, den sie zu kennen glauben, und der sich ihnen dennoch (notgedrungen) entzieht. Dieser Menschen, die, nach dem Absoluten und dem Sieg über die Allmacht ihrer Umwelt strebend, mit einem Geistesstreich jene «Hand des Schicksals» hinwegfegen, von der die Denker und Gelehrten aller Kulturen sprechen; die, Marionetten, die sie sind, besser daran täten, ganz einfach zu ... leben. Aber haben sie denn überhaupt die Wahl? Hat man die Wahl, die Wege des Schicksals zu beschreiten, ohne zu versuchen, deren Windungen voranzusehen, sich deren Gipfel auszumalen und sich von deren Abgründen fernzuhalten?

EIN WESEN AUS FLEISCH UND BLUT

So gewaltig er uns heute erscheinen mag, war Beethoven gleichwohl sein Leben lang ein *Mensch* – ein Mann der Leidenschaften, der Ideen, der Schwächen auch, der weder gegen Ehrgeiz noch gegen Laster gefeit war. Ein genialer Musiker, gewiss, aber nichtsdestoweniger ein Mensch aus Fleisch und Blut, der wie wir alle von den «Fäden» des Schicksals gelenkt wurde. Die Geschichte liebt Symbole, und so haben wir ihn zum König der Freiheit gekrönt, zum Pionier der «Kunst für die Kunst», zum Barden des Gesangs des universellen Friedens, der tief in unserem Inneren dröhnt. Wir haben die von ihm bezwungenen Gebrechen – diese für einen Musiker so ungerechte Taubheit – zum Beweis des Sieges des menschlichen Geistes über das Böse erhoben. Wir haben seine schönsten Stücke im Namen der Glaubensüberzeugungen und der Denkströmungen der ganzen





Menschheit kanonisiert. Wir haben uns seines Gesangs bemächtigt, indem wir uns zu den rechtmässigen Kindern seines Geistes erklärt haben. Und wir haben darüber Beethoven vergessen ... Beethoven, der sich bestimmt freut dort oben, dass er das westliche Publikum in seinen gestärkten Hemdkragen genauso zu packen vermag wie die farbigen Blaskapellen Australiens oder Zentralamerikas – Beweis dafür, dass er erreicht hat, was jeder Künstler anstrebt: die universelle Harmonie. Doch bestimmt dreht er sich auch in seinem Grab um, wenn er sieht, dass sein Name für die gegensätzlichsten Anliegen erhalten muss. Wenn man sich leicht vorstellen kann, dass er sich dem Konzert der europäischen Demokratien angeschlossen hätte – er, der Sänger der Emanzipation des Menschen durch den Menschen –, so ist es keineswegs sicher, ob er genauso milde mit dem totalitären Wahn des Dritten Reiches verfahren wäre, oder ob er den japanischen Kamikaze im Zweiten Weltkrieg die Hymne an die Freude seiner *Neunten Sinfonie* spontan als letzten Segen mitgegeben hätte.

SEINE MATERIELLE SITUATION VERBESSERN

Beethoven übertrifft Beethoven, und wir sind als Erste «Schuld» daran. Aus dem dringenden Bedürfnis nach grossen historischen Modellen, nach wohlwollenden Schiedsrichtern unserer Handlungen haben wir das Bild dieses Mannes verzerrt und den tieferen Sinn seiner Musik abgewandelt – und das während Generationen. Doch auch das ist Teil seines Schicksals. Denn der Mensch ist nicht Herr seines Lebens, und noch weniger ist er Herr all der Wechselfälle, von denen es geprägt ist. Die Menschheit hat in eigener Sache – und zum Heil ihrer gepeinigten Seele – einen kämpferischen Beethoven erwählt, im Krieg gegen den Totalitarismus und für die Freiheit der Völker, und nicht den in der Liebe unglücklichen Beethoven, der beständig





auf der Suche nach adligen Protektoren und neuen Aufträgen war, um seine materielle Situation zu verbessern. Und doch hat dieser Beethoven existiert, genau so wie jener, der sich für die Ideale der jungen französischen Revolution begeisterte und mit wütender Geste die für Bonaparte bestimmte Widmung seiner *Eroica-Sinfonie Nr. 3* durchstrich, nachdem sich dieser eben selbst zum Kaiser gekrönt hatte. Um diesen Beethoven handelt es sich hier – den Beethoven der Salons der hohen Aristokratie und dieser im Entstehen begriffenen Bourgeoisie, die nach neuen Stücken verlangt, um sie gemeinsam mit Freunden zu genießen. Ein noch junger Beethoven (abgesehen von der *Zehnten Sonate*), der jedoch schon vollkommen er selbst ist in seiner Musik und in mehr als einer Hinsicht die kommenden «Monumente» ankündigt.

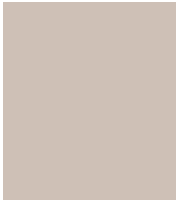
GÖNNER UND FREUNDE

Herbst 1792. Als Zweiundzwanzigjähriger verlässt Beethoven seine Geburtsstadt Bonn und begibt sich nach Wien, in die prunkvolle Kaiserstadt, wo das Musikleben sich vom pompösen Hof in den intimeren Raum der herrschaftlichen Häuser der Aristokratie verlagert hat. Mit den zahllosen technischen Geheimnissen des Klaviers bestens vertraut, möchte er bei Joseph Haydn seine Kenntnisse des Kontrapunkts und bei Antonio Salieri jene der italienischen Musik vertiefen. So lautet jedenfalls die «offizielle» Mission, die seine von seinem damaligen Arbeitgeber, dem Kurfürsten Maximilian Franz, finanzierte Reise in die österreichische Hauptstadt rechtfertigt. Zwei Jahre später durch die französische Revolution von seinen Ländern vertrieben, lässt der Monarch unseren jungen Mann völlig mittellos zurück, und dieser ist nunmehr gezwungen, für seinen Unterhalt selbst aufzukommen. Da er jedoch die

Unterstützung des Prinzen Karl von Lichnowsky (bei dem er auch wohnen wird) und einiger wohlwollender Freunde geniesst, befindet er sich weiterhin in einer komfortablen Lage, und er macht sich nun mit ganzer Energie daran Berühmtheit zu erlangen – wozu er sich erst einmal als Solist bewähren muss.

«EIN KLEINER, HÄSSLICHER, SCHWARZ UND STÖRRISCH AUSSEHENDER JUNGER MANN»

In einer stark von Konkurrenz geprägten Welt hat er sich bei Abendanlässen in Form von musikalischen Wettkämpfen, die sich bei dem damaligen Publikum grosser Beliebtheit erfreuen, mit anderen Virtuosen zu messen. Der junge Ludwig, der eine buchstäblich aussergewöhnliche Begabung besitzt, zieht schon bald die Aufmerksamkeit auf sich. Der Pianist und Pädagoge Carl Czerny berichtet, was ihm ein anderer grosser Pianist jener Zeit, Joseph Gelinek, über einen dieser Wettstreite erzählt hat: *«Nie habe ich so spielen gehört! Er fantasierte auf ein von mir gegebenes Thema, wie ich selbst Mozart nicht fantasieren gehört habe. Dann spielte er eigene Compositionen, die im höchsten Grade wunderbar und grossartig sind, und er bringt auf dem Clavier Schwierigkeiten und Effekte hervor, von denen wir uns nie haben etwas träumen lassen.»* Und als man ihn fragt, wer dieses Genie denn sei, antwortet Gelinek: *«Er ist ein kleiner, hässlicher, schwarz und störrisch aussehender junger Mann, den der Fürst Lichnowsky vor einigen Jahren aus Deutschland hierhergebracht, um ihn bei Haydn, Albrechtsberger und Salieri die Composition lernen zu lassen, und er heisst Beethoven ...»*



BOOM DER MUSIKEDITION

Nachdem er sich einmal einen Ruf geschaffen hat, lebt Beethoven – im Gegensatz zu Mozart ein paar Jahrzehnte vor ihm – hauptsächlich von seinem Talent als Komponist. Mit der bürgerlichen Emanzipierung der Hausmusik erfährt die Musikedition einen wahren Boom. Die Nachfrage nach Kammermusik-Partituren ist riesig, und nicht nur bei den Laien: die aufkommende Bourgeoisie wünscht sich gewagtere Stücke, neue Herausforderungen. Beethoven versteht es rasch, sich seine Popularität und seinen gesellschaftlichen Erfolg zunutze zu machen. Ist er 1795 noch auf die (diplomatische wie finanzielle) Unterstützung des Prinzen Lichnowsky angewiesen, um bei Artaria & Co. seine drei *Trios op. 1* zu veröffentlichen, so steht er schon bald auf eigenen Füßen, und für jede neue Komposition sind es gleich mehrere Verleger, die ihm spontan und ohne Verhandlungen eifrig ihre Dienste anbieten. Vor diesem Hintergrund entstehen die meisten seiner Sonaten für Violine und Klavier.



BEETHOVEN AN DER VIOLINE

Wenn Beethoven den grössten Teil davon auch «Sonaten für Klavier mit Violinbegleitung» nennt, so ist die Rolle der Violine keineswegs nur die eines Begleitinstruments. Wie Mozart vor ihm, ist Beethoven schon von den drei **Sonaten op. 12** an darum bemüht, das Instrument zu emanzipieren, um aus ihm einen eigenständigen Partner im musikalischen Dialog mit dem Klavier zu machen. Diese «Aufteilung der Aufgaben» kommt besonders in den langsamen Sätzen dieses ersten Zyklus zum Ausdruck, wo die Violine nicht nur gewisse Themen, sondern abwechselnd mit dem Klavier auch Begleitmotive übernimmt. Beethoven



spielte übrigens selbst Violine, und zwar gut genug, um in Bonn am Hof zeitweise als Bratschist beschäftigt zu werden. Er nahm in Wien auch ein paar Stunden bei seinem Freund Wenzel Krumpholz und wagte sich sogar daran, die eigenen Sonaten auf der Violine zu interpretieren – mit mässigem Erfolg allerdings, wie folgender Kommentar von Ferdinand Ries zeigt, der sonst ein grosser Bewunderer des Komponisten war: *«Es war aber wirklich eine schreckliche Musik; denn in seinem begeisterten Eifer hörte er nicht, wenn er eine Passage falsch in der Applicatur einsetzte!»*

ANTONIO SALIERI

Die drei *Sonaten op. 12* entstehen zwischen 1797 und 1798. Beethoven, noch keine 30 Jahre alt, widmet sie (auf italienisch) einer der einflussreichsten Persönlichkeiten der damaligen Wiener Musikwelt, Antonio Salieri. In seiner Eigenschaft als Vizepräsident der Wiener Tonkünstler-Sozietät hatte dieser Beethoven in einem Brief vom 10. Februar 1797 freien und ständigen Eintritt für die Wohltätigkeitskonzerte der Gesellschaft zugesichert, mit deren Erlös die Witwen und Waisen der Wiener Musiker unterstützt wurden. Er hatte ihn auch gebeten, in Zukunft seine *«bemerkenswerten Talente»* in deren Dienst zu stellen. Wie Elisabeth Brisson in ihrem ausgezeichneten Führer *Guide de la musique de Beethoven* (Fayard, 2005) schreibt, *«sind diese Sonaten vielleicht eine Antwort auf diese Bitte»*, doch es könnte auch sein, dass diese Widmung für den Komponist eine Art war, *«den Kennern und ihren negativen Kritiken, die er voraussah, den Wind aus den Segeln zu nehmen»*; denn Salieri war, wie er wohl wusste, nicht nur ein Komponist und Lehrer mit vortrefflichem Ruf, sondern auch Hofkapellmeister.



SEIN «GENIE» AUSLEBEN

Diese «Vorkehrungen» hindern die höchst ehrenwerte (und ebenso konservative) *Allgemeine Musikalische Zeitung* (AMZ) nicht daran, die **Erste Sonate in D-Dur** harsch zu kritisieren, und der Rezensent klagt, dass ihm «*bey dem wirklich fleissigen und anstrengten Spiele derselben zu Muthe war wie einem Mensch, der mit einem genialischen Freunde durch einen anlockenden Wald zu lustwandeln gedachte und durch feindliche Verhaue alle Augenblicke aufgehalten, endlich ermüdet und erschöpft ohne Freude herauskam*». Er wirft dem Komponisten «*eine Sträubigkeit, für die man wenig Interesse fühlt; ein Suchen nach seltener Modulation [...] ein Ekelthun gegen gewöhnliche Verbindung*» vor und schliesst: «*Wenn Hr. v. B. sich nur mehr selbst verleugnen, und den Gang der Natur einschlagen wollte, so könnte er bey seinem Talente und Fleisse uns sicher recht viel Gutes für ein Instrument liefern, dessen er so ausserordentlich mächtig zu sein scheint.*» Ein solches Urteil scheint im Rückblick umso härter und unsinniger, als diese *Erste Sonate* eindeutig die am wenigsten revolutionäre, die am ehesten Mozartische (und demnach traditionelle) der zehn ist. Doch gleichzeitig ist es ein Hinweis auf den steinigen Weg, der den Komponisten erwartet, nachdem er beschlossen hat sein «Genie» auszuleben – was (in der Sprache von damals) bedeutet, den Weg einer eigenständigen musikalischen Sprache zu verfolgen. Beethoven wird übrigens schon bald offen Anspruch auf die Qualität seiner Andersartigkeit erheben, und er zögert auch nicht, zur Feder zu greifen und dem Verleger der AMZ, Breitkopf & Härtel, zu antworten: «*[...] ihren Hr. Rezensenten empfehlen Sie mehr Vorsicht und Klugheit besonders in Rücksicht der Produkte jüngerer Autoren ...*» Im Anschluss an die *Erste Sonate* komponiert, wurde die **Zweite Sonate in A-Dur** nach Beethovens eigener Aussage «*in einem Zug*» geschrieben. Was die **Dritte Sonate in Es-Dur** betrifft, so erinnert sie stellenweise an die empfindsame Atmosphäre der *Klaviersonate*

Nr. 8, der «*Pathétique*», die in der gleichen Zeit bei Artaria veröffentlicht wurde.

EMOTIONALE ERSCHÜTTERUNG

«Dieser widersprüchliche Empfang», schliesst Elisabeth Brisson (op. cit.), «spiegelt in der Tat den veränderten sozialen Platz der Musik wider, die nicht länger eine vom Modell des Hofes und der aristokratischen Salons geprägte Unterhaltungsform war, sondern ernst wurde, Ausdruck der emotionalen Erschütterung und der neuen Art zu fühlen im Gefolge der französischen Revolution.»

KARL AMENDA

Beethoven bleibt seinen künstlerischen Idealen treu, doch die Einstellung des Publikums ihm gegenüber verändert sich. Nachdem sein Name immer bekannter wird und er am Hof wie in den Salons bedeutende Erfolge verbuchen kann, macht er sich 1800 an die Komposition von zwei neuen Violinsonaten (die **Vierte** und **Fünfte**), die er dem *Comte d'Empire* Moritz Christian von Fries, Bankier, Kunstsammler, Violinist und Organisator von Privatkonzerten (!), widmet (dem auch die *Siebte Sinfonie* sowie Werke von Haydn und Schubert gewidmet sind). Zu dieser Zeit arbeitet er auch an der *Klaviersonate Nr. 11 op. 22* und am Ballett *Die Geschöpfe des Prometheus op. 43*. Diese zwei neuen Werke müssen aber vor allem vor dem Hintergrund einer tiefen Freundschaft gesehen werden, nämlich jener mit dem Violinisten Karl Amenda, der im Frühling nach Wien gekommen ist und unter anderem seine ersten *Quartette op. 18* uraufführen wird. Amenda leitet ihn mit seinem Spiel und seiner Erfahrung auf dem Weg der noch ungeahnten Ausdrucksmöglichkeiten des Instruments. Sein Entschluss im Juni 1799, in seine Heimat Kurland (Lettland) zurückzukehren, trifft Beethoven äusserst hart, der in einem Brief aus dieser Zeit von einem «*zerrissenen Herzen*» spricht. Dank einem intensiven Briefwechsel übt Amenda jedoch





weiterhin einen wichtigen Einfluss auf seine Musik aus. Der Violinist fordert ihn insbesondere mit Nachdruck auf, seine schöpferische Eigenständigkeit nicht zu verraten und seinen «Kampf» für eine neue Ausdruckskraft unbeirrt weiter zu verfolgen, ungeachtet des Publikums, das auf seine drei ersten Werke der Gattung recht zurückhaltend reagiert hatte ...

«DIE ANSTRENGUNG, IHN BESSER ZU HÖREN»

Und seine Beharrlichkeit macht sich schliesslich bezahlt: Im Jahre 1800 ist Beethovens Lage in Wien weit besser als noch zwei Jahre zuvor. Sein Konzert vom 2. April konnte stattfinden und war ein Erfolg. Die Kaiserin, eine grosse Musikliebhaberin und selbst Musikerin, erlaubt im Anschluss daran Salvatore Vigano, dem Ballettmeister am Wiener Hoftheater, bei Beethoven die Musik für das geplante Ballet *Die Geschöpfe des Prometheus* in Auftrag zu geben. Ganz zu schweigen von den Verlegern, die, nachdem sie sich lange taub gestellt haben, plötzlich das grosse Geschäft wittern und sich zahlreich um ihn bemühen. Was die Presse anbelangt, so nimmt sie, nach dem Beispiel der einst so konservativen AMZ, diese zwei neuen Sonaten, die «*einem breiten Publikum viel eher zugänglich sind als viele frühere Werke*», sehr wohlwollend auf. «*Es scheint in der Tat ganz so*», schreibt François-René Tranchefort (*Guide de la musique de chambre*, Fayard, 1989), «*als ob in der neuen Verbindung zwischen dem Musiker und seinem Publikum sich nicht der erste verändert habe, sondern das letzte die Anstrengung mache, ihn besser zu hören*».

SCHICKSALSSCHLAG

Doch es ist Beethoven nicht beschieden, seinen verdienten Triumph voll auszukosten. Gerade als man endlich beginnt, ihn zu *hören*, ereilt ihn ein schwerer Schicksalsschlag: Er verliert allmählich sein Gehör, auf das er doch so sehr





angewiesen ist. Trotz der Liebe zu Giulietta Giucciardi, die damals sein Herz entflammt, trifft ihn der Schlag hart – einer jener Schläge, die eine Persönlichkeit ganz verändern können. Der in der **Fünften Sonate** gezeichnete «Frühling» – der Untertitel, wie viele andere, stammt nicht von Beethoven, wenn er auch sehr genau die heitere, fast unbekümmerte Atmosphäre dieser ersten in

vier Sätzen geschriebenen Sonate trifft – weicht allmählich einem Himmel, der geteilter, mehr «Beethovenisch» ist (im modernen Sinn des Wortes).

HEILIGENSTADT

Sommer 1802. Statt in Depressionen zu versinken, macht Beethoven eine Pause, hält Einkehr, und findet wieder zu sich selbst. Wie der Weise, der auf einen Berg geht um zu meditieren, verfasst er in Heiligenstadt, der Wiener Vorstadt, sein berühmtes «Testament», eine Art zukunftsorientierte Fermate in Bezug auf sein Leben. Fallen ... oder springen! Berauscht von einem plötzlich drängenden epischen Schwung – der durch die Gehörlosigkeit wohl noch verstärkt wird –, sieht er seine Zukunft jenseits der engen und noch stark feudalistisch geprägten Grenzen des kaiserlichen Österreich. Europa steht in Flammen, und in Paris sind aller Augen auf ein Genie namens Bonaparte gerichtet, der die kühnsten Hoffnungen auf eine neue Welt in sich vereint – eine Welt, in der (welche Wonne für einen Künstler!) die Ausdrucksfreiheit keine Grenzen mehr kennen würde. Im Laufe der Niederschrift seines Testaments sieht sich Beethoven als einen neuen Plutarch, und er träumt davon, nach Paris gerufen zu werden oder sogar ein offizielles Amt beim Ersten Konsul zu besetzen. Die Musik,

die aus seiner Feder fließt, ist ganz auf dieses Ziel gerichtet. Neben der Komposition von zwei neuen Sinfonien (darunter die *Dritte*) trifft er erste Vorbereitungen für seine erste Oper, und er wählt – ganz bewusst – ein neueres französisches Libretto, *Léonore ou l'amour conjugal*, womit er gleichzeitig der Vorliebe des Wiener Publikums für die französische *Opéra comique* Rechnung trägt.

«SONATA MULATTICA»

Ebenfalls unter dem Einfluss des neuen Frankreich schreibt er seine **Neunte Sonate op. 47**, die dem französischen Violinisten Rodolphe Kreutzer gewidmet ist, Lehrer am jungen, 1795 gegründeten Pariser Konservatorium. Ihre erste Begegnung fand 1798 statt, während der kurzlebigen Botschaft der französischen Republik in Wien. Beethoven hatte sich bei dieser Gelegenheit eine genaue Vorstellung der Ansprüche und neuen Formen der postrevolutionären französischen Musik machen können. Doch Kreutzer spielte das Werk nie öffentlich, da er es für «inintelligible» (unverständlich) hielt – eine Meinung, die von der Wiener Kritik geteilt wurde, die gar von «*artistischem Terrorismus*» sprach. Es war auf die Anregung des jungen Violinisten George Polgreen Bridgetower hin, eines Mulatten anglo-polnischer (sic!) Herkunft, im Hinblick auf ein Wiener Konzert im Mai 1803 in aller Eile geschrieben worden und kam zwei Jahre später in Bonn bei seinem Freund Nikolaus Simrock heraus. Entgegen der Einschätzung der AMZ – schon wieder sie! –, laut der Beethoven darin so sehr um Originalität bemüht war, dass es schon grotesk anmutete, gehört diese «Sonata mulattica» (wie Beethoven sie in Anlehnung an den Violinisten, dem sie ursprünglich zugeeignet war, aber auch an den gemischten, manchmal eher konzert- als sonatenhaften Stil spöttisch genannt hat) heute zu den bei den Violinisten beliebtesten Sonaten Beethovens.





ALEXANDER DER ERSTE

Vor der «Kreutzer-sonate» lösten drei andere Violinsonaten die *Opus 23* und *24* ab, in denen die schon bei den ersten Takten der *Ersten Sonate* begonnene Erneuerung der musikalischen Sprache fortgeführt wird: die drei **Sonaten op. 30**, die von Anfang an als ein Ganzes konzipiert waren und auf die immer zahlreicheren Anfragen der Verleger antworteten, insbesondere im Bereich der Kammermusik. Möglicherweise stammt die ursprüngliche Idee, neue Sonaten für Klavier «mit Violinbegleitung» zu schreiben, vom grossen Leipziger Verleger Breitkopf & Härtel. Wie dem auch sei, als Beethoven ihm Ende April 1802 mitteilt, dass er drei Sonaten fertig gestellt habe, schlägt dieser das Angebot aus, da er es als zu teuer erachtet. Beethoven veröffentlicht diesen *Opus 30* dann in Wien und versieht ihn mit einer – zunächst überraschenden – Widmung an Zar Alexander den Ersten. Denn wenn der russische Monarch auch nicht vor einem Mord zurückgeschreckt ist, um seinen eigenen Vater vom Thron zu entfernen, scheint er nichtsdestoweniger eine echte Umgestaltung der Macht und der Gesellschaft anzustreben – genau das, was Beethoven einst bei Bonaparte gefallen hatte, bevor dieser seine Hoffnungen enttäuschte, indem er am 8. April 1802 das Konkordat unterschrieb und praktisch die Haltung eines Monarchen einnahm. Alexander der Erste verkörperte in seinen Augen den Mann des «neuen Europa», der gegen die Zensur war, sich für die Herausforderung der öffentlichen Bildung interessierte und für einen Frieden mit Frankreich und England eintrat – den Mann, der am ehesten sein Ideal von einer «befreiten politischen Gesellschaft im Rahmen eines Verfassungsstaates, der die Rechte des Individuums achtet» (Elisabeth Brisson, op. cit.) personifizierte. Doch seine Geste sollte erst im Dezember 1814 mit 100 Dukaten belohnt werden.



JACQUES PIERRE JOSEPH RODE

Die **Zehnte** (und letzte) **Sonate op. 96** entsteht neun Jahre nach der *Neunten*. Sie wurde Ende 1812 entworfen (also gleichzeitig mit der *Siebten* und der *Achten Sinfonie*) und, genau wie die «*Kreutzer*», aus einem bestimmten Anlass geschrieben, in diesem Fall dem Aufenthalt in Wien des französischen Virtuosen Jacques Pierre Joseph Rode im Dezember 1812. Das Werk ist dessen Schüler gewidmet, dem Erzherzog Rudolph (der bei der ersten öffentlichen Aufführung den Klavierpart übernahm). Es ist schwierig zu sagen, ob Beethoven – der in den letzten fünfzehn Jahren seines Lebens nie mehr auf diese Gattung zurückkommen wird – auch ohne speziellen Anlass die Absicht hatte, eine neue Sonate zu komponieren. So schnell, wie er auf die Ankündigung von Rodes Ankunft reagierte, kann man jedoch annehmen, dass dies der Fall war, dass er auf dem Tisch oder in einer Schublade Entwürfe bereit hielt, die er nur noch bearbeiten musste. Er äusserte übrigens mehrmals den Wunsch, sich die Partitur nochmals anzuschauen – insbesondere zwischen den zwei ersten Aufführungen der Sonate –, und das Manuskript (voller Streichungen und Hinzufügungen), das er seinem Verleger im Frühling 1815 überreichte, zeugt davon, dass er noch voller Fragen war.

EIN KLEINES STÜCK EWIGKEIT

Beethovens Abenteuer der Violine und des Klaviers geht hier zu Ende. Und hier beginnt das Abenteuer der Erben. Corey Cerovsek und Paavali Jumppanen sind zwei davon. Ihre Interpretation Beethovens ist geprägt von dieser «grossen» vergangenen Geschichte, aber auch von all den kleinen Zwischenfällen, welche die Übermittlung der Werke bis hin zu ihnen begleitet haben. Durch die Musiker, die Verleger, die Biographen, die Presse, den Zufall der Zeit, die vergeht – durch ihre «Mentoren», ihre Lehrer, ihre Begegnungen auf CDs und in Konzerten, ihre Leseart auch, und durch die einzigartige Erfahrung der Einspielung der Werke. Ein grosser Moment musikalischer Emotion. Ein kleines Stück Ewigkeit.





BEETHOVEN HEUTE

«Mein Lehrer Josef Gingold sagte oft, die Konzerte von Beethoven und Brahms seien für ihn die Höhepunkte im Violinrepertoire», erinnert sich Corey Cerovsek. Er schätzt, dass er viel gelernt hat beim Studium der Partituren beim grossen Meister, einem ehemaligen Schüler von Eugène Ysaÿe. Doch im Gegensatz zum *Konzert in D-Dur* – obligate Passage während der Studienjahre – ist die Arbeit an Beethovens *Sonaten* relativ neu und erfolgte zum grossen Teil gemeinsam mit Paavali Jumppanen. «Besser, man ist zu zweit, um diese unglaubliche Musik zu erforschen!»

MENSCHLICHKEIT

Klassisch? Romantisch? Es war nicht einfach für die beiden Musiker, einen gemeinsamen Ansatz zu finden für die Interpretation einer Musik, die sich nur schwer einordnen lässt. «Wenn auch eine klare Entwicklung zwischen Mozart und Beethovens Erster und schliesslich seiner Zehnten Sonate erkennbar ist, so sollte man dem nicht zuviel Gewicht beimessen, sondern viel eher der einzigartigen Sprache der Musik zum Ausdruck verhelfen», meint Paavali Jumppanen. Corey Cerovsek für seinen Teil hört in allen 10 *Sonaten* den gleichen Beethoven, «wenn sie, wie die 3 *Sonaten* op. 30, auch sehr verschiedene Seiten seiner Persönlichkeit aufzeigen.» Für den kanadischen Violinisten bestand eine der wichtigsten Herausforderungen bei der Vorbereitung dieser integralen Einspielung darin, «die physischen Grenzen des Instrumentes und eine für die Violine nicht immer sehr befriedigende Notation zu überwinden, um der einzigen Protagonistin Platz zu machen: der Musik». Ein schwieriges Unterfangen, insbesondere in Bezug auf die Fingersätze, das von ihm verlangte, seine künstlerischen Ziele zu benennen – alles andere als einfach für jemanden, der sehr instinktiv spielt! –, um sein eigenes Spiel so weit wie möglich mit dem seines Partners in Einklang zu bringen. Die beiden Künstler sind sich jedoch einig: Beethovens Musik ist von einem grossartigen menschlichen Elan beflügelt. «In seiner Musik ist nicht nur eine wunderbare Inspiration zu spüren, sondern auch eine Menge harter Arbeit. Und vielleicht ist es gerade diese menschliche Seite, die uns in Beethovens Musik so stark berührt.»

COREY CEROVSEK Violine

Der in Paris beheimatete Corey Cerovsek wird 1972 in Vancouver geboren und erlernt das Geigenspiel bereits mit fünf Jahren. Er nimmt Unterricht bei Charmian Gadd und Richard Goldner und wird als Zwölfjähriger der jüngste Absolvent in der Geschichte des *Royal Conservatory of Music* in Toronto. Für die höchste Bewertung in Kanada – in der Kategorie der Saiteninstrumente – wird er mit der begehrten Goldmedaille ausgezeichnet. Im gleichen Jahr wird er Schüler von Josef Gingold und tritt in die *Indiana University* ein, wo er mit fünfzehn Jahren einen *Bachelor* und mit sechzehn einen *Master* in Mathematik und Musik erwirbt, bevor er mit achtzehn die beiden Fächer mit einem Doktorat abschliesst. Parallel dazu studiert er bei Enrica Cavallo Klavier und tritt bis 1997 häufig sowohl als Pianist als auch als Violinist auf.

Corey spielt mit zahlreichen Orchestern – etwa denen von Philadelphia, San Francisco, Detroit, Cincinnati, St. Louis, Atlanta, Baltimore, Montréal, Vancouver und Toronto, mit dem Israel Philharmonischen Orchester, dem *Hong Kong Philharmonic*, dem *Residentie Orkest* von Den Haag, den Sinfonieorchestern von Berlin, Prag, Sydney, Melbourne, Adelaide und Bournemouth sowie dem Wiener Kammerorchester –, unter der Leitung von Dirigenten wie Zubin Mehta, Charles Dutoit, Michael Tilson Thomas, Neeme Järvi, Andrew Litton, Marin Alsop und Jesús López Cobos.

Der Violinist gibt Konzerte auf der ganzen Welt, besonders regelmässig im *Isabella Stewart Gardner Museum* (Boston), *Kennedy Center* (Washington, D.C.), im *Lincoln Center's Walter Reade Theatre* (New York), in der *Place des Arts* (Montréal), in der *Wigmore Hall* (London) und am *Théâtre du Châtelet* (Paris). Cerovsek ist auch ein begeisterter Kammermusiker und nimmt häufig an den Festivals von Kuhmo (Finnland), Verbier (Schweiz), Tanglewood (USA), Divonne (Frankreich) sowie an den Spoleto Festivals (USA und Italien) teil. Zu seinen Kammermusikpartnern gehören unter anderen Jean-Yves Thibaudet, Thomas Quasthoff, Julian Rachlin, Joshua Bell, Julien Quentin, Jeremy Denk, Leonidas Kavakos, Eric Le Sage, Denis Pascal, Alexandre Tharaud, Paul Meyer, Truls Mørk, Tabea Zimmermann, Katia Skanavi, Isabelle Van Keulen, Leif Ove Andsnes sowie das Borromeo und das Ysaÿe Quartett.

paavali jumppanen Klavier

Der finnische Pianist Paavali Jumppanen wurde 1974 in Espoo geboren. Im Alter von fünf Jahren begann er am dortigen Musikinstitut bei Marja Huhtamäki und Katarina Nummi mit dem Klavierunterricht. 1992 trat er in die Sibelius-Akademie in Helsinki ein, wo er bei Margrit Rahkonen studierte. Von 1997 bis 2000 arbeitete Jumppanen an der Musik-Akademie der Stadt Basel mit Krystian Zimerman, und er absolvierte Meisterklassen mit Murray Perahia, Dimitri Bashkirov, Konstantin Bogino und Eero Heinonen. 1994 gewann er den ersten Preis am Maj-Lind Klavierwettbewerb von Helsinki. Seither ist Jumppanen als Solist mit allen finnischen Orchestern aufgetreten. Er spielt regelmässig mit der Philharmonie Helsinki und dem finnischen Radio-Sinfonie-Orchester; mit dem Kuopio Orchestra hat er sämtliche *Klavierkonzerte* von Beethoven gespielt.

Im Jahr 2000 gewann er einen ersten Preis an der *Young Concert Artists International Auditions* in New York, was zu seinem New Yorker Debut an der *92nd Street Y* führte, (die *New York Times*: «*Er spielt mit ungeheurer Kraft und grossartigem Schwung, und er verfügt über eine ausserordentliche Palette von Klangfarben. Das Klavier singt wunderschön, mit einer mächtigen Stimme, die voll von Ausdrucksmöglichkeiten ist*»), aber auch zu Debuts am *Kennedy Center* in Washington D.C. und am *Gardner Museum* von Boston. Sein Konzertdebut in New York gab Jumppanen 2002 mit dem *New York Chamber Symphony* unter der Leitung von Gerard Schwarz in der *Alice Tully Hall*. Er trat auch häufig in Europa, Japan und Australien auf, insbesondere mit dem Melbourne Sinfonieorchester, der Oslo Philharmonie, den Stuttgarter Philharmonikern und dem BBC-Sinfonieorchester, und er spielte auf zahlreichen Festivals, unter anderem auf dem *Kuhmo Chamber Music Festival* und auf dem Festival von La Roque d'Anthéron in Frankreich. Ausserdem war er künstlerischer Leiter des finnischen Lemi-Lappeenranta Musikfestivals. Neben seinem umfangreichen Repertoire, das insbesondere die Werke von Bach, Beethoven, Liszt und Chopin umfasst, gilt Jumppanens besonderes Interesse der zeitgenössischen Musik. Er arbeitete mit Henri Dutilleux und Pierre Boulez zusammen und gibt häufig Werke bei finnischen Komponisten in Auftrag.

die

The word 'Stradivarius' is rendered in a large, bold, black, serif font. The letters are highly stylized and interconnected. The 'S' is particularly large and features a white diagonal slash. The 'a' and 'i' are smaller and positioned between the larger letters. The 'r' is also stylized with a white diagonal slash. The 'v' is large and features a white diagonal slash. The 'i' is small and positioned between the 'v' and 'a'. The 's' is large and features a white diagonal slash. The word is surrounded by several thin, light brown, swirling lines that create a sense of motion and elegance. The background is white.

Stradivarius

DIE STRADIVARIUS
«MILANOLLO» VON 1728

Von Claude Lebet

DIE ABENTEUER EINES MEISTERWERKS DES GEIGENBAUS



Als ein typisches Instrument aus der letzten Periode von Stradivarius ist seine Form breit und kräftig, und sind seine Wölbungen voll. Es vermittelt den Eindruck grosser Reife. Man errät die noch sehr sichere Hand des Geigenbauers, wenn man auch schon weit entfernt ist von der Perfektion der «Dragonetti» von 1706. Das macht das Instrument für uns nur umso ergreifender – Stradivarius war mehr als 84 Jahre alt, als er mit seinem Bau begann!

Der Boden setzt sich aus zwei Ahornstücken mit kleinen, dicht beieinander liegenden Wellen zusammen und steigt an den Rändern leicht an. Die Decke, die mit eleganten F-Löchern versehen ist, besteht aus zwei feinporigen Fichtenstücken. Die kräftige Schnecke hat ihre schwarz getönte Fase bewahrt. Der Lack – orange auf goldbraunem Grund – ist von ausserordentlicher Schönheit.

JEAN-BAPTISTE VIOTTI

Die Geschichte der «Milanollo» beginnt mit dem Virtuosen Jean-Baptiste Viotti, auf den praktisch alle modernen Violinschulen zurückgehen, und der den Violinen von Stradivarius als erster Künstler in vollem Umfang gerecht wurde. 1782 nach Frankreich gekommen, macht er dort Furore und übt einen entscheidenden Einfluss auf den Instrumentenbau im Land aus – insbesondere auf zwei seiner berühmtesten Vertreter: Nicolas Lupot und François Tourte. Er wird ein Schützling Marie-Antoinettes und anderer bedeutender Persönlichkeiten am Hof, muss jedoch 1792 unter der Bedrohung der Revolution nach England fliehen, vollständig ruiniert. Dort begegnet er dem Kontrabassisten Domenico Dragonetti, der ihn finanziell unterstützt und ihm (wahrscheinlich) die Stradivarius von 1728 abkauft. Dragonetti wird das Instrument bis zu seinem Tod im Jahre 1846 behalten.



DOMENICO DRAGONETTI

Im Testament von Dragonetti findet sich folgender Satz: *«Ich vermache diese Violine, die von Paganini gespielt wurde, Teresa Milanollo.»* Dieser Vermerk ist interessant; schauen wir uns einen Moment die Gemeinsamkeiten zwischen Dragonetti und Paganini an. Sie sind beide Italiener, stammen beide aus bescheidenen Verhältnissen, haben beide einen Amateurmusiker zum Vater und zählen beide zu den grössten Virtuosen ihrer Zeit. Paganini, der genau wie Dragonetti für die Antiken und die alten Instrumente schwärmte, besass unter anderen Wunderwerken ein komplettes Quartett von Stradivarius. Und schliesslich hat auch das Genie aus Genua sein Instrument seiner Heimatstadt vermacht – die «Il Canone» genannte Violine von Guarnerius del Gesù aus dem Jahre 1742, die im Palazzo Tursi aufbewahrt ist.

So wird Teresa Milanollo also mit 19 Jahren Erbin des berühmten Instrumentes, das künftig ihren Namen trägt.

TERESA MILANOLLO

Geboren am 28. August 1827 in Savigliano (Piemont), beginnt Teresa Milanollo schon sehr jung mit dem Studium der Violine und wird um 1837 die Schülerin von Charles Philippe Lafont. Sie setzt ihre Ausbildung bei François-Antoine Habeneck und Charles-Auguste de Bériot fort, bevor sie ihre Kunst ihrer um fünf Jahre jüngeren Schwester Maria übermittelt. Ab 1840 treten die beiden als Duo auf und begeistern ganz Europa. In Frankreich sind Publikum und Kritiker voll des Lobes für ihre Virtuosität und ihre grosse Musikalität. Teresa, die seit 1846 Dragonettis Violine spielt, schenkt ihrer Schwester die Stradivarius «Hembert-Milanollo» von 1703, die ihr Vater 1841 beim Geigenbauer Nicolas Darche in Aachen für sie gekauft hat.



CHRISTIAN FERRAS

Vollkommen erschöpft von den unablässigen Reisen, stirbt Maria 1848 an Tuberkulose. Die «Hembert-Milanollo» wird an den Grafen von Pommery verkauft. Teresa, für die der Tod ihrer Schwester ein schwerer Schlag ist, tritt nur noch wenige Mal auf und gibt ihre Karriere als Konzertviolinistin nach ihrer Heirat mit dem Geniekapitän Parmentier endgültig auf. Sie stirbt am 25. Oktober 1904 in Paris und ruht auf dem Friedhof Père Lachaise im Grab der Familie des Generals. Die Erben beschliessen, ihre Violine zu verkaufen, und mit ihr einen wunderschönen, goldgefassten Bogen von Dominique Pecatte, den die Lyoner Musikgesellschaft Teresa 1846 gewidmet und geschenkt hatte. Die Londoner Firma Hill & Sons findet einen Käufer in Bombay (!), einen gewissen Herrn Ratnagar, und holt die «Milanollo» 1967 nach Europa zurück, wo sie der französische Violinist Christian Ferras erwirbt. Das Instrument wird für ihn während 15 Jahren zum Ausdrucksmittel seiner Kunst, besonders anlässlich von Konzerten und Plattenaufnahmen mit den Berliner Philharmonikern und ihrem Dirigenten Herbert von Karajan.

PIERRE AMOYAL

Bei Ferras' vorzeitigem Tod wechselt die Violine in den Besitz eines anderen grossen Violinisten, Pierre Amoyal, der die «Milanollo» von 1990 an spielt, als Ersatz für seine Stradivarius «Kochanski» von 1717 (das Instrument wurde am 15. April 1987 in Saluzzo gestohlen und nach zahlreichen Zwischenfällen vier Jahre später wieder gefunden).

Corey Cerovsek, würdiger Erbe dieser aussergewöhnlichen Künstler, spielt die «Milanollo» seit 2004.







Amoureux de musique, les banquiers privés genevois Pictet & Cie ont choisi d'aider financièrement à la réalisation de ce magnifique enregistrement. Spécialiste depuis 1805 de la gestion des patrimoines privés et institutionnels, la Banque tenait à démontrer ainsi son souci de préserver et de développer également le patrimoine culturel, en rendant hommage au talent de jeunes artistes qui atteignent aujourd'hui une renommée internationale.

As devotees of fine music, Geneva-based private bankers Pictet & Cie have chosen to provide financial assistance for this magnificent recording. With the Bank's long tradition of specialising in private and institutional asset management since being founded in 1805, Pictet & Cie was particularly keen to demonstrate its desire to preserve and develop our cultural heritage as well by paying homage to the talents of young artists who are starting to reach international acclaim.

Pictet & Cie – Privatbankiers und Musikliebhaber – leistet einen finanziellen Beitrag zur Verwirklichung dieser wunderschönen Aufnahme. Damit will die seit 1805 in der Verwaltung privater und institutioneller Vermögen tätige Bank zur Erhaltung und Entwicklung des kulturellen Erbes beitragen und junge Künstler ehren, die bereits internationalen Ruf erlangt haben.

LA CHAUX-DE-FONDS



La Chaux-de-Fonds offre à l'Europe une salle à l'acoustique hors du commun, inaugurée en 1955. Superbe écrin, elle révèle les bijoux de toutes les musiques: du classique au chant, du jazz au gospel. Elle est le prolongement de l'instrument, de la voix, de l'émotion.

Avec ses 1200 places, elle constitue un espace privilégié de rencontre entre le public et les artistes. La chaleur de ses boiseries, du noyer, crée une atmosphère d'harmonie et de tranquillité. Le temps s'arrête. Le voyage peut commencer.

La Chaux-de-Fonds is home to one of Europe's finest music halls. The extraordinary acoustics of the illustrious hall, inaugurated in 1955, enhance the particular characteristic of all styles of music: from instrumental and vocal classical music to jazz and gospel. The hall acts as a natural extension to instruments, to voices, to emotions.

The size of the hall (only 1200 seats) is conducive to creating an intimate atmosphere between the audience and the artists. The warmth of its interior design with beautiful walnut paneling engenders a sense of harmony and tranquility. Time stands still. The journey can begin.

CP 962
CH-2301 La Chaux-de-Fonds

T +41 (0)32 912 57 50
F +41 (0)32 912 57 52

E admin@heurebleue.ch
I www.heurebleue.ch

Recorded in La Chaux-de-Fonds (Switzerland), Salle de Musique,
14 – 25 June, 27 – 31 August 2006

EXECUTIVE PRODUCER	Antonin Scherrer
RECORDING PRODUCER	Johannes Kammann
BALANCE ENGINEER	Ines Beckmann
EDITING	Johann Günther, Johannes Kammann, Ines Beckmann
PIANO TUNER	Matti Kyllönen
PIANO	Steinway & Sons D 479 580
PHOTOGRAPHS	Aline Kundig
PHOTOGRAPHIC PRINTS	Nicolas Spuhler, Laboratoire Actinic
DESIGN	Amethys
PHOTOLITHOGRAPHY & PRINTING	Entreprise d'Arts graphiques Jean Genoud SA

**This recording was made possible through the generous support
of Pictet & Cie, Private Bankers, Geneva.**

Special thanks to Pascal Nicod, Claude Demole, Marie-Hélène Hancock, Claude Lebet,
Benjamin Ilschner, Sophia & Helmut Cerovsek, Lucy Boccadoro, Nicolas Bohnet,
Navigator, Pascal Schmocker, Sonia Richard, Aline Zerr & Paul Blanchard.

©© 2006 Claves Records, Thun/Switzerland

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827)

CD 1

Sonata No. 1 in D Major, Op. 12 No. 1	20'48
1 <i>Allegro con brio</i>	8'53
2 Tema con Variazioni. <i>Andante con moto</i>	7'11
3 Rondo. <i>Allegro</i>	4'42
Sonata No. 3 in E-flat Major, Op. 12 No. 3	18'38
4 <i>Allegro con spirito</i>	8'26
5 <i>Andante con molta espressione</i>	5'56
6 Rondo. <i>Allegro molto</i>	4'15
Sonata No. 9 in A Major, Op. 47 «Kreutzer»	37'49
7 <i>Adagio sostenuto – Presto</i>	13'55
8 <i>Andante con Variazioni (I-IV)</i>	15'26
9 <i>Presto</i>	8'27
Total time	77'26

CD 2

Sonata No. 2 in A Major, Op. 12 No. 2	16'53
1 <i>Allegro vivace</i>	6'27
2 <i>Andante, più tosto Allegretto</i>	5'26
3 <i>Allegro piacevole</i>	4'59
Sonata No. 5 in F Major, Op. 24 «Spring»	23'05
4 <i>Allegro</i>	9'54
5 <i>Adagio molto espressivo</i>	5'32
6 <i>Scherzo. Allegro molto</i>	1'11
7 <i>Rondo. Allegro ma non troppo</i>	6'26
Sonata No. 6 in A Major, Op. 30 No. 1	22'22
8 <i>Allegro</i>	7'54
9 <i>Adagio molto espressivo</i>	6'47
10 <i>Allegretto con Variazioni (I-VI)</i>	7'40
Sonata No. 8 in G Major, Op. 30 No. 3	17'25
11 <i>Allegro assai</i>	6'30
12 <i>Tempo di Minuetto, ma molto moderato e grazioso</i>	7'17
13 <i>Allegro vivace</i>	3'36
Total time	79'59

CD 3**Sonata No. 4 in A Minor, Op. 23****21'42**

- | | | |
|---|--|------|
| 1 | <i>Presto</i> | 7'51 |
| 2 | <i>Andante scherzoso, più Allegretto</i> | 8'37 |
| 3 | <i>Allegro molto</i> | 5'13 |

Sonata No. 7 in C Minor, Op. 30 No. 2**24'45**

- | | | |
|---|---------------------------------|------|
| 4 | <i>Allegro con brio</i> | 7'20 |
| 5 | <i>Adagio cantabile</i> | 8'45 |
| 6 | Scherzo. <i>Allegro</i> | 3'27 |
| 7 | Finale. <i>Allegro – Presto</i> | 5'11 |

Sonata No. 10 in G Major, Op. 96**27'00**

- | | | |
|----|---|------|
| 8 | <i>Allegro moderato</i> | 9'44 |
| 9 | <i>Adagio espressivo</i> | 6'34 |
| 10 | Scherzo. <i>Allegro</i> | 1'54 |
| 11 | <i>Poco Allegretto – Adagio espressivo – Tempo I –
Allegro – Poco Adagio – Presto</i> | 8'47 |

Total time**73'39**



COREY CEROVSEK violin
PAAVALI JUMPPANEN piano