

A close-up portrait of Jonathan Biss, a young man with dark hair and glasses, looking slightly to the right. The background is dark and out of focus.

onyx

JONATHAN BISS

BEETHOVEN

Piano Sonatas Vol.2

Nos. 4, 14 'Moonlight', 24, Fantasy in G minor

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770–1827)

Piano Sonata no.4 in E flat op.7

Klaviersonate Nr. 4 Es-dur · Sonate pour piano n°4 en mi bémol majeur

- | | | | |
|---|-----|-----------------------------------|------|
| 1 | I | Allegro molto e con brio | 7.45 |
| 2 | II | Largo, con gran espressione | 8.10 |
| 3 | III | Allegro | 5.07 |
| 4 | IV | Rondo: Poco allegretto e grazioso | 6.50 |

Piano Sonata no.14 in C sharp minor op.27 no.2 'Moonlight'

Klaviersonate Nr. 14 cis-moll „Mondscheinsonate“

Sonate pour piano n°14 en do dièse mineur « Clair de lune »

- | | | | |
|---|-----|------------------|------|
| 5 | I | Adagio sostenuto | 5.10 |
| 6 | II | Allegretto | 2.06 |
| 7 | III | Presto agitato | 7.12 |

- | | | | |
|---|--|---------------------------------|------|
| 8 | | Fantasy in G minor op.77 | 9.06 |
|---|--|---------------------------------|------|

Fantasie g-moll · Fantaisie en sol mineur

Piano Sonata no.24 in F sharp op.78

Klaviersonate Nr. 24 Fis-dur · Sonate pour piano n°24 en fa dièse majeur

- | | | | |
|----|----|--|------|
| 9 | I | Adagio cantabile – Allegro ma non troppo | 7.03 |
| 10 | II | Allegro vivace | 2.38 |

Total timing:	70.43
---------------	--------------

Jonathan Biss piano

Beethoven Sonatas Vol. II: op.7, op.27 no.2 'Moonlight', op.78 · Fantasy op.77

What is it that we talk about when we talk about The Beethoven Sonatas? About The Sonata Form? These questions (pace Raymond Carver) often occurred to me as I prepared to make this disc. Other than their determination to confound every expectation (and, of course, their greatness, and the bloody-mindedness of their author), is there *any* common thread running through these works? Together they demonstrate that the form of the sonata – the *idea* of the sonata – is large and mutable enough to accommodate history's most restless and relentless musical imagination, over and over again, no matter his mood or his priorities of the moment.

In the thrilling Sonata Opus 7, Beethoven's first priority is bigness: this sonata alone gives the lie to the notion that his early works are less grandly conceived, or spiritually minded, than his later ones. In length – no sonata, save the 'Hammerklavier', is longer – in brilliance, and in its concerns, it is of a scope that is unprecedented for a sonata; few symphonies composed by that time are as long or as ambitious. Its first movement does not begin so much as spring into being, the bass pulsating beneath a two-note declamation. This motive is emblematic of the movement in that it is memorable less for its originality or its beauty than for its verve and its drive. Even in its most lyrical moments this movement retains a bubbling-over quality – despite its grand proportions, it never for a moment loses its buoyancy. The enormous pleasure this music brings comes from the power of Beethoven's enormous personality at its most exultant.

When the second movement arrives, Beethoven deploys the whole of this personality in an utterly different direction, as the physical gives way to the metaphysical: this music is one of Beethoven's earliest (and already breathtaking) surveys of the cosmos. Where the first movement is all certainty, the second is essentially a series of unanswered (perhaps unanswerable) questions: even in moments of harmonic resolution, this music is filled with mystery. But while the movement is filled with and shaped by its silences – they are almost more meaningful than the notes that surround them – it is somehow, miraculously, seamless; until its final moments, it does not allow the listener to exhale fully.

The final two movements are on the surface more conventional – the third a minuet, the fourth a *grazioso* rondo. But just when we feel sure the work's drama is behind us, Beethoven pulls another trick from his sleeve, as the rondo's central episode, in a fist-shaking C minor, reappears, transformed, in a long coda – an extended, affecting, lyrical farewell. Apparently as early as 1797, the role of the sonata finale was on Beethoven's mind: he ultimately shifted the centre of gravity from the first half of the work to its conclusion, and op.7 is a first, tentative step along that path.

That this work and op.27 no.2 (the ill-nicknamed 'Moonlight') are both sonatas seems roughly as probable as a St Bernard and a dachshund both being dogs: in shape, size and character they have nothing in common with one another. If confounding expectations is a central theme of the Beethoven sonatas, op.27 no.2 is most confounding of all – its first movement is perhaps the most surreal, suspended rumination Beethoven ever wrote. In this movement, the building-blocks are not the point any more. (And how Beethoven loved building blocks!) Not that it has no structure – if you squint, you can see a sonata form – but the essence of this movement is surely not its architecture, but its atmosphere. That atmosphere – tightly coiled yet spacious, eerily still but absolutely *not* peaceful – is so extraordinary, it is simply one of those pieces one hears once and then never forgets. After a wisp of a second movement – for all its charm, it has a kind of neutrality about it which is probably necessary given what has just elapsed – comes a finale as unrelenting and remorseless as the first movement is ambiguous. Here again is a new conception of the sonata finale – a barnstorming answer to every question posed earlier in the piece. An uninhibited expression of everything that is reined in previously, this movement is the work's terrifying id.

Eight years and a whole universe separate op.27 no.2 from op.78. Nothing in this gem of a work – a special favourite of Beethoven – is normal. Not the number of movements – two, placing it in the company of only a handful of the sonatas. Not its proportions – save for the heart-stopping four-bar phrase which opens the work, it contains no slow music. Certainly not the key – F sharp major, the porcupine of tonalities. And yet, the predominant impression it leaves is not of awkwardness, or even strangeness, but of how *very beautiful* it is. Its warmth and generosity are all the more moving in light of how effortful composition was for Beethoven at the time. Beset with personal difficulties and reaching for a new style, he wrote only four piano sonatas in the decade this work comes in the middle of. But as he took baby steps to the future, certain jewels emerged, and this sonata is one of them. In its first movement, all of F sharp major's edges – all the porcupine's quills – have been smoothed, and what emerges is one of the composer's most mellifluous and songlike creations. The edges come back with a vengeance in the second movement, which is rowdy and happily absurd. Beethoven's sense of humour could on occasion be witty and refined, but here it is earthy, tongue not in cheek but sticking belligerently out at the earnest fellow who wrote the first movement – yet another view of the sonata's last movement in relation to what precedes it.

Appended to this sonata – and this disc – is a curio: the Fantasy op.77. If it is, in fact, merely one of Beethoven's renowned improvisations, no one knows why he elected to write it, and none of the others, down. The most compelling theory is that it was intended as a companion to the sonata whose opus number immediately follows it: this would explain the otherwise inexplicable 'no.2' which appears on the manuscript of the sonata. The theory is further supported by the B major which closes the Fantasy, and the F sharp major which is the sonata's only tonality – both unique in Beethoven's output and altogether unusual, but closely related to one another. At any rate, the Fantasy is, in its own loony way, a masterpiece,

filled with the taut, wiry energy that is among Beethoven's hallmarks, but totally lacking in the development and rigour that are some of his others.

And even in this work – one so freewheeling that we ought to have no expectations for it at all – Beethoven manages to confound. For many minutes, the Fantasy seems to be merely an 'idea parade' – they go as fast as they come, without elaboration, as if the possibility of exploring one motive could never be as entertaining as looking for the next one. Just when this seems sure to be the nature of the entire piece, he lands on a theme, and then absolutely fixates on it, devoting the second half of the work exclusively to a set of variations on it. And what a theme! Entirely rhythmically square, and remarkable in no way that could be identified, it is somehow deeply touching – a premonition of the *Ode to Joy*. And it is all the more so for being impossible to see coming. Of course the element of surprise is not all that keeps us listening to Beethoven – if the ideas themselves weren't extraordinary, if his personality weren't arresting, we would simply ignore them. But it is worth stopping to notice how many times Beethoven reinvented the wheel – how rarely he used one of his previous works (or anyone else's) as the model for the next one. With virtually every piece he wrote, he challenged himself, and us, to hear music anew. When we talk about The Beethoven Sonatas we talk about Everything.

© Jonathan Biss, 2012

Beethoven-Sonaten Vol. II: op. 7, op. 27 Nr. 2 „Mondscheinsonate“, op. 78 · Fantasie op. 77

Was meinen wir, wenn wir über Die Beethoven-Sonaten sprechen? Über Die Sonatenform? Diese Fragen fielen mir oft ein (ohne Raymond Carver zu nahe treten zu wollen), als ich mich für die Aufnahmen der hier vorliegenden CD vorbereitete. Gibt es außer der Entschlossenheit, sich jeder Erwartung zu widersetzen (und natürlich auch außer der Großartigkeit der Werke und der Sturheit ihres Schöpfers), einen *einzigsten* roten Faden, der sich durch diese Werke zieht? Die Sonaten als Ganzes zeigen, dass ihre Form – das *Sonatenkonzept* – geräumig und mutationsfähig genug ist, um dem ruhelosesten und unnachgiebigsten musikalischen Denker der Geschichte gerecht zu werden, und das immer wieder, unabhängig von seiner Stimmung oder seinen jeweiligen Prioritäten.

In der spannenden Sonate op. 7 geht es Beethoven hauptsächlich um Größe: Diese Sonate allein entkräftet die Behauptung, Beethovens frühe Werke seien im Vergleich mit seinen späteren weniger großräumig oder idealistisch konzipiert. Was ihre Länge (keine Sonate außer der „Hammerklavier“-Sonate ist länger), Brillanz und Fragestellungen angeht, weist die Sonate op. 7 einen für diese Gattung beispiellosen Umfang auf. Selbst die bis zu jener Zeit komponierten Sinfonien waren nur selten so lang oder so ehrgeizig. Der erste Satz der Sonate op. 7 führt weniger in das Geschehen ein, als dass er mit dem Bass, in dessen Tiefe eine zweitönige

Deklamation pulsiert, ins Geschehen platzt. Dieses Motiv prägt den Satz, und zwar weniger aufgrund seiner Originalität oder Schönheit, sondern mithilfe seines Schwungs und Elans. Selbst in den lyrischsten Momenten behält dieser Satz eine übersäumende Qualität bei. Trotz seiner grandiosen Ausmaße verliert er keinen Augenblick seine Lebhaftigkeit. Das enorme Vergnügen, das diese Musik bereitet, speist sich aus der Kraft von Beethovens gewaltiger Persönlichkeit in ihrer freudigsten Ausprägung.

Im zweiten Satz bringt Beethoven seine gesamte Persönlichkeit in einer völlig anderen Richtung zum Tragen. Hier weicht das Physische dem Metaphysischen: Diese Musik gehört zu Beethovens frühesten (und schon atemberaubenden) Erkundungen des Kosmos. Während sich der erste Satz völlig sicher gab, besteht der zweite im Wesentlichen aus einer Reihe unbeantworteter (vielleicht nicht zu beantwortender) Fragen. Selbst in Momenten harmonischer Lösung klingt die Musik rätselhaft. Doch während der Satz von Augenblicken der Stille erfüllt ist und durch sie gestaltet wird – sie sind fast bedeutungsvoller als die sie umgebenden Noten –, weist er erstaunlicherweise irgendwie keine Naht auf. Bis zum letzten Augenblick gestattet er dem Hörer nicht, völlig auszuatmen.

Die zwei letzten Sätze sind oberflächlich gesehen konventioneller – der dritte ist ein Menuett, der vierte ein Rondo *grazioso*. Aber gerade, wenn man meint, das Drama des Werkes hinter sich gelassen zu haben, zieht Beethoven eine neue Überraschung aus dem Hut. Die in der Mitte des Rondos im kampfbereiten c-moll erklingende Episode kehrt nämlich transformiert in einer langen Coda wieder zurück und bildet einen ausgedehnten, ergreifenden, lyrischen Abschied. Anscheinend beschäftigte sich Beethoven schon 1797 mit der Frage über die Rolle des letzten Satzes einer Sonate. Am Ende sollte er die Gewichtung von der ersten Hälfte des Werkes auf seinen abschließenden Teil verlegen. Die Sonate op. 7 ist ein erster zögernder Schritt in diese Richtung.

Dass dieses Werk und die Sonate op. 27 Nr. 2 (mit dem schlecht gewählten Beinamen „Mondscheinsonate“) als Sonaten bezeichnet werden, ist ungefähr so einleuchtend wie die Bezeichnung Hund für Bernhardiner und Dackel. Hinsichtlich Gestalt, Ausmaße und Charakter haben sie nichts miteinander gemein. Wenn der Widerstand gegen Erwartungen ein zentrales Thema in Beethovens Sonaten ist, dann widersetzt sich die Sonate op. 27 Nr. 2 den Erwartungen am meisten. Ihr erster Satz ist vielleicht die surrealste, ausgedehnteste Reflexion, die Beethoven jemals schrieb. In diesem Satz dreht es nicht mehr um Bausteine. Und Beethoven liebt Bausteine! Nun ist es nicht so, dass der Satz keine Struktur hätte. Mit halbgeschlossenen Augen lässt sich eine Sonatenform erahnen. Doch der Sinn dieses Satzes liegt gewiss nicht in seiner Architektur, sondern in seiner Atmosphäre. Diese Atmosphäre – eng verwebt und doch geräumig; feenhaft, aber unbedingt *nicht* friedvoll – ist so außergewöhnlich, dass man das Stück nach einmaligem Hören einfach niemals wieder vergisst. Nach dem vorbeirauschenden zweiten Satz – der trotz seines Charmes eine Art Neutralität aufweist, die wahrscheinlich nachdem, was gerade passiert ist, notwendig ist – folgt der Schluss-Satz, der

sich so unnachgiebig und gnadenlos gibt, wie der erste Satz mehrdeutig war. Hier hat man es erneut mit einem frischen Konzept für einen abschließenden Sonatensatz zu tun, eine umwälzende Antwort auf jede zuvor im Stück gestellte Frage, ein ungehemmter Ausdruck von allem, das vorher im Zaum gehalten wurde. So stellt dieser Satz das schreckliche Id des Werkes dar.

Acht Jahre und ein ganzes Universum trennen die Sonate op. 27 Nr. 2 von der Sonate op. 78. Nichts in dieser Perle von einem Werk – das Beethoven besonders liebte – ist normal: nicht die Anzahl der Sätze (zwei; und von zweisätzigen Sonaten gibt es nur eine Handvoll), nicht seine Proportionen (es enthält keine langsame Musik außer den bestürzenden vier Takten, die das Werk eröffnen) und gewiss nicht die Tonart (Fis-dur, die stachligste Tonart von allen). Jedoch hinterlässt die Sonate nicht vorrangig den Eindruck von Merkwürdigkeit oder Eigenart, sondern von großer *Schönheit*. Ihre Wärme und Großzügigkeit sind umso beeindruckender, wenn man weiß, wie mühsam Beethoven die Sonate damals komponierte. Von persönlichen Schwierigkeiten geplagt und nach einem neuen Stil strebend schrieb er in dem Jahrzehnt, in dessen Mitte dieses Werk entstand, nur vier Klaviersonaten. Mit winzigen Fortschritten schälten sich jedoch gewisse Perlen heraus, von denen diese Sonate eine ist. In ihrem ersten Satz wurden alle scharfen Kanten des Fis-dur – alle seine Stacheln – geglättet, und heraus kam eine der lieblichsten und liedhaftesten Schöpfungen Beethovens. Die Stacheln stehen wieder auf Sturm im zweiten Satz, der rowdyhaft und glücklich absurd klingt. Beethovens Humor konnte bisweilen gewitzt und kultiviert sein. Hier bespöttelt er jedoch nicht sprachgewandt, sondern bodenständig und streitlustig den ernstesten Typen, der den ersten Satz komponierte – noch eine Art, in einem abschließenden Sonatensatz das Vorangegangene einzubeziehen.

Dieser Sonate – und der hier vorliegenden CD – wurde ein Kuriosum beigelegt: die Fantasie op. 77. Wenn sie tatsächlich nur eine berühmte Improvisation Beethovens ist, weiß niemand, warum er sich entschied, gerade sie und keine der anderen niederzuschreiben. Die überzeugendste Theorie behauptet, die Fantasie sei als Partner zur Sonate gedacht gewesen, deren Opusnummer direkt auf die Fantasie folgt. Das würde die sonst unerklärliche „Nr. 2“ erklären, die im Manuskript der Sonate auftaucht. Die Theorie wird zudem von dem H-dur gestützt, mit dem die Fantasie endet, sowie von dem Fis-dur, der einzigen Tonart der Sonate. Beide Tonarten sind in Beethovens Œuvre einzigartig und wirklich ungewöhnlich, aber eng miteinander verwandt. Auf alle Fälle stellt die Fantasie auf ihre eigene verrückte Art und Weise ein Meisterwerk dar. Sie ist voller angespannter, drahtiger Energie, die Beethoven auszeichnet, weist aber überhaupt keine motivisch-thematische Arbeit und Disziplin auf, die ebenfalls zu Beethoven gehören.

Selbst in diesem Werk – so improvisierend, dass man überhaupt keine Erwartungen aufbauen würde – gelingt es Beethoven zu verwirren. Viele Minuten lang scheint die Fantasie nur Ideen vorbeimarschieren zu lassen – wie gewonnen so zerronnen, ohne Ausschmückung, als ob die Möglichkeit, ein Motiv zu erkunden, niemals so viel Spaß bereiten könnte, wie die Suche nach dem nächsten Motiv. Gerade, wenn es so scheint,

als ob das zur Natur des Stückes gehört, hält Beethoven an einem Thema fest und widmet sich dann in der zweiten Hälfte des Werkes absolut fixiert ausschließlich einer Reihe von Variationen darüber. Und was für ein Thema! Auch wenn es rhythmisch völlig geradlinig und auf keine identifizierbare Weise außergewöhnlich ist, berührt es jedoch irgendwie tief – eine Vorahnung von der *Ode an die Freude*. Die Wirkung des Themas wird von der Unmöglichkeit es vorauszuahnen nur verstärkt. Natürlich ist der Überraschungsmoment nicht das Einzige, was uns zum Hören von Beethoven veranlasst. Wenn die Ideen selber nicht ausgezeichnet wären, wenn Beethovens Persönlichkeit nicht unsere Aufmerksamkeit erregen würde, ignorierten wir einfach seine Musik. Es lohnt sich aber innezuhalten, um zu erkennen, wie häufig Beethoven das Fahrrad neu erfand, wie selten er seine älteren Werke (oder eins von einem anderen Komponisten) als Vorlage für ein neues benutzte. In so gut wie jedem Stück, das Beethoven schrieb, stellte er sich selbst und uns die Aufgabe, Musik auf neue Weise zu hören. Wenn wir über Die Beethoven-Sonaten sprechen, meinen wir *Alles*.

Jonathan Biss

Übersetzung: Elke Hockings

Sonates de Beethoven Vol. II: op.7, op.27 n°2 « Clair de lune », op.78 · Fantaisie op.77

De quoi parlons-nous lorsque nous parlons des Sonates de Beethoven? De la sonate en tant que forme? Cette question (n'en déplaise à Raymond Carver), je me la suis souvent posée pendant la préparation de ce disque. Hormis leur détermination à confondre toute attente (et naturellement leur grandeur, voire l'obstination de leur auteur), y aurait-il un quelconque fil rouge que l'on pourrait suivre d'œuvre en œuvre? Ensemble, elles démontrent que la forme de la sonate – l'idée de la sonate – est suffisamment vaste et sujette à mutation pour sans cesse s'adapter à l'imagination musicale la plus agitée et la plus intransigente de l'histoire, indépendamment de ses humeur ou priorités du moment.

Dans la saisissante Sonate op.7, la priorité initiale de Beethoven est la grandeur : cette sonate fait à elle seule mentir l'idée selon laquelle ses premières œuvres seraient moins largement, ou spirituellement, conçues que ses œuvres plus tardives. Par sa longueur – aucune ne la dépasse, à l'exception de la « Hammerklavier » –, son éclat, ses préoccupations, elle est d'une envergure sans précédent pour une sonate, et peu de symphonies composées à cette époque sont aussi longues ou aussi ambitieuses. Son premier mouvement, plus que de simplement commencer, semble naître à la vie, une pulsation de la basse sous-tendant par deux fois deux accords déclamés de main droite. Ce motif est emblématique du mouvement en ce qu'il reste en mémoire moins par son originalité ou sa beauté que par sa verve et sa capacité d'impulsion. Même dans ses moments les plus lyriques, ce mouvement conserve un caractère bouillonnant – et en dépit de ses vastes proportions, pas un instant il ne perd de son dynamisme.

L'immense plaisir que procure cette musique tient à la puissante et gigantesque personnalité de Beethoven dans ce qu'elle a de plus jubilatoire.

Lorsque vient le deuxième mouvement, Beethoven déploie l'ensemble de cette personnalité dans une direction complètement différente, le physique cédant la place au métaphysique : cette musique est l'une des premières (et d'emblée stupéfiantes) confrontations de Beethoven avec le cosmos. Là où le premier mouvement n'est que certitude, le deuxième offre par essence un enchaînement de questions sans réponses (et peut-être sans possibilité de réponse) : même dans les instants de résolution harmonique, cette musique est emplie de mystère. Mais si le mouvement est gorgé de et façonné par ses silences – ils sont presque plus lourds de sens que les notes qui les entourent – il apparaît, miraculeusement, sans solution de continuité. Jusqu'à ses derniers instants, il ne laisse l'auditeur reprendre pleinement son souffle.

Les deux derniers mouvements sont en apparence plus conventionnels – le troisième un menuet, le quatrième un Rondo *grazioso*. Mais juste au moment où nous avons le sentiment que le drame est derrière nous, Beethoven tire de sa manche un nouvel artifice, cependant que l'épisode central du Rondo, en un *ut* mineur tel un point brandi, réapparaît transformé en une longue coda – des adieux développés, émouvants, lyriques. Dès 1797, manifestement, Beethoven réfléchit au rôle du finale dans une sonate : il fera par la suite basculer le centre de gravité de la première moitié de l'œuvre vers sa conclusion, l'Opus 7 s'affirmant telle une première étape, expérimentale, dans cette direction.

Que cette œuvre et l'Opus 27 n°2 (la mal surnommée « Clair de lune ») soient l'une et l'autre des « sonates », voilà qui semble aussi probable que pour un saint-bernard et un teckel d'être des chiens : de coupe, de taille et de caractère, elles n'ont rien en commun. Si confondre les attentes est un thème central des sonates de Beethoven, l'Opus 27 n°2 est la plus confondante de toutes – son premier mouvement est peut-être la méditation la plus surréaliste et suspendue que Beethoven ait jamais écrite. Dans ce mouvement, les « modules de construction » ne sont plus l'enjeu principal (et l'on sait combien Beethoven aimait jouer à les assembler !). Non pas qu'il y ait absence de structure – au premier regard, on pourrait voir une forme sonate –, cependant l'essence de ce mouvement ne tient assurément pas à son architecture, mais à son atmosphère. Et cette atmosphère – étroitement enroulée et ample cependant, étrangement mais absolument *non* paisible – est si extraordinaire que c'est là, tout simplement, l'une de ces pièces qui, entendues une fois, jamais ne s'oublient. Au terme d'un deuxième mouvement qui ne fait que passer – malgré tout son charme, il est d'une quasi-neutralité probablement nécessaire après ce qui vient d'avoir lieu – surgit un finale aussi implacable et impitoyable que le premier mouvement est ambigu. Ici aussi s'impose une conception nouvelle pour un finale de sonate – telle une réponse stupéfiante à toute question posée antérieurement dans l'œuvre. L'expression désinhibée de tout ce qui, précédemment, s'est trouvé retenu, ce mouvement étant la véritable et terrifiante signature de l'œuvre.

Huit années et un univers complètement différent séparent l'Opus 27 n°2 de l'Opus 78. Rien dans ce joyau – l'une des œuvres que Beethoven lui-même préférerait – n'est normal. Ni le nombre des mouvements – deux, ce qui la place au côté d'une poignée de sonates seulement. Ni ses proportions – à l'exception de la phrase de quatre mesures à figer les sens qui introduit l'œuvre, celle-ci ne renferme pas de musique lente. Certainement pas la tonalité – *fa* dièse majeur, le porc-épic des tonalités. Et pourtant, l'impression dominante suggérée n'est pas l'embarras, ni même l'étrangeté, mais bel et bien son incroyable *beauté*. Sa chaleur et sa générosité n'en sont que plus émouvantes quand on sait quel effort lui demandait la composition à cette époque. Assailli de difficultés personnelles et en quête d'un style nouveau, Beethoven n'écrivit que quatre sonates au cours de la décennie au milieu de laquelle celle-ci fut composée. Mais tandis qu'il avançait à pas comptés, des joyaux voyaient le jour, et cette sonate est l'un d'eux. Dans son premier mouvement, tous les angles saillants de *fa* dièse majeur – tous les piquants du porc-épic – ont été adoucis, et ce qu'il en résulte est l'une de ses créations les plus doucement mélodieuses et chantantes. Les angles n'en prennent que mieux leur revanche dans le second mouvement, d'une tapageuse et joyeuse bizarrerie. Si le sens de l'humour de Beethoven pouvait à l'occasion se révéler spirituel et raffiné, il est ici truculent, sans second degré mais tenant bellement tête à l'auteur sérieux ayant écrit le premier mouvement – autre approche d'un dernier mouvement de sonate en relation avec ce qui le précède.

En annexe à cette sonate – et à ce disque – une curiosité : la Fantaisie op.77. En fait, il s'agit tout simplement de l'une des fameuses improvisations de Beethoven, nul ne sachant pourquoi il décida de la coucher, elle et aucune autre, sur le papier. La théorie la plus convaincante est qu'elle aurait été conçue en guise de pendant à la sonate dont le numéro d'opus suit immédiatement : ce qui clarifierait le « n°2 », sinon inexplicable, qui figure sur le manuscrit de la sonate. La théorie est d'ailleurs confortée par les tons de *si* majeur, dans lequel la Fantaisie se referme, et de *fa* dièse majeur, qui est la seule tonalité de la sonate – à la fois uniques dans l'œuvre de Beethoven et inhabituels, mais intimement apparentés l'un à l'autre. Quoi qu'il en soit, la Fantaisie, avec son propre vent de folie, s'affirme tel un chef-d'œuvre gorgé d'une énergie tendue et vigoureuse, ce qui certes est l'une des marques de Beethoven, tout en manquant totalement de développement et de rigueur, lesquels sont deux autres de ses constantes.

Et même dans cette œuvre – tellement en roue libre que l'on devrait à son égard n'avoir aucune attente spécifique –, Beethoven réussit à confondre. Pendant quelques minutes, la Fantaisie semble n'avoir que des « velléités de parade » – qui surviennent aussi vite qu'elles s'en vont, sans élaboration, comme si jamais la possibilité d'explorer un motif ne pouvait être aussi distrayante que la découverte du suivant. Quand précisément l'on a fini par se convaincre que telle est la nature de la pièce tout entière, Beethoven jette son dévolu sur un thème et s'y fixe sans plus dévier, consacrant la seconde partie de l'œuvre exclusivement à une série de variations sur ce thème. Et quel thème ! D'une rythmique on ne peut plus conventionnelle et sans qu'aucun aspect n'en soit particulièrement remarquable, il n'en est pas moins, à sa manière, des plus touchants

– prémonition de l'*Ode à la Joie*. Et il l'est d'autant plus qu'il est impossible de le voir venir. Bien sûr, ce qui sans faillir nous fait écouter Beethoven ne tient pas au seul élément de surprise – si les idées n'étaient elles-mêmes extraordinaires, si la personnalité n'était captivante, nous les ignorerions simplement. Mais cela vaut la peine de s'arrêter pour réaliser combien de fois Beethoven réinvente la roue – et combien il est rare qu'il réutilise ses œuvres antérieures (ou de qui que ce soit) comme modèle pour la suivante. À travers pratiquement chaque pièce qu'il composa, Beethoven se lança à lui-même un défi, et à nous aussi, pour une écoute renouvelée de la musique. Parler des Sonates de Beethoven, cela revient à parler du Tout.

Jonathan Biss

Traduction : Michel Roubinet

A biography of Jonathan Biss can be found at www.onyxclassics.com.

For more information on Jonathan's Beethoven project, concert dates, news and a full biography, go to www.jonathanbiss.com.

Eine Biographie von Jonathan Biss finden Sie bei www.onyxclassics.com.

Weitere Informationen über Jonathans Beethoven-Projekt, seine Konzertdaten, andere Neuigkeiten und eine volle Biographie finden Sie bei www.jonathanbiss.com.

Vous trouverez une biographie de Jonathan Biss sur www.onyxclassics.com.

Vous trouverez plus de renseignements sur le projet Beethoven de Jonathan Biss, ses dates de concert, des nouvelles et une biographie étendue sur www.jonathanbiss.com.

Executive producer for Onyx: Matthew Cosgrove

Producer: David Frost

Balance engineers: Silas Brown and David Frost

Assistant engineer: Doron Schachter

Editing: David Frost

Mastering engineers: Silas Brown and Tim Martyn

Recording location: Performing Arts Center, Purchase College,

State University of New York, 23–25 May 2012

Cover photo: Jamie Jung

Design: Shaun Mills for WLP Ltd



www.jonathanbiss.com

www.opus3artists.com

www.onyxclassics.com



Also available on ONYX



ONYX 4082

Beethoven: Piano Sonatas 5, 11, 12 & 26

Jonathan Biss

'This could be a Beethoven cycle to treasure'
(Andrew Clements, *The Guardian*)



ONYX 4108

Beethoven: Chamber works

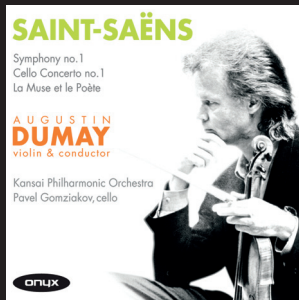
Maxim Rysanov and friends



ONYX 4092

Schumann • Dvořák: String Quintets

Elias String Quartet • Jonathan Biss



ONYX 4091

Saint-Saëns: Symphony no.1 etc.

Augustin Dumay • Pavel Gomziakov

www.onyxclassics.com

ONYX 4094