

Jonathan Biss

Beethoven

Piano Sonatas, Vol. 7

Nos. 2, 20, 17 ("The Tempest") & 30



By Jonathan Biss

It is Mozart, not Beethoven, who is the most Shakespearean of composers. He has the dramatic instinct, the equal knack for comedy and tragedy (and the understanding that the two are next-door neighbors), and most of all, the razor-sharp psychological acumen that is Shakespeare's signature. Beethoven knows what people wish to be; Mozart understands what people *are*.

Be that as it may, Mozart never wrote a work rooted in Shakespeare. (Though I haven't given up hope that the manuscript to a *Much Ado About Nothing* or *Twelfth Night* opera might still turn up in some Austrian attic.) Instead, it is Beethoven's Sonata Op. 31 no. 2 that will forever be known as *The Tempest*. Beethoven didn't himself give the work this title, but it has stuck, and for good reason: it does a fine job of conveying the extraordinary character of this altogether extraordinary sonata.

The Tempest makes its uniqueness felt immediately. Classical works, with few exceptions, begin by announcing themselves, like addicts in recovery programs: I'm Op. 2 no. 2, and I'm in A Major and 2/4 time. The opening of *The Tempest*, by contrast, tells the listener nothing: its first measures, a ghostly arpeggio suggesting a recitative that does not come, offer almost no clue as to the work's meter, key, or tempo. To listen to this opening is to grope in the dark; to feel unmoored.

And while the meter (*alla breve*) and key (d minor) are soon sorted out, a tempo is never firmly established: the movement is, in the main, a highly driven allegro, but the largo that began the work in such disorienting fashion returns again and again – more often than in any other sonata movement Beethoven wrote. And each time it does, it becomes a more deeply destabilizing force: what is at first just one arpeggio eventually becomes three, and finally expands into the lengthy recitative that seemed to be imminent the first time around. This music is

determinedly, magnificently amorphous, as lacking in direction and focus as the rest of the movement is full of those qualities. The music thus becomes a dialogue of opposites: fast and slow, determined and exhausted, certain and filled with doubt.

The subsequent two movements of the *Tempest* are less radical but not less wonderful. The second movement, like the first, begins with an arpeggio, but this one leads not to mystery, but radiance: this movement is an oasis in B flat major – as stable and at peace as the first movement was not. The third movement is also stable, on the surface; just beneath, it is anything but. It is a moderately-paced perpetual motion, a deliberate but constant stream of sixteenth notes that is virtually never interrupted over six minutes and hundreds of measures. But the ever-churning motion conveys not groundedness, but high anxiety. This is music in search of something, but the search provides no answers: the movement ends with the same aura of worry and sadness with which it begins. The contentment of the slow movement turns out to have been a respite, or a mirage – unlike Shakespeare's play, this *Tempest* is, indeed, a shipwreck. And further unlike Shakespeare's play (and so many of Beethoven's other sonatas), there is hardly a trace of comedy to be found.

For comedy, though, look no further than the aforementioned Op. 2 no. 2, a work full of both hijinks and reverence, as befits a sonata dedicated to Haydn. While it lacks the heft and grandeur some of the other



earliest sonatas – certainly Op. 2 no. 3 and Op. 7, the two sonatas that immediately follow it – Op. 2 no. 2 is both a constant delight and evidence of how fully formed Beethoven’s musical personality was at just 26 years of age. While it begins and ends with music of great charm, in between the emotional range is vast. The impish, fits-and-starts opening turns out to be predictive of no more than one minute of the piece: soon, the staccato bird calls and brilliant scales of the first theme disappear, as the piece seems to lose confidence, to lose its way. The motion slows and, in preparation for the minor key second theme, the mood darkens. Seriously darkens: I struggle to think of any other early classical sonata that takes such a stark turn so quickly. This detour into melancholy lasts no longer than the mischievous opening did, and soon, high spirits are restored, but this dramatic and abrupt shift of mood is only the first of many times this sonata explores emotional territory far removed from its playful opening. In the development, the first theme is transposed from A Major to A flat – neighbors in name, distant as can be in reality – and from coy to heroic. And when the slow movement comes, Beethoven drops all traces of rambunctiousness: in its place is some of the most pious music he was ever to write. Juxtaposing the sacred and the profane was one of Beethoven’s specialties, but this remarkable movement has a prayerful quality which is unusual for him, and deeply moving as a result. Marked *Largo Appassionato* – also very unusual – the opening is a slow-moving chorale for three horns, or perhaps men’s voices, with a walking bass line marking

time with stoic precision. Many of Beethoven’s early slow movements have a spiritual dimension – look, again, to the subsequent two sonatas – but usually they tend towards the metaphysical: they ask question upon question, most of them unanswered and in fact unanswerable. But Op. 2 no. 2’s slow movement is not like this. It is not a dialogue with the universe, but a thanksgiving.

The last two movements are not nearly as arresting – this is early period Beethoven, after all, where the action is reliably found in the front half of the sonata. But they are a constant pleasure, particularly the last movement, which more than earns the “*grazioso*” in its marking. Even when Op. 2 no. 2 is not aiming for the fences, it is a pure to joy to listen to.

The Sonata Op. 109 is also not without grace, but its grace is never the point: this awe-inspiring work is all about the metaphysics. Written two years after Beethoven completed the *Hammerklavier*, a self-portrait of the composer at his most belligerent, Op. 109 manages to be every bit as profound while simultaneously being surpassingly, almost unbelievably beautiful. And he achieves this in less than half the time taken by the *Hammerklavier*; never has infinity been so economical.

In the first two movements, the economy is the point: this is Beethoven showing us sonata form stripped down to its very essence. In no more than 6 minutes, Beethoven gives us not one, but two examples of the psychological

power of this form. (By contrast, the first movement of the Hammerklavier was 10 minutes long, and really just a warm-up act for the rest of the piece.)

The first movement of Op. 109 is defined by the absolute opposition of its two themes: the first is flowing in tempo, concise, rhythmically and harmonically stable, possessed of an easy beauty; the second is broad, discursive, rhythmically various and in constant state of harmonic search, and hugely fragile. These musics, improbably, make perfect sense together; a further demonstration of the magic of sonata form. The second movement is even more stripped down. It is not just the shortest, but the tersest sonata movement Beethoven ever wrote. One idea follows another without elaboration, and when the movement comes to an end (two minutes after it started!), there is no air left in the room.

Having demonstrated – twice – how much emotional meaning can be packed into a short space, Beethoven now goes to the other extreme. In one of his greatest sets of variations (which is to say: one of the greatest sets of variations), Beethoven shows us what happens when you take a theme and explore its every crevice, its every expressive possibility. Unlike his earlier variation movements, which are primarily about embellishment, what the theme undergoes here is more like psychoanalysis; Mozart, and Shakespeare, would be proud. The theme itself is both beautiful and awe-inducing – filled with love, but with the simplicity of a hymn – and with every variation, it undergoes a dramatic

transformation: it becomes first a *ländler*, then a sort of child's game, and then a romp.

Each of these variations finds the mood lightening and the pulse contracting; with the fourth variation, this pattern reverses, with not just the pulse but the universe itself expanding to accommodate Beethoven's ambitions. This variation, a sort of tapestry woven between three voices, is the point at which this movement goes from philosophical to cosmic. In it, and in the two subsequent variations, Beethoven continually stretches or ignores the limitations of the instrument, using the extreme reaches of the piano, asking at times for a sonority that is enormous and enormously intense, yet free from duress.

Having said everything there is to be said about this sublime theme, Beethoven brings it back, as the piece comes full circle. It is both unchanged and utterly transformed: having been turned inside out and put under a magnifying glass, it has acquired meanings that it simply did not have the first time around. Among Beethoven's greatest gifts is his ability to conjure the infinite; he did so time and time again. But he may have never done so with as much simplicity as in op. 109; it is the most unassuming of miracles.





Traduction par Raphael David Koenig

Contrairement à ce que l'on pourrait penser, c'est bien Mozart, et non Beethoven, qui demeure le plus « shakespearien » des grands compositeurs. On retrouve chez lui le même sens du théâtre ; le même génie protéiforme, qui s'exprime aussi aisément dans la tragédie que dans la comédie. Comme Shakespeare, Mozart semble s'être lui aussi convaincu du fait que ces deux genres sont intimement liés, et comme lui, il dote les personnages qu'il met en scène d'une profondeur psychologique inégalée. On pourrait dire que Beethoven sait ce que les hommes voudraient être. Mozart, lui, a compris ce qu'ils *sont*.

On me rétorquera aisément que Mozart n'a jamais produit d'œuvre qui fût inspirée de Shakespeare. (Bien que je n'aie pas encore perdu tout espoir qu'un beau jour, on découvre dans un grenier de Salzburg ou de Vienne la partition d'un opéra encore inconnu, un Beaucoup de bruit pour rien ou une Nuit des rois composée par Mozart.) Et bien qu'il m'en coûte de l'admettre, c'est une œuvre de Beethoven et non de Mozart, sa sonate pour piano n°17 en ré mineur, op. 31 n°2, qui portera de toute éternité le titre de La Tempête. Notons cependant que ce n'est pas Beethoven lui-même qui a choisi ce titre ; mais cela ne fait rien à l'affaire, il s'est imposé avec le temps, et qui plus est pour une raison excellente : il correspond parfaitement à l'extraordinaire force expressive de cette sonate hors normes.

La Tempête est une œuvre unique en son genre, et Beethoven nous le fait savoir dès les premières mesures. En musique classique, un morceau se présente généralement à ses auditeurs en déclinant son identité, comme aux alcooliques anonymes : « Bonjour tout le monde, je m'appelle op. 2 n°2, et je suis en la majeur, sur une mesure à 2/4. » L'ouverture de La Tempête, quant à elle, se garde bien de nous révéler quoi que ce soit. Ses premières mesures, un arpège fantôme qui semble annoncer un récitatif qui ne viendra pas, ne nous dit presque rien de la mesure, de la tonalité, ou du mouvement du reste de la sonate. À l'écoute de cette ouverture, on se sent presque perdu, forcé de progresser à tâtons dans une obscurité presque complète ; bref, désorienté.

Au bout d'un certain temps, la mesure (alla breve) et la tonalité (en ré mineur) se stabilisent, mais le mouvement n'est jamais fermement établi. On pourrait le décrire comme correspondant généralement à un allegro particulièrement vif, mais le largo qu'on pouvait entendre dans l'ouverture fait retour dans l'œuvre à plusieurs reprises (et plus souvent que dans toutes les autres sonates composées par Beethoven), ce qui peut contribuer à désorienter les auditeurs. À chacun de ses retours, ce largo semble déstabiliser l'ensemble de la composition : consistant d'abord en un seul arpège, puis en trois, il aboutit finalement au long récitatif que l'on attendait depuis sa première apparition lors de l'ouverture. Celui-ci est donc volontairement, et je dirais même magnifiquement « informe », dépourvu de la précision dynamique et formelle qui caractérise le reste du mouvement. La sonate fait alors coexister des éléments hétérogènes et contradictoires : rapidité et lenteur, concentration et dispersion, impétuosité déterminée et doute radical et paralysant.

Les deux mouvements suivants de La Tempête sont moins radicalement nouveaux sur le plan formel, mais n'en demeurent pas moins de véritables chefs-d'œuvre. Le second mouvement, comme le premier, s'ouvre sur un arpège, dont le but n'est plus de nous faire pressentir un mystère insondable, mais d'affirmer une splendeur rayonnante : une véritable oasis en si bémol majeur, dont le calme et la stabilité fait pendant au désordre relatif du premier mouvement. Le troisième mouvement paraît lui aussi calme et apaisé ; mais qu'on ne s'y trompe pas :

sous la surface, le chaos fait à nouveau sentir sa présence. Celui-ci pourrait être comparé à une improbable machine à mouvement perpétuel, à un flot mesuré, constant et délibéré répétant inlassablement un même ensemble de seize notes, sur une durée de six minutes et sur des centaines de mesures. Cette sempiternelle répétition du même n'a rien d'apaisant : bien au contraire, elle semble exprimer une profonde angoisse. Le mouvement paraît rechercher désespérément quelque chose, sans jamais parvenir au but de sa quête. Rien n'est résolu, et la tristesse et l'angoisse qui caractérisaient ses premières mesures font retour à la fin du mouvement, pratiquement inchangées. L'impression de confort et d'apaisement produite par la lenteur du second mouvement était donc trompeuse. Il ne s'agissait que d'une illusion passagère, ou d'un mirage : tout comme la pièce éponyme de Shakespeare, *La Tempête* est bien l'histoire d'un naufrage. Mais, contrairement à cette dernière (et, pourrait-on ajouter, à la majorité des sonates de Beethoven), on n'y trouve pas la moindre trace de comédie.

En fait de comédie, dans l'œuvre de Beethoven, la sonate pour piano en la majeur, op. 2 n°2, que nous avons déjà mentionnée, est sans égale. Il s'agit d'une œuvre paradoxale, à la fois facétieuse et respectueuse, comme il convient à une sonate dédiée à la mémoire de Haydn. Bien qu'elle soit dépourvue de la pompe et l'ampleur qui caractérise certaines des premières sonates de Beethoven (par exemple celles des deux sonates suivantes, op. 2

n°3 et op. 2 n°7), la sonate op. 2 n°2 est une œuvre magnifique, qui témoigne de l'exceptionnelle maturité artistique atteinte par Beethoven, alors seulement âgé de vingt-six ans. Le début et la fin de la sonate sont légers et aériens, mais entre-temps, Beethoven semble nous faire passer par toute la gamme des émotions humaines.

Les saccades et les espiègeries de son ouverture ne durent pas plus d'une minute, et sont loin d'annoncer le ton de l'ensemble de la sonate. Les roulades en staccato et les gammes brillantes et enjouées du premier thème disparaissent bientôt : la sonate semble perdre confiance en elle-même, désorientée. Le tempo se ralentit, et, en préparation du second thème (en mineur cette fois), l'atmosphère semble s'assombrir. Ce changement est assez brutal, c'est le moins qu'on puisse dire : à ma connaissance, ce dernier est plus violent et plus rapide que dans aucune autre sonate de l'époque. Ce brusque accès de mélancolie ne dure lui aussi que quelques instants, et très vite, on en revient à la fantasque légèreté de l'ouverture.

Mais ce n'est que le premier des soubresauts émotionnels de la sonate, qui se risquera à de nombreuses reprises dans des territoires fort éloignés de la bonne humeur de l'ouverture. Au cours du développement, le thème est transposé de la majeur en la bémol. Ces deux tonalités sont voisines par le nom, mais en réalité, elles ne pourraient être plus opposées l'une à l'autre : de fait, dans la sonate, la première produit un effet de réserve et



de pudeur, tandis que la seconde évoque une thématique héroïque. Et quand le tempo se ralentit à nouveau, la sonate abandonne toute trace d'enjouement ou de légèreté capricieuse, pour s'aventurer sur le terrain de la musique sacrée, dont je dirais même qu'elle témoigne de la ferveur la plus authentiquement religieuse de toute l'œuvre de Beethoven.

On connaît le talent de Beethoven pour juxtaposer et faire dialoguer des thèmes issus de la musique sacrée et de la musique profane : mais ce mouvement évoque inmanquablement le rythme et la pieuse solennité d'une prière, chose extrêmement rare dans l'œuvre de Beethoven, et qui ne peut manquer d'émouvoir les auditeurs. L'ouverture porte la mention *Largo* *Appassionato*, chose également extrêmement rare dans l'œuvre de Beethoven : celle-ci est un choral extrêmement lent pour trois cors, ou peut-être pour trois voix masculines, avec une ligne de basse marchante, marquant la mesure avec précision et sobriété. Le plus souvent, les mouvements lents des œuvres de jeunesse de Beethoven ont une dimension spirituelle (on renverra ici encore une fois aux deux sonates suivantes), mais ceux-ci ont en général une connotation presque métaphysique : elles semblent poser des questions, sans discontinuer, et la plupart sans réponses. Mais le mouvement le plus lent de la sonate op. 2 n°2 n'a rien de commun avec ces derniers : il ne s'agit pas ici de dialoguer avec l'univers, mais bien d'en chanter les louanges.

Les deux derniers mouvements de la sonate sont relativement moins remarquables – il convient de rappeler ici que pendant la première période de l'œuvre de Beethoven, la plupart des innovations formelles sont contenues dans la première moitié de l'œuvre. Mais leur composition n'en est pas moins d'un extrême raffinement : la mention de *grazioso* qui les accompagne est ainsi amplement méritée. Même dans ses moments plus « traditionnels », la sonate op. 2 n°2 est d'une beauté confondante.

La sonate pour piano n°30 en mi majeur, op. 109, quant à elle, est loin d'être dénuée de grâce, mais ici l'élégance formelle ne semble pas constituer le véritable but de Beethoven : il s'agit plutôt pour lui de se livrer à une sorte de méditation métaphysique. Écrite deux ans après que Beethoven eut mis un point final à la composition de sa sonate pour piano n°29 en si bémol, op. 106 (dite *Hammerklavier*), qui nous offre une sorte d'autoportrait fougueux et passionné, la sonate op. 109 réussit l'exploit d'atteindre à une profondeur comparable tout en étant d'une beauté d'un type supérieur, et presque surhumain. Ajoutons que Beethoven l'a composée deux fois plus rapidement que la *Hammerklavier* : jamais l'on n'aura touché à l'infini à si peu de frais.

Les deux premiers mouvements sont justement caractérisés par leur minimalisme : ici, Beethoven nous propose un concentré de sonate, si j'ose dire, qui exprime la quintessence même du genre. En moins de six minutes,

Beethoven nous offre non pas un, mais deux exemples de la force expressive de cette forme musicale. (Rappelons que le premier mouvement de la *Hammerklavier* dure plus de dix minutes, et n'est rien de plus qu'une sorte de répétition générale mettant en place les thèmes qui seront développés dans le reste de la sonate).

Le premier mouvement de l'op. 109 est défini par la stricte opposition de deux thèmes : le premier correspond à un tempo fluide et régulier, minimal, d'une grande stabilité rythmique et harmonique, à la beauté agréable et accessible ; le second thème est plus ample, discursif, aux rythmes plus variés, et semble éternellement en quête de son équilibre harmonique, ce qui lui confère une grande fragilité. Paradoxalement, ces deux thèmes se complètent et se répondent ; preuve supplémentaire, si besoin était, des pouvoirs quasi-magiques de la sonate en tant que forme musicale. Le second mouvement est encore plus minimal. Il s'agit non seulement du plus court, mais du plus laconique des mouvements de sonate dans toute l'œuvre de Beethoven. Une idée en suit une autre sans être annoncée ou développée, et quand le mouvement touche à sa fin (pas plus de deux minutes après commencé), on en aurait presque le souffle coupé !

Après ces deux démonstrations d'une incomparable virtuosité technique, qui nous montrent qu'il est possible de concentrer une vaste gamme d'expressions et de sentiments dans un espace extrêmement restreint, Beethoven décide de passer d'un extrême à l'autre. Dans

une des plus belles séries de variations composées par Beethoven (je dirai même plus : une des plus belles séries de variations jamais composées), Beethoven nous montre qu'il est possible de prendre un seul thème et d'en explorer les moindres recoins, les moindres possibilités expressives. Dans les premières séries de variations composées par Beethoven, il s'agissait plutôt d'embellir le thème : rien de semblable dans l'op. 109, où Beethoven s'attache plutôt à le disséquer, voire à le faire passer sur le divan d'un psychanalyste ; Shakespeare et Mozart auraient eu de quoi être fiers de leur disciple. Ce thème lui-même a une dimension monumentale qui tend au sublime – débordant d'amour, mais simple comme un cantique – et à chaque variation, il subit une métamorphose complète : il évoque d'abord un *ländler* (mélodie de danse à trois temps), puis une comptine, et enfin une ronde endiablée.

À chacune de ces variations, l'atmosphère se fait plus légère, et le rythme gagne en rapidité et en intensité : à la quatrième variation, cette dynamique s'inverse. On dirait presque que ce n'est plus seulement le rythme, mais l'univers entier qui est entré en expansion sur un coup de baguette magique de Beethoven. Cette quatrième variation, qui se présente comme une sorte de tapisserie où trois voix distinctes se voient tissées et entremêlées, correspond au moment où le mouvement dépasse la simple réflexion philosophique et sembler vouloir communier avec le cosmos. Dans cette variation, ainsi que dans les deux suivantes, Beethoven dépasse,



voire même nie les limites physiques du piano, poussant cet instrument à ses plus extrêmes limites, exigeant de lui qu'il produise une sonorité d'une ampleur et d'une intensité sans précédent, sans pour autant opprimer l'auditeur.

Après avoir entièrement épuisé les possibilités expressives de ce thème sublime, Beethoven le convoque à nouveau, cette répétition produisant ici un bel effet de clôture. Le thème n'a pas changé, et pourtant tout en lui a changé : après avoir été retourné comme un gant, scruté au microscope par Beethoven, il s'est chargé de significations supplémentaires, qu'il ne possédait pas lors de sa première apparition. Une des plus insignes qualités de Beethoven est sa capacité à nous faire toucher du doigt l'infini ; ajoutons qu'il y est parvenu à de nombreuses reprises, dans l'ensemble de son œuvre. Mais jamais il ne l'a fait avec une telle économie de moyens que dans cette composition. La sonate pour piano n°30 en mi majeur, op. 109, est le plus étonnant, le plus surprenant, le plus merveilleux, mais aussi le plus simple des miracles.

Übersetzt von Julia Knobloch

Mozart, nicht Beethoven, ist der wohl shakespearischste unter den Komponisten. Er verfügt über den gleichen dramatischen Instinkt, das Talent für Komödie und Tragödie—sowie das Wissen, dass die beiden eng beieinanderliegen. Vor allem aber besitzt er den kühlen psychologischen Scharfsinn Shakespeares. Beethoven weiß, was die Menschen sein wollen; Mozart versteht, was sie *sind*.

Es gibt allerdings kein Werk Mozarts, das sich auf Shakespeare bezieht. (Wenn ich auch die Hoffnung nicht aufgebe, dass sich eines Tages auf einem Dachboden irgendwo in Österreich doch noch das Opern-Manuskript für Viel Lärm um Nichts oder Was ihr wollt findet.) Beethovens Klaviersonate op. 31 No. 2 hingegen ist als Der Sturm in die Musikgeschichte eingegangen. Zwar stammt der Titel nicht von Beethoven selbst, aber er hat sich etabliert, und zwar aus dem guten Grund, dass er den außergewöhnlichen Charakter dieser insgesamt außergewöhnlichen Sonate trefflich beschreibt.

Die Sturmsonate macht ihre Einzigartigkeit gleich zu Beginn deutlich. Von ein paar Ausnahmen abgesehen, beginnen klassische Werke in der Regel mit einer höflichen Selbstvorstellung, wie die Mitglieder einer Selbsthilfegruppe: Ich heiße op. 2, und ich bin in A-Dur sowie im Zweivierteltakt geschrieben. Der Anfang der Sturmsonate gibt gar nichts preis. Der Auftakt gleicht einem geisterhaften Arpeggio, welches ein Rezitativ anzukündigen scheint, das sich nie materialisiert. Auf Metrum, Tonart oder Tempo geben die erste Takte keinerlei Hinweis. Sie lassen den Hörer haltlos im Dunkeln tappen.

Metrum (alla breve) und Tonart (d-Moll) werden sehr bald deutlich; das Tempo hingegen wird nie ganz klar etabliert. In erster Linie ist der Satz ein höchst energisches Allegro, aber das Largo, mit dem das Werk auf so konfuse Weise beginnt, kehrt immer

wieder zurück—öfter als in jedem anderen Satz einer Beethovensonate—und mit jeder Rückkehr nimmt es an destabilisierender Kraft zu: Aus nur einem Arpeggio werden nach und nach drei, bis es sich schließlich zu jenem Rezitativ ausdehnt, mit dem wir schon am Anfang gerechnet hatten. Die Musik ist auf entschlossene, herrliche Weise amorph. Ihr fehlen sowohl die Richtung als auch der Fokus, die den übrigen Satz auszeichnen, wodurch sie zu einem Dialog der Gegensätze wird: Langsam und schnell, tatkräftig und erschöpft, voller Gewissheit und voller Zweifel.

Die folgenden beiden Sätze der Sturmsonate sind weniger radikal, aber keinesfalls weniger großartig. Der zweite Satz beginnt, wie der erste, mit einem Arpeggio. Dieses ist nicht geheimnisvoll, sondern leuchtet und strahlt. Anders als der erste Satz ist dieser eine Oase in b-Moll, stabil und harmonisch. Der dritte Satz scheint stabil, aber unter der Oberfläche brodelte es. Es ist eine gemessene, andauernde Bewegung, eine zielbewusste, konstante Abfolge von sechzehn Noten, die praktisch ununterbrochen mehr als sechs Minuten und über hunderte von Takten hinweg anhält. Und doch vermittelt diese konstante Bewegung kein Gefühl der Erdung. Die Musik ist auf einer Suche, die keine Antworten bringt. Der Satz endet mit derselben Aura von Sorge und Traurigkeit, mit der er begonnen hat. Das Behagen des langsamen Satzes war lediglich eine Atempause, oder eine Täuschung: Im Gegensatz zu

Shakespeares Stück endet dieser Sturm tatsächlich mit einem Schiffsuntergang. Hier lässt sich kaum die Spur einer Komödie finden—ein weiterer Unterschied zu Shakespeare.

Wem nach Komödie ist, der braucht allerdings nur nach dem oben erwähnten op. 2 Nr. 2 zu suchen. Lausbubenhaftigkeit und Ehrfurcht sind gleichermaßen vertreten, wie es sich für eine Sonate geziemt, die Haydn gewidmet ist. Zwar fehlen hier Gewicht und Pracht, wie sie in einigen der anderen frühen Sonaten vorherrschen—vor allem op. 2 Nr. 3 und op. 7, die beiden direkt nachfolgenden Sonaten—und dennoch ist op. 2 Nr. 2 sowohl eine ungetrübte Wonne als auch ein Beweis dafür, wie sehr Beethovens musikalische Persönlichkeit im Alter von nur sechsundzwanzig Jahren schon ausgebildet war. Und auch wenn die äußerst charmante Musik am Ende jener am Anfang gleicht, so ist die emotionale Bandbreite dazwischen enorm. Der schelmische, stoßweise Auftakt lässt uns gerade einmal eine Minute des Stückes erahnen. Bald danach verschwinden die stakkato Vogelrufe sowie die brillanten Tonleitern des ersten Themas und das Stück scheint Selbstvertrauen und Richtung zu verlieren. Es wird langsamer und die Stimmung, in Vorbereitung auf das zweite Thema in Moll, verfinstert sich—so sehr, dass es mir schwerfällt, eine andere klassische Sonate zu nennen, dessen Charakter sich derart schnell ändert. Der Umweg in die Melancholie wiederum dauert nicht länger als der verschmitzte Auftakt, und schon bald kehrt Optimismus

zurück. Allerdings bleibt es nicht bei diesem einmaligen dramatischen und abrupten Stimmungswandel. Diese Sonate erforscht wiederholt emotionales Terrain, das weit von den verspielten Anfangstakten entfernt liegt. In der Durchführung verschiebt sich das erste Thema von A-Dur zu a-Moll—die Namensvettern könnten unterschiedlicher nicht sein—sowie von schamhaft zu heroisch. Und dann, im langsamen Satz, verzichtet Beethoven auf alles, was auch nur im Entferntesten an Wildheit erinnern könnte. Tatsächlich hören wir hier eine der wohl andächtigsten Musiken, die Beethoven je schreiben sollte. Das Sakrale neben das Profane zu stellen war eine seiner Spezialitäten, und doch weist dieser bemerkenswerte Satz eine gebetshafte Qualität auf, wie man sie selten bei Beethoven findet und die deshalb umso bewegender ist. Angegeben als Largo Appassionato, was ebenfalls ungewöhnlich ist, besteht der Auftakt aus einem langsamen Choral für drei Hörner—oder vielleicht drei Männerstimmen—sowie einem Walking Bass, der den Verlauf der Zeit mit stoischer Präzision vermisst. Viele der frühen langsamen Sätze Beethovens weisen eine spirituelle Dimension auf—man braucht sich wiederum nur die beiden direkt folgenden Sonaten anzuhören—und doch tendieren sie oft ins Metaphysische, stellen Fragen über Fragen, von denen die meisten unbeantwortet bleiben, weil sie unbeantwortbar sind. Der langsame Satz in op. 2 Nr. 2 ist anders. Er ist kein Dialog mit dem Universum, sondern eine Danksagung.

Die beiden letzten Sätze sind nicht annähernd so faszinierend—schließlich handelt es sich hier um den frühen Beethoven, bei dem die meiste Handlung verlässlich in der ersten Hälfte einer Sonate anzutreffen ist. Aber sie erfreuen durchweg, vor allem der letzte Satz, der die Bezeichnung „grazioso“ mehr als verdient. Op. 2 Nr. 2 mag nicht übermäßig ehrgeizig sein; ein reines Hörerlebnis ist es allemal.

Die Sonate op. 109 entbehrt ebenfalls keiner Anmut, aber um Anmut geht es hier nicht. Diesem ehrfurchtgebietenden Werk geht es ausnahmslos um Metaphysik. Beethoven komponierte op. 109 zwei Jahre nach Vollendung der Hammerklaviersonate. Es ist eines seiner angriffslustigsten Selbstporträts, dem es gelingt, sowohl tiefgründig als auch überragend, fast schon unfassbar, schön zu sein. Dafür braucht es nicht einmal halb so lange wie die Hammerklaviersonate. Niemals zuvor war Unendlichkeit so sparsam.

Und tatsächlich geht es in den ersten zwei Sätzen um Sparsamkeit: Beethoven zeigt uns hier die Sonatenform auf das absolut Wesentlichste reduziert. In nur sechs Minuten gibt er uns gleich zwei Beispiele für die psychologische Kraft dieser Gattung. (Zum Vergleich, der erste Satz der Hammerklaviersonate dauert zehn Minuten und ist letzten Endes nicht viel mehr als eine Aufwärmübung für das restliche Stück.)

Der erste Satz von op. 109 wird durch den totalen Gegensatz seiner beiden Themen bestimmt: Das erste hat ein fließendes Tempo, ist prägnant, rhythmisch und harmonisch stabil sowie von müheloser Schönheit. Das zweite uferf aus, ist diskursiv und variiert im Rhythmus. Weil es ständig nach harmonischer Balance sucht, ist es höchst fragil. Aller Wahrscheinlichkeit zum Trotz ergeben diese beiden Musiken im Zusammenspiel absoluten Sinn—noch ein Beweis für die Magie der Sonatenform. Der zweite Satz ist sogar noch reduzierter. Er ist nicht nur der kürzeste, sondern auch der lapidarste Sonatensatz, den Beethoven je geschrieben hat. Eine Idee folgt der anderen ohne die geringste Ausarbeitung und wenn der Satz—nach nur zwei Minuten!—endet, gibt es keine Luft zum Atmen mehr.

Nachdem er nun zweimal gezeigt hat, wieviel emotionaler Gehalt in eine kurze Zeitspanne gepackt werden kann, wendet sich Beethoven nun dem anderen Extrem zu. In einer seiner großartigsten Variationenreihen (was soviel heißt wie in einer der großartigsten Variationenreihen überhaupt), führt er vor was passiert, wenn man jede noch so kleinste Spalte, wirklich jede potentiell mögliche Ausdrucksform eines Themas auslotet. Im Gegensatz zu seinen früheren Variationensätzen, denen es in erster Linie um Verzerrungen ging, unterzieht sich das Thema hier fast schon einer Psychoanalyse—Mozart und Shakespeare wären stolz. Das Thema selbst ist ebenso schön wie ergreifend, voller Liebe und doch schlicht wie eine

Hymne. Mit jeder neuen Variation durchläuft es eine weitere dramatische Veränderung: Von Ländler zu einer Art Kinderspiel und schließlich zu einer Tollerei.

Jede dieser Variationen hellt die Stimmung auf und verlangsamt den Puls, aber mit der vierten Variation ändert sich das Muster. Der Puls wird im selben Maß schneller, wie sich das Universum ausdehnt, um Platz für Beethovens Ego zu schaffen. Diese Variation—ein aus drei Stimmen gewobener Teppich—markiert den Punkt, an dem sich der Charakter des Satzes von philosophisch zu kosmisch ändert. Hier, sowie in den beiden folgenden Variationen, dehnt Beethoven stets die Grenzen des Instruments oder ignoriert sie, indem er sich der Extreme der Tastatur bedient und manchmal eine enorme Klangfülle einfordert, die hochgradig intensiv sein soll, aber dabei keine Spur von Zwang aufweisen darf.

Nachdem er alles gesagt hat, was über dieses erhabene Thema zu sagen ist, holt er es noch einmal hervor und zwar dann, wenn das Stück zu seinem Ausgangspunkt zurückkehrt. Gleichermäßen unverändert und gründlich transformiert, nachdem es von innen nach außen gewendet und unterm Mikroskop sezirt wurde, hat das Thema Bedeutungsebenen erreicht, über die es vorher schlichtweg nicht verfügte. Zu Beethovens größten Talenten zählt seine Fähigkeit, die Unendlichkeit heraufzubeschwören und er tut dies in vielen Werken. Aber in op. 109 passiert es mit einer Einfachheit und Mühelosigkeit, wie man sie sonst nicht findet, und das ist nur das kleinste Wunder.

Produced by David Frost

Recording engineers: Silas Brown and David Frost

Assistant engineer: Doron Schachter

Associate producer: Nathan Brandwein

Mastering: Silas Brown

Recorded June 13-16, 2017 at The American Academy of Arts and Letters, New York

Design by Zoë Roman

All photos by Benjamin Ealovega

German translation by Julia Knobloch

French translation by Raphael David Koenig

Coordination by First Chair Promotion

www.jonathanbiss.com

Distributed by Meyer Media LLC

© and © 2018 Jonathan Biss.

Unauthorized duplication or reproduction

is prohibited under applicable laws.

MM18037



MEYER MEDIA, LLC
www.meyer-media.com