



onyx

JONATHAN BISS
BEETHOVEN

Piano Sonatas Vol. I • Nos. 5, 11, 12 & 26 'Les Adieux'



Beethoven in 1804, by Willibald Joseph Mähler (1778–1860)
Wienmuseum, Karlsplatz, Vienna/Bridgeman Art Library

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770–1827)

Piano Sonata no.5 in C minor op.10 no.1

Klaviersonate c-moll · Sonate pour piano en ut mineur

1	I Allegro molto e con brio	5.17
2	II Adagio molto	7.23
3	III Prestissimo	4.10

Piano Sonata no.11 in B flat op.22

Klaviersonate B-dur · Sonate pour piano en si bémol majeur

4	I Allegro con brio	7.24
5	II Adagio con molt'espressione	6.37
6	III Menuetto	3.12
7	IV Rondo: Allegretto	6.27

Piano Sonata no.12 in A flat op.26 ‘Funeral March’

Klaviersonate As-dur · Sonate pour piano en la bémol majeur

8	I Andante con variazioni	6.55
9	II Scherzo. Allegro molto	2.36
10	III Maestoso andante, marcia funebre sulla morte d'un eroe	5.20
11	IV Allegro	2.53

Piano Sonata no.26 in E flat op.81a ‘Les Adieux’

Klaviersonate Es-dur · Sonate pour piano en mi bémol majeur

12	I Das Lebewohl (Les Adieux – The Farewell): Adagio – Allegro	6.53
13	II Abwesenheit (L'Absence – The Absence): Andante espressivo (In gehender Bewegung, doch mit viel Ausdruck)	3.08
14	III Das Wiedersehen (Le Retour – The Return): Vivacissimamente (Im lebhaftesten Zeitmaße)	5.35

Total timing: 74.08

Jonathan Biss piano

Beethoven Sonatas Vol. I: op.10 no.1, op.22, op.26, op.81a 'Les Adieux'

The 32 Beethoven piano sonatas are often referred to as one of the greatest – if not the greatest – bodies of music ever composed. True enough. But to refer to them as such is to obscure the brilliance and individuality of each work, for what is perhaps most remarkable about the sonatas is that they really aren't a 'body of music' at all: they are 32 masterpieces, 32 distinct structures, 32 fully realized, often awe-inspiring, always unique emotional universes. As individual works, each is endlessly compelling on its own merits; as a cycle, it moves from transcendence to transcendence, the basic concerns always the same, but the language impossibly varied.

In the end, I think, it is the nature of these concerns – which could crudely be described as being of the 'man versus universe' variety – which unites this music, in spite of the incredible amount of ground it covers both formally and stylistically. A favourite cliché about Beethoven is that he moved from thumbing his nose at the traditionalists in his first period, to magnificence in the middle one, to spirituality in the late. (Even the idea of three periods is a cliché, in fact – a figure as complex as Beethoven will probably always be vulnerable to over-simplification, and his compositional style was in a perpetual state of evolution.) But in fact, the last sonatas betray no lessening in his gruffness, or desire to shock, and the earliest ones have slow movements which already seem to stop time. (And this is to say nothing of the moments of extraordinary tenderness in the middle works.) And so it is with op.10 no.1. The middle movement forms an oasis of profound beauty, always searching, yet with a deep stillness grounding it. 'Oasis', because the music which surrounds it is among the most restless Beethoven wrote. This is one of the first of Beethoven's many works in C minor, and the qualities one associates with this composer in this key – anxiety, rage, the shaking of the fist – are fully in evidence here. Beethoven was, throughout his life, attracted to opposition, to dichotomy, of character and feeling – in no other composer's music do the tender and the furious coexist so closely – and in this sonata that idea is extended to tempo: where the outer movements are meant to quicken the pulse not only of the player, but the listener, life itself slows down for the second movement. Or: if the fast movements grapple with a world which infuriated Beethoven, the slow one imagines a different, more perfect one.

Where op.10 no.1, like so many of its neighbours, shows Beethoven inventing, op.22 feels very much like a summation. Despite the early opus number, Beethoven had by this point written more than a third of his piano sonatas, and in this work – a particular favourite of his – he demonstrates an enormous ease and confidence with the form; the sonata's ideas sound as if they had simply flown from the composer's pen. Beethoven surely had as restless an imagination as any great artist, but in this sonata we find him looking more backwards than forwards; the last two movements in particular adhere closely to a model he had established, and throughout the piece, one is reminded of one or another of the previous sonatas. But while the sonata is revolutionary neither in form nor in content, it is no less marvellous for it: the impish wit of the work's opening, for example, or the never-ending, heaven-directed song of the second movement are indicative of a master revelling in his own mastery.

It may be that this mastery came slightly too easily for Beethoven's liking, for the next four sonatas find him experimenting with form as boldly and as variously as any group of works he wrote. It is astonishing that the first of these, the Opus 26, was written within a year of op.22, its immediate predecessor; the only thing the two works have in common is that they are unjustly neglected – one hardly ever hears either, other than in the context of a complete cycle of the sonatas. While the 20th and 21st centuries may not have taken notice of this lovely and slightly peculiar masterpiece, the 19th certainly did: it was the funeral march from this sonata, *not* the 'Eroica' Symphony, which was played at Beethoven's own funeral, and Chopin – almost alone among great musicians in his general indifference to Beethoven – admired it greatly, and was surely influenced by it. The aforementioned funeral march is the most obvious manifestation of that influence, but one imagines that Chopin was equally struck by the almost total absence of grand gesture, of rhetoric, throughout the work. The sonata opens with a theme of disarming simplicity and beauty, which – unprecedented in Beethoven's output – becomes the basis not of a sonata movement, but a set of variations. So instead of developing – not to say manipulating – the theme, he embroiders it, allowing it to expand and contract, to unfold of its own accord. So often in Beethoven, one feels the composer attempting (and virtually always succeeding) to bend the material to his will; in this work, even in the funeral march, dedicated to 'A Hero', nothing ever feels *imposed* on the motives. The form of the op.26 may be unprecedented, but after the brilliance and bluster of the early sonatas, its quiet confidence and utter absence of any attempt to ingratiate may be its most striking features.

Being ingratiating, of course, dropped ever lower on Beethoven's list of priorities as he aged, and while there is no shortage of beauty in the works of his last two decades, it is increasingly a rugged, even gnarled beauty, and one always at the service of the idea at hand. And the ideas themselves grow ever bolder – less and less reliant on any convention of musical language. This sort of innovation did not come easily: Beethoven's first 20 sonatas were composed in the space of seven years, from 1795 to early 1802; the subsequent seven years saw the composition of only five, and it was not until 1810 that the 'Les Adieux' Sonata (*Lebewohl* in German, no.26) was completed. Conventional wisdom says that Beethoven's late style was still several years away, but this work, despite the almost reckless exuberance of its finale, has an inferiority which is a hallmark of every subsequent sonata he composed. (The 'Hammerklavier' Sonata's magnificently impenetrable slow movement is enough to make it qualify, despite the grandness of the rest of the piece.)

And accordingly, nothing about the sonata is business as usual. Its most obviously unique feature is its programmatic nature: whereas the *Pastoral* Symphony is programmatic only in the sense that it attempts to evoke the *feelings* attached to certain events, the 'Les Adieux' first movement is permeated with a three-note motif – actually marked *Le-be-wohl* at the sonata's opening – obviously intended to mimic a horn call, a formal gesture of parting. While nothing in the second or third movements conveys in such a literal way the absence and return, respectively, of Archduke Rudolph, the sonata's dedicatee and inspiration, the idea of a formal narrative has been planted so firmly in our heads by this point that we can supply the imagery ourselves.

More significant are the sonata's formal innovations. What is so striking about the first movement is that while its body – its exposition, development and recapitulation – is perhaps the most compact of any of Beethoven's movements in sonata form, it is flanked by an introduction and coda of extreme spaciousness. While this might in theory make the movement ungainly – think gigantic limbs attached to a modest torso – in reality, these appendages, in being far longer than one would expect, prove enormously effective in illustrating the pain of parting. This is the genius of Beethoven: his formal innovations are never theoretical, or merely 'ideas'; his forms become maps of the works' emotional content, of their truest nature.

There is one final way in which the 'Les Adieux' sonata points the way towards Beethoven's last works. Early in his compositional career, Beethoven was content for his last movements to round the works off; this rounding off might be graceful (op.22), or brash (op.10 no.1), but there is nothing in these movements to alter the general course of the works. As Beethoven grew older, his conception of the multi-movement work changed so that ultimately he viewed them as emotional trajectories which were not resolved until the final notes were played. This is very much in evidence in 'Les Adieux'. The last movement provides the work with a resolution not only because a movement called 'The Absence' must inevitably be followed by a return, but because the emotional ambiguity which permeates the first two movements absolutely demands the uncomplicated joy of the last.

Perhaps it is these two qualities – the complexity and ambiguity on the one hand, the optimism and occasionally even euphoria on the other – which best define what the Beethoven sonatas represent. To embark on this journey is thus both awe-inducing, and pure delight.

© Jonathan Biss, 2011

American pianist **Jonathan Biss** is widely regarded for his artistry and deeply felt interpretations, winning international recognition for his orchestral, recital, and chamber music performances and for his award-winning recordings. He performs a diverse repertoire ranging from Mozart and Beethoven, through the Romantics to Janáček and Schoenberg, as well as works by contemporary composers such as György Kurtág and including commissions from Leon Kirchner, Lewis Spratlan and Bernard Rands.

Jonathan Biss, whom *The New Yorker* describes as playing with 'unerring sophistication', made his New York Philharmonic debut in 2001, and since then has appeared with the foremost orchestras around the world. He is a frequent performer at leading international music festivals and gives recitals in major music capitals both at home and abroad. In January 2011 he made his much-anticipated Carnegie Hall recital debut.

Return engagements include the Baltimore Symphony Orchestra, Boston Symphony Orchestra, the Cleveland Orchestra, the Royal Concertgebouw Orchestra, the Royal Stockholm Philharmonic, the St Paul and Scottish Chamber Orchestras and the Toronto Symphony Orchestra. He will shortly make his debut with the Staatskapelle Dresden and Sir Colin Davis and his subscription debut with the Cincinnati Symphony Orchestra and Ludovic Morlot. In addition, he will perform solo recitals in Europe at London's South Bank Centre, and in

Berlin under the auspices of the Berliner Philharmoniker, with recitals in the US including New York City and Washington, DC. He will also perform chamber programmes with the Elias Quartet at London's Wigmore Hall and in Belgium, Philadelphia and Washington, DC.

This CD is the first volume in a nine-year, nine-disc recording cycle of Beethoven's complete sonatas on Onyx Classics. Jonathan Biss's previous recordings include an album of Schubert sonatas in A major, D959 and C major, D840 and two short Kurtág pieces from *Játékok* on the Wigmore Hall Live label, a live recording of Mozart's Piano Concertos 21 and 22 with the Orpheus Chamber Orchestra, and Schumann and Beethoven recital discs on EMI Classics which were recognized with a Diapason d'Or Award and an Edison Award, respectively.

Jonathan Biss represents the third generation in a family of professional musicians that includes his grandmother, cellist Raya Garboussova, for whom Samuel Barber wrote his Cello Concerto, and his parents, violinist Miriam Fried and violist/violinist Paul Biss. He studied at Indiana University with Evelyne Brancart and at the Curtis Institute of Music with Leon Fleisher. Jonathan Biss is now himself a member of the piano faculty at Curtis.

Among Jonathan Biss's numerous awards are the Leonard Bernstein Award, the Andrew Wolf Memorial Chamber Music Award, an Avery Fisher Career Grant, and the 2003 Borletti-Buitoni Trust Award. He was the first American to participate in the BBC's New Generation Artist program. Jonathan Biss blogs about his life as a musician at www.jonathanbiss.com.

Beethoven-Sonaten Vol. I: op. 10 nr. 1, op. 22, op. 26, op. 81a „Les Adieux“

Die 32 Beethoven-Sonaten werden oft als eines der größten – wenn nicht das größte Musikkorpus bezeichnet, das je komponiert wurde. Das stimmt schon, verschleiert aber die Brillanz und Individualität jedes einzelnen Werkes, denn am Bemerkenswertesten an den Sonaten ist, dass sie eigentlich gar kein „Musikkörper“ sind. Es sind 32 Meisterstücke, 32 verschiedene Strukturen, 32 voll entwickelte, oft Ehrfurcht gebietende und immer einzigartige Gefühlswelten. Als individuelle Werke bieten sie jeweils in sich endlose Faszination; als Zyklus gehen sie von Transzendenz zu Transzendenz, die Grundanliegen bleiben gleich, aber die Musiksprache ist unglaublich unterschiedlich.

Am Ende, glaube ich, ist es die Natur dieser Anliegen – die sich primitiv als der „Mensch versus Universum“-Variante zugehörig beschreiben lassen – die diese Musik trotz ihrer unglaublichen formalen und stilistischen Vielfältigkeit vereint. Ein beliebtes Klischee über Beethoven ist, dass er in seiner ersten Periode den Traditionalisten eine lange Nase drehte, und dann über die herrliche Pracht der mittleren die Spiritualität der späten erreichte. (Sogar die Idee der drei Perioden ist ein Klischee – eine so komplexe Figur wie Beethoven wird leicht ein Opfer übermäßiger Vereinfachung, und sein Kompositionsstil entwickelte sich kontinuierlich.) Seine letzten Sonaten sind keineswegs weniger schroff oder schockierend, und die frühesten haben schon

langsame Sätze, in denen die Zeit still zu stehen scheint (von den Augenblicken außerordentlicher Zartheit in den mittleren Werken ganz zu schweigen). Das trifft auch auf op. 10 Nr. 1 zu. Der Mittelsatz bietet eine Oase von innigster Schönheit, immer suchend, aber in tiefer Stille verankert. Eine „Oase“, weil die sie umgebende Musik zur rastlosesten gehört, die Beethoven je schrieb. Dies ist eines der ersten vieler Werke Beethovens in c-moll, und die mit dem Komponisten in dieser Tonart assoziierten Qualitäten – Beklommenheit, Zorn, geballte Fäuste – sind hier schon voll evident. Beethoven fand Widerspruch und Zwiespalt in Character und Emotion lebenslang reizvoll – in keines anderen Komponisten Musik bestehen zarte und zornige Elemente so eng nebeneinander – und in dieser Sonate wird die Idee auf das Tempo ausgeweitet: Während die Ecksätze den Puls von Spieler und Publikum schneller schlagen lassen soll, scheint sich im zweiten Satz das Leben selbst zu verlangsamen. Oder: Wenn sich die schnellen Sätze mit einer Welt auseinandersetzen, die Beethoven in Wut versetzte, malt sich der langsame eine andere, perfektere Welt aus.

Während op. 10 Nr. 1 wie viele der mit ihr benachbarten Sonaten Beethoven, den Erfinder zur Schau stellt, scheint op. 22 eher eine Summierung zu sein. Trotz der frühen Opusnummer hatte Beethoven zu diesem Zeitpunkt bereits über ein Drittel seiner Sonaten geschrieben, und in diesem Werk – einem seiner Lieblingsstücke – demonstriert er enorme Leichtigkeit und Selbstbewusstsein mit der Form; die Ideen der Sonate klingen, als ob sie einfach aus der Feder des Komponisten geflossen wären. Beethoven hatte bestimmt eine genauso unermüdliche Fantasie wie andere große Künstler, aber in dieser Sonate blickt er eher zurück als vorwärts, und besonders die beiden letzten Sätze folgen einem Modell, das er etabliert hatte, und in diesem Stück wird man durchweg an die eine oder andere der früheren Sonaten erinnert. Aber obwohl die Sonate weder in Form noch Inhalt revolutionär ist, ist sie genauso wunderbar: Der schelmische Witz des Anfangs oder der unendliche himmlische Gesang des zweiten Satzes sind zum Beispiel typisch für einen Meister, der in seiner Meisterschaft schwelgt.

Diese Meisterschaft kam vielleicht schneller, als es Beethoven lieb war, denn in den nächsten vier Sonaten finden wir, dass Beethoven so wagemutig und vielfältig mit der Form experimentiert wie in allen Werkgruppen, die er schrieb. Es ist erstaunlich, dass op. 26, die erste von ihnen, innerhalb eines Jahres von op. 22, ihrer unmittelbaren Vorgängerin, entstand. Das einzige Merkmal, das die beiden Sonaten gemein haben, ist, dass sie zu Unrecht vernachlässigt werden – anders als im Kontext des kompletten Sonatenzyklus sind sie praktisch nie zu hören. Obwohl das 20 und 21. Jahrhundert diesem hübschen und etwas merkwürdigen Meisterstück kaum Beachtung schenkten, war es im 19. Jahrhundert eine ganz andere Sache: Es war der Trauermarsch aus dieser Sonate, *nicht* aus der „Eroica“-Sinfonie, der bei Beethovens Begräbnis gespielt wurde, und Chopin – einer der wenigen großen Musiker, der Beethoven gleichgültig gegenüberstand – bewunderte sie sehr und wurde bestimmt durch sie beeinflusst. Der Trauermarsch übte wohl den eindeutigsten Einfluss aus, aber man kann sich vorstellen, dass Chopin von der praktisch völligen Abwesenheit von grandiosen Gesten und Rhetorik in ihr gleichermaßen beeindruckt war. Die Sonate beginnt mit einem Thema von entwaffnender Schlichtheit und Schönheit, das – beispiellos in Beethovens Œuvre – keinen Sonatensatz einleitet, sondern einen Variationssatz.

Anstatt das Thema zu verarbeiten – oder zu manipulieren – verzerrt er es, erlaubt ihm, sich auszuweiten und zu kontrahieren und sich frei zu entfalten. In so sehr Beethoven bekommt man sehr oft das Gefühl, dass der Komponist versucht, sich das Material seinem Willen zu unterwerfen (was ihm auch meist gelingt); in diesem Werk jedoch, selbst im dem Andenken „eines Helden“ gewidmeten Trauermarsch scheint nichts den Motiven aufgezwungen. Die Form von op. 26 mag zwar ohne Vorbild sein, aber nach der Brillanz und dem Getöse der frühen Sonaten sind wohl ihr leises Selbstbewusstsein und die gänzliche Abwesenheit jeglicher Versuche, sich beim Hörer einzuschmeicheln, ihre herausragendsten Merkmale.

Sich einzuschmeicheln wurde natürlich in Beethovens zur Prioritäten immer unwesentlicher, als er älter wurde, und obwohl es den Werken seiner letzten beiden Jahrzehnte keineswegs an Schönheit mangelt, ist diese Schönheit zusehends schroffer und verschrobener und steht immer im Dienste der jeweiligen Idee. Die Ideen selbst werden immer wagemutiger und verlassen sich immer weniger auf Konventionen der Musiksprache. Diese Art von Innovation kam nicht leicht: Beethovens erste zwanzig Sonaten wurden im Laufe von sieben Jahren – 1795 bis Anfang 1802 – komponiert; in den nächsten sieben folgte die Komposition von nur fünf, und es dauerte bis 1810, bevor die „Les Adieux“ oder die „Lebewohl“-Sonate (Nr. 26) vollendet wurde. Die gängige Meinung vertritt, dass Beethovens Spätstil erst einige Jahre später beginnt, aber dieses Werk besitzt trotz seines nahezu halsbrecherischen Übermuts im Finale eine Innerlichkeit, die das Markenzeichen jeder folgenden Sonate ist, die er komponierte. (Der herrlich undurchdringliche langsame Satz der „Hammerklavier“-Sonate ist trotz der Grandiosität des übrigen Stücks genügend Qualifikation dafür.)

Und entsprechend ist nichts an der Sonate wie üblich. Ihr offensichtlichstes einzigartiges Merkmal ist ihre programmatische Natur: Während die *Pastorale* Sinfonie nur insofern programmatisch ist, als sie versucht, die *Gefühle* zu erwecken, die mit bestimmten Ereignissen verbunden sind, wird „Les Adieux“ von einem – am Anfang der Sonate sogar mit dem Text *Le-be-wohl* unterlegten – Dreitonmotiv durchzogen, das offenbar ein Hornsignal als förmliche Abschiedsgeste nachahmen soll. Obwohl im zweiten oder dritten Satz nichts so buchstäblich die Abwesenheit und das Wiedersehen des Erzherzogs Rudolf, dem Widmungsträger und der Inspirationsquelle für die Sonate, darstellt, wurde die Idee eines förmlichen Narrativs zu diesem Zeitpunkt so fest in unseren Kopf gepflanzt, dass wir die Bilder selbst ergänzen können.

Die Innovationen in der Form sind am bedeutendsten. Was am ersten Satz so auffällt, ist, dass ihr Hauptteil – Exposition, Durchführung und Reprise – womöglich der kompakteste aller Sätze Beethovens in Sonatenform ist, aber von einer äußerst ausladenden Einleitung und Coda umrahmt wird. Theoretisch könnte dies den Satz ungeschlacht machen – man stelle sich gigantische Glieder an einem bescheidenen Torso vor – tatsächlich erweisen sich diese Zusätze jedoch als besonders effektiv um den Schmerz der Trennung zu illustrieren. Das ist Beethovens Genie: Seine formalen Innovationen sind nie theoretisch oder nur „Ideen“, seine Formen agieren als Wegweiser für den emotionalen Inhalt und die wahre Natur der Werke.

Die „Lebewohl“-Sonate weist auch noch in einer weiteren Hinsicht auf Beethovens letzte Werke voraus. Am Anfang seiner kompositorischen Laufbahn war Beethoven damit zufrieden, wenn seine Schluss-Sätze die

Werke abrundeten; sie konnten anmutig (op. 22) oder schroff (op. 10 Nr. 1) sein, aber in diesen Sätzen ist nichts, das den Kurs der Werke ändert. Als Beethoven älter wurde, änderte sich sein Konzept für mehrsätzeige Werke, und letztendlich betrachtete er sie als emotionale Bahnen, die erst mit den letzten Noten zum Abschluss kamen. Das zeigt sich in „Les Adieux“ besonders deutlich. Der letzte Satz schließt das Werk, nicht nur weil der Abwesenheit notwendigerweise ein Wiedersehen folgen muss, sondern auch weil die emotionale Ambiguität der ersten beiden Sätze unbedingt die unkomplizierte Freude des letzten verlangt.

Velleicht sind es diese beiden Qualitäten – Komplexität und Ambiguität einerseits, Optimismus und gelegentlich sogar Euphorie andererseits – die am besten beschreiben, was die Beethoven-Sonaten repräsentieren. Sich auf diese Reise zu begeben ist gleichzeitig Erfurcht einflößend und reine Freude.

Jonathan Biss

Der amerikanische Pianist **Jonathan Biss** wird weithin für sein Künstlertum und seine tief empfundenen Interpretationen bewundert und hat sich für seine Orchester-, Recital- und Kammermusikaufführungen sowie seine preisgekrönten Einspielungen internationales Ansehen errungen. Er führt ein vielfältiges Repertoire auf, das von Mozart und Beethoven über die Romantiker bis zu Janáček und Schönberg sowie Werke zeitgenössischer Komponisten wie György Kurtág und bei Leon Kirchner, Lewis Spratlan und Bernard Rands beauftragte Kompositionen reicht.

Jonathan Biss, dessen Spiel *The New Yorker* als „unfehlbar kultiviert“ beschreibt, machte 2001 sein Debüt mit dem New York Philharmonic Orchestra und ist seitdem mit den führenden Orchestern der Welt aufgetreten. Er musiziert häufig auf internationalen Musikfestspielen und gibt Recitals in den in- und ausländischen Hauptstädten der Musikwelt. Im Januar 2011 machte er sein gespannt erwartetes Carnegie-Hall-Debüt.

Wiederholte Engagements sind unter anderen beim Baltimore Symphony Orchestra, dem Boston Symphony Orchestra, Cleveland Orchestra, dem Königlichen Concertgebouworchester, der Königlichen Philharmonie Stockholm, dem St Paul und Scottish Chamber Orchestra und dem Toronto Symphony Orchestra. Außerdem macht er sein Debüt mit der Staatskapelle Dresden und Sir Colin Davis und dem Cincinnati Symphony Orchestra und Ludovic Morlot und spielt Solorecitals in Europa im Londoner South Bank Centre und in Berlin unter der Schirmherrschaft der Berliner Philharmoniker, sowie in den USA einschließlich New York City und Washington, D.C. Ferner tritt er in Kammermusikkonzerten mit dem Elias-Quartett in der Londoner Wigmore Hall, in Belgien, Philadelphia und Washington, D.C. auf.

Die vorliegende CD ist die erste in einem neun-CD-Zyklus der kompletten Beethoven-Sonaten über neun Jahre bei Onyx Classics. Jonathan Biss hat bereits ein Album mit Schuberts Sonaten in A-dur D959 und C-dur D840 und zwei kurzen Stücken aus Kurtág's *Játékok* auf dem Label Wigmore Hall Live, eine Live-Aufnahme von Mozarts Klavierkonzerten Nr. 21 und 22 mit dem Orpheus-Kammerorchester und Schumann- und Beethoven-Recital-CDs für EMI Classics eingespielt, die jeweils mit einem Diapason d'Or-Preis und einem Edison Award ausgezeichnet wurden.

Jonathan Biss repräsentiert die dritte Generation in einer Familie professioneller Musiker, einschließlich seiner Großmutter, der Cellistin Raya Garbousova, für die Samuel Barber sein Cellokonzert schrieb und seiner Eltern, der Geigerin Miriam Fried und dem Bratscher und Geiger Paul Biss. Er studierte bei Evelyne Brancart an der Universität von Indiana und bei Leon Fleischer am Curtis Institute of Music. Jonathan Biss gehört unterdessen selbst zum Lehrpersonal in der Klavierabteilung des Curtis.

Zu Jonathan Biss' zahlreichen Auszeichnungen gehören der Leonard Bernstein Award, Andrew Wolf Memorial Chamber Music Award, ein Avery Fisher Career Grant und der Borletti-Buitoni Trust Award 2003. Er war der erste Amerikaner, der im BBC New Generation Artist-Programm teilnahm. Jonathan Biss bloggt über sein Leben als Musiker auf www.jonathanbiss.com.

Übersetzungen: Renate Wendel

Sonates de Beethoven Vol. I: op.10 n°1, op.22, op.26, op.81a « Les Adieux »

Les trente-deux sonates pour piano de Beethoven sont souvent perçues tel l'un des plus grands – sinon le plus grand – *corpus* de musique jamais composés. Rien n'est plus vrai. S'y référer de la sorte revient néanmoins à masquer l'éclat et l'individualité de chacune de ces œuvres, le plus remarquable dans ces sonates tenant peut-être précisément à ce qu'elles ne constituent pas du tout un « corps de musique » homogène : il y a là trente-deux chefs-d'œuvre et autant de structures distinctes, trente-deux univers pleinement affirmés, souvent intimidants, toujours uniques sur le plan émotionnel. Prise séparément, chaque œuvre est on ne peut plus convaincante par ses qualités propres ; en tant cycle, on va de transcendance en transcendance, les préoccupations de bases demeurant toujours les mêmes tandis que le langage se révèle d'une formidable diversité.

En définitive, je pense que c'est la nature de ces préoccupations – que l'on pourrait grossièrement décrire telle la diversité de « l'homme par rapport à l'univers » – qui unit cette musique, en dépit de l'incroyable amplitude dont elle témoigne sur les plans formel et stylistique. L'un des clichés les plus éculés voudrait que Beethoven soit passé du pied de nez aux tenants de la tradition, durant sa première période, à une absolue splendeur dans sa période intermédiaire et à la spiritualité dans ses dernières années. (Même l'idée des trois périodes est en fait un cliché – sans doute une figure aussi complexe que Beethoven sera-t-elle toujours exposée à ce genre de simplification extrême, alors que son style compositionnel n'a cessé d'être en perpétuelle évolution.) En réalité, les dernières sonates ne trahissent aucune réduction de sa brusquerie ou de son désir de choquer, cependant que les premières renferment des mouvements lents qui déjà semblent suspendre le temps. (Pour ne rien dire des moments d'extraordinaire tendresse des œuvres intermédiaires.) C'est le cas de l'Opus 10 n°1. Le mouvement médian constitue une oasis de profonde beauté, reflet d'une quête sans fin bien que sur fond de grande quiétude. « Oasis » du simple fait que la musique qui l'entoure est l'une des plus agitées que Beethoven ait composée. C'est l'une des premières et nombreuses œuvres de Beethoven

en *ut* mineur, les qualités que l'on associe au compositeur dans cette tonalité – angoisse, rage, et cette manière de brandir le poing – se manifestant ici pleinement. Beethoven fut sa vie durant attiré par l'opposition, la dichotomie, du caractère et du sentiment – dans la musique d'aucun autre compositeur le tendre et le furieux ne coexistent aussi intimement – et dans cette sonate, l'idée même en est élargie au tempo : alors que les mouvements extérieurs sont censés accélérer le rythme non seulement de l'interprète mais aussi de l'auditeur, la vie elle-même ralentit dans le deuxième mouvement. Ou si l'on veut : tandis que les mouvements vifs sont au corps à corps avec un monde mettant Beethoven en fureur, le mouvement lent entrevoit un monde différent, plus parfait.

Alors que la Sonate op.10 n°1, comme tant de ses voisines, montre un Beethoven en train d'inventer, l'Opus 22 donne davantage le sentiment d'une récapitulation. Si le numéro d'opus est encore peu élevé, Beethoven avait pourtant déjà écrit plus d'un tiers de ses sonates, faisant monter dans cette œuvre – qu'il aimait particulièrement – d'une aisance et d'une maîtrise considérables de la forme ; les idées de cette sonate sonnent comme si elles s'étaient simplement échappées de la plume du compositeur. Beethoven avait assurément l'imagination fiévreuse de tout grand artiste, mais dans cette sonate il semble regarder davantage en arrière qu'en avant ; les deux derniers mouvements, notamment, relèvent étroitement d'un modèle que lui-même avait établi, de sorte que tout au long de la pièce on songe à telle ou telle sonate antérieure. Or si celle-ci n'est pas révolutionnaire ni par sa forme ni par son contenu, elle n'en est pas moins merveilleuse : l'esprit espiègle de l'introduction de l'œuvre, par exemple, ou la mélodie infinie, comme aspirant au ciel, du deuxième mouvement sont à l'image d'un maître se délectant de sa propre maîtrise.

Il se pourrait que cette maîtrise ait été un peu trop facile au goût de Beethoven, car les quatre sonates suivantes nous le montrent menant ses expériences en matière de forme avec autant d'audace et d'inventivité que dans toute autre série de ses œuvres. On est surpris de constater que la première d'entre elles, l'Opus 26, fut composée l'année qui suivit op.22, sans autre sonate entre les deux ; or la seule chose que ces deux œuvres ont en commun tient à ce qu'elles sont l'une et l'autre injustement négligées – on ne les entend presque jamais, ou alors dans le cadre d'une intégrale des sonates. Si ce chef-d'œuvre délicieux et un peu particulier n'a guère attiré l'attention des XX^e et XXI^e siècles, il en alla tout autrement au XIX^e : ce fut la marche funèbre de cette sonate, *pas* celle de la Symphonie « Héroïque », qui fut jouée lors des funérailles de Beethoven, et Chopin – presque seul parmi les grands musiciens à avoir été globalement indifférent à Beethoven – l'admirait grandement et en fut certainement influencé. La marche funèbre évoquée est la manifestation la plus éclatante de cette influence, mais on imagine que Chopin fut également frappé par l'absence quasi totale, tout au long de l'œuvre, de grand geste, de rhétorique. La sonate s'ouvre sur un thème désarmant de simplicité et de beauté qui – sans précédent dans l'œuvre de Beethoven – devient la base non d'un mouvement de forme sonate mais d'une série de variations. Si bien qu'au lieu de développer – pour ne pas dire manipuler – le thème, il le brode, le laissant se dilater, se contracter, se déployer à sa guise. Bien souvent chez Beethoven, on sent le compositeur essayant (et il y réussit presque toujours) de plier le matériau à sa volonté : dans cette œuvre, même dans la marche funèbre dédiée à

« un Héros », rien jamais ne paraît *imposé* quant aux motifs. Sans doute la forme de l'Opus 26 est-elle sans précédent, mais après l'éclat et l'empörtement des premières sonates, sa tranquille confiance et son absence absolue de velleïté de se faire bien voir pourraient en être les traits les plus saillants.

S'insinuer dans les bonnes grâces de quiconque ne pouvait, bien entendu, que tomber toujours plus bas dans la liste des priorités de Beethoven au fur et à mesure que le temps passait, et s'il n'y a pas moins de beauté dans les œuvres de ses deux dernières décennies, c'est une beauté de plus en plus rugueuse, si ce n'est même difforme, une beauté toujours fondamentalement au service de l'idée. Et les idées elles-mêmes se faisaient de plus en plus audacieuses – tout en dépendant de moins en moins de quelque convention de langage musical que ce soit. Cette sorte d'innovation ne venait pas si aisément : les vingt premières sonates de Beethoven furent composées en l'espace de sept ans, de 1795 à 1802; les sept années suivantes virent la composition de seulement cinq sonates, et ce n'est pas avant 1810 que la Sonate n°26 dite « Les Adieux » (*Das Lebewohl* en allemand) fut achevée. Si l'on convient communément que le style tardif de Beethoven n'est censé apparaître que quelques années après, cette œuvre, en dépit de l'exubérance presque insouciante de son finale, témoigne d'une intériorité qui sera la marque de chacune des sonates qu'il composa par la suite. (Le mouvement lent de la Sonate « Hammerklavier », magnifiquement impénétrable, suffit à l'y rattacher, en dépit même de la grandeur du reste de l'œuvre.)

Avec pour conséquence que rien dans cette sonate ne se passe comme de coutume. Son trait le plus proprement unique est sa nature « programmatique » : alors que la Symphonie *Pastorale* n'est « à programme » qu'au sens où elle tente d'évoquer les *sensations* rattachées à certains événements, le premier mouvement de la sonate « Les Adieux » se trouve sous-tendu par un motif de trois notes – chacune sur l'une des syllabes *Le-be-wohl* notées au tout début de la partition – manifestement censé imiter un appel de cor, indication formelle signifiant le départ. Alors que rien dans les deuxième et troisième mouvements ne traduit de manière aussi littérale l'absence et le retour, respectivement, de l'archiduc Rodolphe, dédicataire et inspiration de la sonate, l'idée d'une forme narrative est alors si solidement ancrée dans nos têtes que nous pouvons par nous-mêmes pourvoir à l'imagerie implicite.

Plus significatives sont les innovations formelles de la sonate. Ce qui frappe tant dans le premier mouvement, c'est qu'alors même que son corps – exposition, développement et réexposition – est peut-être le plus compact de tous les mouvements de forme sonate de Beethoven, il apparaît flanqué d'une introduction et d'une coda d'une ampleur extrême. Si en théorie le mouvement pourrait en retirer une certaine gaucherie – imaginez des membres gigantesques rattachés à un torse modeste – en réalité ces appendices, bien que beaucoup plus longs que l'on ne s'y attendrait, se révèlent des plus efficaces pour illustrer la douleur de la séparation. C'est là le génie de Beethoven : ses innovations formelles ne sont jamais théoriques, ou de simples « idées » ; ses formes deviennent les cartes du contenu émotionnel des œuvres et de leur nature la plus authentique.

Il reste un dernier point à travers lequel la Sonate « Les Adieux » montre le chemin en direction des œuvres tardives de Beethoven. Plus en amont de sa carrière de compositeur, Beethoven aimait que ses derniers mouvements aient pour fonction de parachever et de refermer les œuvres; cela pouvait se faire de manière

élégante (op.22) ou impétueuse (op.10 n°1), mais il n'y a rien dans ces mouvements qui vienne altérer le cours général des œuvres. Alors que Beethoven avançait en âge, sa conception de l'œuvre en plusieurs mouvements évolua au point qu'il finit par les envisager telles des trajectoires émotionnelles ne pouvant être résolues tant que les ultimes notes n'avaient retenti. C'est aussi ce que la Sonate « Les Adieux » met profondément en évidence. Le dernier mouvement confère à l'œuvre une résolution non seulement parce qu'un mouvement intitulé « l'Absence » doit inévitablement être suivi d'un retour, mais parce que l'ambiguité émotionnelle qui sous-tend les deux premiers mouvements exige absolument cette joie sans complication du dernier.

Ce sont peut-être ces deux qualités – complexité et ambiguïté d'un côté, optimisme et même occasionnellement euphorie de l'autre – qui définissent le mieux ce que les sonates de Beethoven représentent. Prendre le départ d'une telle aventure s'avère ainsi aussi intimidant que pur bonheur.

Jonathan Biss

Le pianiste américain **Jonathan Biss**, dont le talent artistique et les interprétations puissamment ressenties sont partout reconnus, s'est acquis une notoriété internationale tant pour ses prestations avec orchestre, en récital et en musique de chambre que pour ses enregistrements couronnés de prix. Son vaste répertoire s'étend de Mozart à Beethoven, via les romantiques, jusqu'à Janáček, Schoenberg ou encore les œuvres de compositeurs contemporains tel que György Kurtág – et des commandes signées Leon Kirchner, Lewis Spratlan ou Bernard Rands.

Jonathan Biss, dont *The New Yorker* a qualifié le jeu d'une « infaillible sophistication », a fait ses débuts avec le New York Philharmonic en 2001, se produisant depuis lors avec les orchestres les plus réputés dans le monde entier. Il est fréquemment l'invité des grands festivals de musique internationaux de même qu'il donne des récitals dans les hauts lieux musicaux aux États-Unis comme à l'étranger. Il a fait en janvier 2011 des débuts très attendus au Carnegie Hall.

Il se produira de nouveau en 2011 avec l'Orchestre Symphonique de Baltimore, l'Orchestre Symphonique de Boston, l'Orchestre de Cleveland, l'Orchestre Royal du Concertgebouw d'Amsterdam, l'Orchestre Royal Philharmonique de Stockholm, le St Paul et le Scottish Chamber Orchestras ainsi que le Symphonique de Toronto, tout comme il fera ses débuts avec la Staatskapelle de Dresde et Sir Colin Davis et avec l'Orchestre Symphonique de Cincinnati et Ludovic Morlot. Il donnera en tant que soliste des récitals en Europe – au South Bank Centre de Londres et à Berlin, sous les auspices des Berliner Philharmoniker – et aux États-Unis, notamment à New York et à Washington. On pourra également l'entendre dans le répertoire chambристique avec le Quatuor Elias au Wigmore Hall de Londres et en Belgique, à Philadelphie et à Washington.

Le présent disque constitue le premier volume d'une série de neuf CD – le cycle sera réparti sur neuf ans – consacrés à l'intégrale des sonates pour piano de Beethoven sur Onyx Classics. Parmi les précédents enregistrements de Jonathan Biss figurent un album associant aux sonates en *la* majeur D.959 et en *ut* majeur D.840 de Schubert deux pièces brèves de Kurtág extraites de *Játékok*, sous label Wigmore Hall Live; un enregistrement sur le vif des

Concertos n°s 21 et 22 de Mozart avec l'Orpheus Chamber Orchestra, ainsi que des disques récitals Schumann et Beethoven parus chez EMI Classics et couronnés, respectivement, d'un Diapason d'Or et d'un Edison Award.

Jonathan Biss incarne la troisième génération d'une famille de musiciens professionnels comprenant sa grand-mère, la violoncelliste Raya Garbousova – c'est pour elle que Samuel Barber composa son Concerto pour violoncelle –, et ses parents, la violoniste Miriam Fried et l'altiste et violoniste Paul Biss. Il a étudié à l'Université d'Indiana avec Evelyne Brancart ainsi qu'au Curtis Institute of Music de Philadelphie avec Leon Fleisher. Jonathan Biss est lui-même maintenant membre de la « piano faculty » du Curtis Institute.

Parmi les nombreuses distinctions décernées à Jonathan Biss figurent le Leonard Bernstein Award, l'Andrew Wolf Memorial Chamber Music Award, un Avery Fisher Career Grant ainsi que le Borletti-Buitoni Trust Award 2003. Il a été le premier Américain à participer à la série New Generation Artists de la BBC. Jonathan Biss tient un blog sur sa vie de musicien à l'adresse suivante : www.jonathanbiss.com.

Traductions : Michel Roubinet

Executive producer for Onyx: Matthew Cosgrove

Producer: David Frost

Balance engineers: Silas Brown and David Frost

Assistant engineer: James Perrella

Editing: David Frost

Mastering engineer: Silas Brown

Piano: Steinway & Sons

Recording location: Performing Arts Center, Purchase College, State University of New York, 11–13 May 2011

Cover photo: Jamie Jung

Design: Shaun Mills for WLP Ltd 

www.jonathanbiss.com

www.opus3artists.com

www.onyxclassics.com



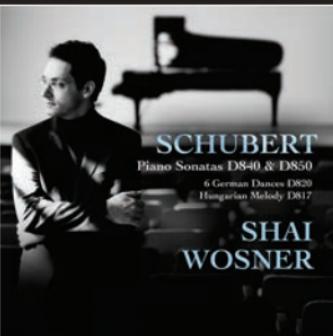
Recent releases from ONYX



ONYX 4068

Liaisons

Arias by Mozart, Haydn, Salieri and Cimarosa
Chen Reiss



ONYX 4073

Schubert: Piano Sonatas D840 & D850 etc.

Shai Wosner



ONYX 4061

Martinů: Complete Symphonies
BBC SO · Jiří Bělohlávek



ONYX 4060

Mendelssohn: Violin Concerto · Octet
James Ehnes · Philharmonia Orchestra · Vladimir Ashkenazy

www.onyxclassics.com

ONYX 4082