



MENU



TRACKLIST	P. 4
ENGLISH	P. 6
FRANÇAIS	P. 12

This recording is the result of the partnership between Outhere Music and MA Competition Bruges, Belgium.

Tomasz Ritter won the first prize in 2024.



Recording: Namur, Namur Concert Hall (Grand Manège), March 2025

Artistic direction, recording & editing: Jérôme Lejeune

Tuner / piano technician: Minh Kapek

Executive Producer: Jérôme Lejeune

English translations: Peter Lockwood

Cover illustration: Johann Nepomuk Hoechle (1790-1835): Beethoven's workroom in Vienna, Schwarzschanerhaus (Beethoven's home from 1825 until his death). Sepia drawing, 1827, three days after Beethoven's death. Vienna, Wien Museum.

© akg-images / Erich Lessing

LUDWIG VAN BEETHOVEN

(1770-1827)

PIANO SONATAS N^{OS} 1, 18 & 30

Tomasz Ritter: *fortepianos*

from the Maene Collection

Chris Maene (2018), after Anton Walter (1795)

Chris Maene (2001), after Nannette Streicher (1808)

John Broadwood (1812)

Sonata n° 1 in F-moll Op. 2/1 (1795)

Joseph Haydn gewidmet

1. *Allegro* 3:59
2. *Adagio* 4:59
3. *Menuetto (Allegretto)* 3:01
4. *Prestissimo* 5:01

Sonata n° 18 in Es-Dur Op. 31/3 (1802-1804)

5. *Allegro* 7:45
6. *Scherzo (Allegretto vivace)* 5:30
7. *Menuetto (Moderato e grazioso)* 4:01
8. *Presto con fuoco* 4'38

4

Sonata n° 30 in E-Dur Op. 109 (1820)

Maximiliano Brentano gewidmet

9. *Vivace, ma non troppo – Adagio espressivo* 3:40
10. *Prestissimo* 2:34
11. *Gesangvoll, mit innigster Empfindung (Andante molto cantabile ed espressivo)* 12:05
 - Variation 1: Molto espressivo
 - Variation 2: Leggiermente
 - Variation 3: Allegro vivace
 - Variation 4: Etwas langsamer als das Thema
 - Variation 5: Allegro, ma non troppo
 - Variation 6: Tempo I del tema

About the instruments

Fortepiano, Anton Walter, Vienna (1795), replica Chris Maene, Ruiselede (2018)

- ✦ Compass: FF-g3
- ✦ Dimention: L 219 cm / W 98 cm
- ✦ Kneelevers: damping, moderator

Fortepiano, Nannette Streicher, Vienna (1808), replica Chris Maene, Ruiselede (2001)

- ✦ Compass: CC-f4
- ✦ Dimention: L 238 cm / W 121 cm
- ✦ Pedals: shift, bassoon, moderator, damping

Fortepiano, John Broadwood, London (1812), restored by Chris Maene Workshop (2023)

- ✦ Compass: CC-c4
- ✦ Dimention: L 247 cm / W 114 cm
- ✦ Pedals: shift (una or due corde), split damper (left: CC-b; right: c1-c4)
- ✦ Chris Maene Collection CM 31 205

BEETHOVEN'S SONATAS AND THEIR INSTRUMENTS

Be they performers or historians, all who have studied the magnificent heritage of Ludwig van Beethoven's 32 piano sonatas have described them as tracing an evolutionary path for this genre that composers of the Classical period had previously considered as perfected. Could these composers have thought that this perfected genre would then continue unchanged for several generations? An analysis of Beethoven's sonatas proves otherwise.

In parallel with this observation, we should also bear in mind that the period during which Beethoven composed his 32 sonata — the twenty-seven years between 1795 and 1822 — was also one of many upheavals and developments in fortepiano construction. These transformations took place at many different levels, the two most important of these being the extension of the tessitura in both the low and high registers on the one hand, and the search for greater power on the other.

In Beethoven's case, an amount of information exists about the instruments he played from the moment he moved to Vienna in 1792. What is surprising is that, living as he was in a city where the whole tradition of 'Viennese' piano making was developing, Beethoven twice had the opportunity to make use of pianos from French and English makers. One of the main advantages of their instruments was that they produced a more powerful sound; the techniques that they employed to create this were to become the basis of the action and construction of the modern piano.

When Beethoven arrived in Vienna, the most important of the various piano makers was Anton Walter; no-one less than Mozart had played his pianos. Walter's pianos are considered today to be the finest examples of Viennese piano manufacture of the late 18th-century. Walter himself followed the wishes of composers of the time by extending the

keyboard to six full octaves. Beethoven himself conceived and played more than half of his sonatas, those up to and including his op. 49 (dated 1795/96 and published in 1805), on this type of piano. These compositions include some of Beethoven's most famous sonatas with attached titles, even though most of these titles were applied after the sonatas had been composed; most of them were not from Beethoven himself, but by publishers or people close to the composer. These sonatas swiftly became known as the Moonlight (*Quasi una fantasia*) op. 27 no. 1, the Pastoral op. 27 no. 2, the Tempest op. 31 no 2, and the Pathétique op. 13; the first edition (1799) of this last-named states on the title page — in French — "*Grande Sonate pathétique / Pour le Clavecin ou le Piano Forte / ... by Louis Van Beethoven*". While we may well understand that this reference to the harpsichord, still very common at the time, was purely for reasons of commerce, should we in consequence imagine that not all Viennese salons were yet equipped with a fortepiano at the end of the 18th century and that a few venerable harpsichords still found their place there?

We know that Beethoven had also commissioned an instrument from the Parisian maker Sébastien Érard. We may well assume that Érard, in finally offering the instrument to the illustrious musician, had imagined that it would boost the firm's publicity in Vienna. Beethoven received the piano, an instrument with what is generally known as a "Franco-English" action, in 1803. It seems that while Beethoven was very taken with the instrument at first, he nonetheless found the action too heavy for his taste and asked a Viennese piano manufacturer to try to improve it. He is said to have played the Érard instrument until 1810. We may naturally assume that Beethoven must also have played the pianos of the main piano manufacturers active in Vienna at the beginning of the 19th century despite his increasing deafness. We know that he played an instrument by Streicher for a time, this manufacturer shared his trade with his wife Nannette, herself the daughter of the famous piano maker Johann Andreas Stein, whose instruments had enthralled the young Mozart at the start of his career.

Beethoven received a brand new instrument, this time from the London piano maker Thomas Broadwood, in July 1818; Beethoven's renown exempted him from paying customs duties, even though the piano had been given to him as a gift. The instrument had also suffered from the conditions of the sea voyage from London and was adjusted and repaired by Nannette Streicher. Beethoven was apparently delighted with the new piano, but today we may wonder, given his deafness, how much of the instrument's sonority he actually could hear. This venerable piano passed through several collections after Beethoven's death before it fell into the hands of Franz Liszt, who donated it to the Hungarian National Museum where it remains to this day; the instrument was magnificently restored in 1991.

Conrad Graf was one of the most renowned of the Viennese piano manufacturers, all of whom championed the Viennese action; his company laid the foundations for a more industrial style of piano making in response to the ever-increasing demand for instruments. The firm was to remain active until the mid-19th century and provided Beethoven with a six-and-a-half-octave piano with reinforced stringing in 1826. This was the last instrument that Beethoven played; it is now kept in the Beethoven Haus in Bonn and has also undergone extensive restoration.

Tomasz Ritter has chosen three instruments from the collection of piano maker Chris Maene that correspond to the three creative periods of the chosen sonatas for this programme: a copy after Walter for the Sonata in F minor op. 2/1 (1795), a copy after Nannette Streicher for the Sonata in E flat major op. 31/3 (1802), and an original instrument by Thomas Broadwood that resembles the piano Beethoven used closely for the Sonata op. 109 (1820).

Beethoven remained for the most part attached to the editorial principles of the previous generation up to the twentieth sonata (the second of op. 49), dated 1795/1796 and published in 1805; the sonatas before this date were published in groups of two

or three with the exception of the sonatas no. 4, no. 8 (Pathétique), no. 12 and no. 15 (Pastoral). All of the sonatas that followed were published separately, each with its own opus number. Apart from the fact that some sonatas are identified by a title, what attracts the attention of historians and analysts is obviously the evolution of the formal conception of the works, but we should also consider the characteristics of the different instruments for which these sonatas were intended.

Beethoven introduced a novel expanded structure in the three sonatas of op. 2, choosing to give them four movements as he did also for his symphonies and quartets; the third movement became a Minuet for the sonatas and a Scherzo for the quartets and symphonies. This was a clear departure from the structure used by his teacher Haydn, to whom he dedicated the three sonatas. The composer's hesitation between Minuet and Scherzo at this time undoubtedly reflects Beethoven's sensation of having one foot still in the style of his illustrious predecessors and the other resolutely in the music of the future; his op. 31 no.3 would soon confirm this. The initial Allegro and the final Prestissimo are structured in sonata form, while the Adagio, with its soothing melody, is similar to Lied form. All the movements are in F minor, with the exception of the Adagio, which is in the more direct key of F major.

The sonatas composed during Beethoven's 'first period' date more or less from 1795, the end of his years of apprenticeship, to 1801; these works were still close to the classical style of Haydn and Mozart.

It is generally considered that Beethoven's 'second period' sonatas commence with the 12th, dated 1801, although we may well wonder whether the boundary between the two styles is so clear-cut. The Pathétique (1798) after all already included the elements necessary for an important reconsideration of sonata form with its various returns to the introductory Grave. The two sonatas grouped together under opus 27, both of which bear the subtitle "*Quasi una fantasia*", are also the results of an attempt to restructure the

basic principle of the succession of sonata movements. What, then, should we say of the slow movement of the seventh sonata (op. 10 no. 3), marked *Largo e mesto*, whose taut expressiveness makes it one of the most moving, if not the most moving, of all the music of Beethoven's first period? What is this intimate song that resonates so much within us?

The combination of the three sonatas, nos. 16, 17 and 18 as op. 31, was more the work of a publisher — Simrock in this case — than Beethoven's own intention. Moreover, the sonata in E flat major chosen for this recording had already been published twice, including in a volume of the *Répertoire du claveciniste* by the Zurich publisher Naegeli in 1804!

If we consider the structure of all the sonatas from op. 2 onwards, we see that Beethoven opts for different designs in three or four movements, sometimes upsetting the norm; the most striking example of this is the progression of movements in the Moonlight Sonata: *Adagio sostenuto – Allegretto – Presto agitato*. In the case of the eighteenth sonata, the only one with four movements in op. 31, the succession of these movements is even stranger: *Allegro, Scherzo, Menuetto, Presto con fuoco*; a sonata with no real slow movement! Referring once more to Beethoven's hesitation between the *Minuet* and the *Scherzo*, his First Symphony still has a *Minuet* — although its bouncing verve proves that it is not really a *Minuet* at all — and his Second, written immediately afterwards, opts definitively for a *Scherzo*. In op. 31 no. 3, however, Beethoven seems to be formally consecrating the passing of the baton from one era to another: the *Minuet* is followed by a *Scherzo*!

Once Beethoven had received the Érard piano, a new sonata appeared roughly once every year; the *Waldstein* op. 53 was composed in 1803. This increased space between compositions can also be seen in Beethoven's work in other genres, giving exceptional emphasis to each new work.

It is clear that Beethoven's Sonata no. 29 op. 106, known as the *Hammerklavier*, marks a fundamental step in the evolution of the genre; with this work Beethoven

definitively abandoned the legacy of Classicism to become the standard-bearer of the Romantic generation.

The last three sonatas, op. 109, 110 and 111, appear as a triptych. They represent almost a synthesis of his creative thought, in which visions of freer forms, the fusion of genres, and the integration of fugue and variations collide.

The Sonata op. 109 has three movements, each of which presents a new vision. The first is a kind of dialogue between two personages, almost a premonition of *Eusebius* and *Florestan*, the two characters who would appear later in Schumann's works; the two personages appear successively in the first movement, as can be seen in Beethoven's tempo indications: *Vivace, ma non troppo* – *Adagio espressivo* – *Tempo I* – *Adagio espressivo* – *Tempo I*. A *Prestissimo* takes the place of the Scherzo; surprisingly enough, it is constructed like an *allegro* in sonata form and follows the previous movement without interruption. The sonata ends with a slow movement marked *Gesangvoll, mit innigster Empfindung* — cantabile, with the most intimate expression; this *Andante molto cantabile ed espressivo* is in fact a theme that will later be provided with six daring variations, with a simple return to the cantabile providing a peaceful conclusion.

This finale is decidedly unusual: the six variations reveal Beethoven's new contrapuntal experiments as if they had been created in an alchemist's laboratory. Such experiments would obsess him throughout his last creative period, from the final fugue of op. 106, the *Hammerklavier* — a head-on clash between contrapuntal rigour and maximum harmonic daring — which itself was a foreshadowing of the *Grosse Fuge* op. 133 that had originally been intended as the final movement of the String Quartet no. 13 op. 130, composed six years later, one year before Beethoven's death. Igor Stravinsky wrote of the *Grosse Fuge* that it was “the most absolutely contemporary piece of music I know, and contemporary forever”.

LES SONATES DE BEETHOVEN ET LEURS INSTRUMENTS

Qu'ils soient interprètes ou historiens, tous ceux qui se sont penchés sur le fantastique patrimoine que représentent les trente-deux sonates pour piano de Ludwig van Beethoven n'ont cessé d'y découvrir un chemin d'évolution de ce genre duquel le classicisme venait de parachever la forme ; ces maîtres pensaient-ils que ce schéma abouti allait ainsi s'installer pour plusieurs générations ? L'analyse des sonates de Beethoven nous prouve qu'il n'en est rien. Il faut aussi savoir que la période durant laquelle Beethoven composa ses sonates, entre 1795 et 1822, soit sur une durée de vingt-sept ans, est celle de très nombreuses évolutions dans la facture du pianoforte. Ces transformations se firent à de très nombreux niveaux, l'extension de la tessiture tant vers le grave que vers l'aigu et la recherche d'une puissance accrue en étant les aspects principaux.

Dans le cas précis de Beethoven, nous disposons de quelques informations sur les instruments qu'il joue dès son installation à Vienne en 1792. Ce qui est surprenant c'est que, vivant dans la capitale autrichienne où se développe la tradition de la facture dite « viennoise », Beethoven a l'occasion à deux reprises de disposer de pianos venant de la concurrence dite « franco-anglaise » ; parmi ses principaux avantages, cette dernière, qui va donner la base de la mécanique moderne, produit des instruments plus sonores.

À l'époque où Beethoven arrive à Vienne, parmi les divers facteurs qui y sont actifs, le plus important est Anton Walter ; Mozart a joué sur ses pianos. De nos jours, les pianos de Walter sont considérés comme les meilleurs représentants de la facture viennoise de la fin du XVIII^e siècle. Le facteur répond à la demande des compositeurs en portant l'étendue du clavier à six octaves. C'est sur ce type de pianos que Beethoven conçoit et joue

plus de la moitié de ses sonates, jusqu'à celles de l'op. 49 (datées des années 1795/1796 et éditées en 1805). Rappelons que parmi ces compositions se trouvent quelques sonates « à titre » parmi les plus célèbres (même si ces titres sont postérieurs à la conception des pièces et, pour la plupart – c'est le cas pour ceux des sonates enregistrées ici –, ne sont pas de Beethoven, mais le fait d'éditeurs ou de proches du compositeur) : *Clair de lune* (*Quasi una fantasia*), *Pastorale*, *Tempête* et la *Grande Sonate pathétique*, sur la page de garde (en français !) de la première édition de laquelle on peut lire : « Grande Sonate pathétique / Pour le Clavecin ou le Piano Forte / ... par Louis Van Beethoven ». On peut concevoir que cette mention du clavecin, encore très fréquente à l'époque, est une indication purement commerciale ; doit-on dès lors imaginer qu'en cette fin du XVIII^e siècle, les salons viennois ne sont pas tous pourvus d'un pianoforte et que quelques vénérables clavecins y trouvent encore leur place ?

On sait que Beethoven a commandé un instrument au facteur parisien Sébastien Érard, que celui-ci lui a finalement offert. Le facteur a-t-il imaginé que cela lui ferait une belle publicité à Vienne ? Beethoven reçoit donc ce piano en 1803. Au début, le compositeur est très séduit par l'instrument, mais trouvant finalement la mécanique trop lourde à son goût, il demande à un facteur viennois d'y apporter des améliorations. Il jouera ce piano jusqu'en 1810. On peut évidemment supposer que l'illustre compositeur-virtuose, bien que de plus en plus sourd, joue également les pianos des principaux facteurs actifs à Vienne en ce début de XIX^e siècle ; on sait qu'il travaille pendant un moment sur un instrument de Streicher, qui collabore avec son épouse Nannette (fille du célèbre facteur de pianos Johann Andreas Stein, celui dont les instruments ont enthousiasmé le jeune Mozart au début de sa carrière).

En juillet 1818, Beethoven reçoit un tout nouvel instrument que lui offre cette fois-ci le facteur londonien Thomas Broadwood ; eu égard à sa célébrité, le compositeur est dispensé de payer les droits de douane. L'instrument a souffert des conditions du voyage

en bateau et c'est Nannette Streicher qui lui donne les soins nécessaires. Beethoven est, paraît-il, enchanté de ce nouveau piano, mais que peut-il en entendre réellement ? Après sa mort, ce vénérable piano se retrouvera dans diverses collections pour finalement aboutir entre les mains de Franz Liszt qui en fait don au Musée national hongrois, où il se trouve toujours ; il bénéficiera d'une magnifique restauration en 1991.

Parmi les facteurs viennois, celui qui connaît la plus grande renommée et dont l'entreprise établit les bases d'une facture plus industrielle (pour répondre à une demande sans cesse croissante) est Conrad Graf, dont l'activité se prolonge jusqu'au milieu du XIX^e siècle. En 1826, il met un instrument à la disposition de Beethoven, un piano de six octaves et demie disposant d'un cordage renforcé. Ce sera son dernier instrument ; il est actuellement conservé à la Beethoven-Haus de Bonn et a également bénéficié d'une importante restauration.

Pour son récital, Tomasz Ritter a choisi dans la collection du facteur de pianos Chris Maene trois instruments correspondant aux trois périodes de création des sonates choisies : une copie d'après Walter pour la Sonate en fa mineur op. 2/1 (1795), une copie d'après Nannette Streicher pour la Sonate en mi bémol majeur op. 31/3 (1802) et un instrument de Thomas Broadwood, proche du piano de Beethoven, pour la Sonate op. 109 (1820).

Jusqu'à la vingtième sonate (la deuxième de l'op. 49), datée des années 1795/1796 et éditée en 1805, Beethoven reste dans la majorité des cas attaché aux principes éditoriaux de la génération précédente : mis à part les sonates n^{os} 4, 8 (*Pathétique*), 12 (*Marche funèbre*) et 15 (*Pastorale*), toutes sont publiées par deux ou trois. Par la suite, elles seront éditées séparément, avec un numéro d'opus particulier. Outre le fait que certaines sonates sont identifiées par un titre, ce qui attire l'attention des historiens et des analystes est évidemment l'évolution de la conception formelle des œuvres, à laquelle on peut aussi certainement ajouter les caractéristiques des différents instruments auxquels ces sonates sont destinées.

Dès les trois premières sonates op. 2, Beethoven apporte une vision nouvelle de la forme générale puisqu'il opte pour la découpe en quatre mouvements typique des symphonies et des quatuors, ajoutant, en troisième position, un menuet (pour la première) ou un scherzo (pour les deux autres). Voici une nouveauté par rapport à la forme pratiquée par son maître Haydn, à qui le recueil est dédié. La valse-hésitation entre menuet et scherzo traduit sans nul doute le sentiment de passeur que doit confusément éprouver Beethoven, un pied encore dans le style de ses illustres prédécesseurs et l'autre résolument dans la musique de l'avenir (l'op. 31 n° 3 nous le confirmera bientôt). Les deux mouvements rapides (l'*Allegro* initial et le *Prestissimo* final) respectent le schéma de la forme sonate, tandis que la forme de l'*Adagio* à la mélodie apaisante s'apparente à celle du lied. Tous les mouvements sont en fa mineur, à l'exclusion de l'*Adagio* qui est dans le « ton direct » de fa majeur.

On considère généralement que la deuxième période créatrice des sonates de Beethoven commence avec la Douzième, dite *Marche funèbre*, datée de 1801 (la première de ces trois périodes, qui s'étend de 1795, correspondant peu ou prou à la fin des années d'apprentissage, à 1801-1802, reste encore proche du style classique de Haydn et de Mozart). Mais cette frontière est-elle aussi nette ? La *Pathétique* (1798) n'apporte-t-elle pas déjà les éléments d'une importante réflexion sur la conception de la forme sonate, avec les divers retours du Grave introductif ? Et les sonates groupées sous le numéro d'opus 27, toutes deux sous-titrées « *Quasi una fantasia* », ne témoignent-elles pas d'une tentative de déstructuration du principe de la succession des mouvements de la sonate ? Que dire alors du mouvement lent de la Septième Sonate (op. 10/3), intitulé *Largo e mesto*, dont l'expressivité tendue en fait l'un des plus émouvants de toute la production de ce « premier » Beethoven ? Quel est ce chant intime qui résonne ainsi ?

La réunion des trois sonates n°s 16, 17 et 18 sous le numéro d'op. 31 est bien plus l'œuvre d'un éditeur, Simrock, que de la volonté du compositeur. La sonate en mi bémol

majeur choisie pour cet enregistrement a d'ailleurs déjà bénéficié de deux éditions, dont, en 1804, dans un recueil du *Répertoire du claveciniste* de l'éditeur zurichois Naegeli.

Si l'on observe la découpe de toutes les sonates depuis l'op. 2, on se rend compte que Beethoven opte pour des modèles différents en trois ou quatre mouvements, bouleversant d'ailleurs parfois les normes, l'exemple le plus frappant étant l'ordonnance progressive des mouvements de la Sonate *Clair de lune* : *Adagio sostenuto* – *Allegretto* – *Presto agitato*. Dans le cas de la Dix-Huitième Sonate, la seule de l'op. 31 à posséder quatre mouvements, la succession est plus étrange encore : *Allegro* – *Scherzo* – *Menuetto* – *Presto con fuoco* ; elle n'a donc pas de véritable mouvement lent ! Et ici, Beethoven semble consacrer formellement le passage de relais d'une époque à une autre en faisant se succéder le *menuet* et le *scherzo*.

Dès l'arrivée du piano Érard sous les doigts de Beethoven, l'écriture des sonates s'étale grosso modo d'année en année, la *Waldstein* datant de 1803. De façon générale, l'espacement entre les compositions s'étend, donnant à chaque nouvelle œuvre une place encore plus exceptionnelle.

Parmi les sonates pour piano, il est évident que la Vingt-Neuvième Sonate, *Hammerklavier* op. 106, marque une étape fondamentale dans l'évolution du genre, qui quitte définitivement l'héritage du classicisme pour devenir le porte-étendard de la génération romantique. Viennent enfin, comme un triptyque, les trois dernières sonates op. 109, 110 et 111. Elles constituent en quelque sorte une synthèse de sa pensée créatrice où s'entrechoquent ses visions de la liberté des formes et de la fusion des genres, avec l'intégration de la fugue et des variations.

La Sonate op. 109 comporte trois mouvements, chacun apportant une vision nouvelle. Le premier est une sorte de dialogue entre deux personnages, comme une prémonition des deux caractères qui animeront *Eusebius et Florestan* de Schumann ; ainsi se succèdent les personnages : *Vivace, ma non troppo* – *Adagio espressivo* – *Tempo I* – *Adagio espressivo* – *Tempo I*. Le *Prestissimo*, qui tient lieu de *scherzo*, est, d'une manière

surprenante, construit en forme sonate et s'enchaîne sans interruption au mouvement initial. Vient enfin un mouvement lent intitulé « *Gesangvoll, mit innigster Empfindung* » (Très chantant avec le plus intime sentiment) ; cet *Andante molto cantabile ed espressivo* est en fait un thème qui sera traité par la suite sous forme de six variations d'une facture audacieuse, auxquelles un simple retour cantabile vient apporter une conclusion paisible.

Ce finale est décidément hors du commun : s'y révèlent, au fil des six variations, comme dans un laboratoire d'alchimiste, les expériences contrapuntiques de Beethoven. Elles l'obséderont dans toute sa dernière période créatrice, dans le sillage de la fugue finale de l'op. 106, la *Hammerklavier* (choc frontal entre la rigueur contrapuntique et une hardiesse harmonique maximale !), préfigurant ce qui sera six ans plus tard, un an avant sa mort, la *Grande Fugue* pour quatuor, émancipée du Treizième Quatuor, « une œuvre immortelle et à jamais contemporaine » (Stravinsky).

JÉRÔME LEJEUNE

MA COMPETITION BRUGES

MA Competition Bruges is one of Europe's most important competitions for young musical talent and focuses on highly qualified musicians specialising in historically informed performance. The jury consists of pedagogues and musicians with an international career. Being a laureate of this competition often means the start of an international soloist career.



RIC 477