

Jonathan Biss

Beethoven

Piano Sonatas, Vol. 8

Nos 8 (Pathétique), 10, 22 & 31



By Jonathan Biss

When I was deciding how I would divide Beethoven's 32 sonatas into nine discs, I had really just one priority: to showcase Beethoven's staggering range – of expression and of invention – as much as possible on each of them. This was not difficult to achieve: with Beethoven's restless imagination, nearly every sonata becomes an exploration of uncharted territory.

Still, from disc to disc, certain themes emerge. F minor drama runs through Volume 4: barely contained in op. 2 no. 1, it is furiously unleashed in the "Appassionata." On Volume 7, Beethoven's Shakespearean way of spinning a story is hardly confined to the "Tempest": op. 109 is, if anything, a richer, more riveting narrative.

Here, on Volume 8, it is the merging of disparate elements in a single work that rules the day. The c minor Sonata op. 13, known as the "Pathétique" – a name that tells us virtually nothing about the piece but at least does it no violence – is the first of Beethoven's sonatas to truly break ground by means of its structure. The main body of the first movement is a restless, agitated whirlwind: each of its three themes hurtles upward, and there is not a moment of it when either the tension or the propulsion abates. This music is preceded by a slow introduction which, while no less intense than the music that follows it, is as deliberate as the allegro is headlong.

There is nothing unprecedented in that. Haydn and Mozart wrote many fast movements with slow introductions. What makes the "Pathétique" such a formal revelation is this slow introduction's refusal to go away. Reappearing at two critical moments – first at the juncture between the exposition and the development, then again before the coda – it brings the movement's motion to a screeching halt without providing the slightest respite. Quite the contrary: because these appearances of the introduction are so jarringly out of

place – the movement has long since been "introduced" – they disorient and upset the listener. The classical period, for all the emotional depth and psychological acuity and sheer beauty of its greatest music, is in large part about order – about things being in their proper place, serving their proper function. This was not to be Beethoven's *modus operandi*, and with the first movement of the "Pathétique," we see for the first time the full extent of his disdain for existing rules. Beethoven makes (and then, usually, breaks) his own rules, and in the "Pathétique," these rules produce music of fury and chaos.

Fury and chaos could not be further away from the Sonata in G Major, op. 14 no. 2. It is a modest but unfailingly lovely work. Modesty and loveliness are qualities not often found in Beethoven's sonatas, and their combined presence here is not a coincidence. Freed from the need to barnstorm and break down barriers, Beethoven can devote himself to simpler pleasures: the unhurried, *dolce* lyricism of the first movement, the sly but gentle humor of the subsequent two.

But even if this sonata weighs in on the lighter side, it is still surprising in that its constituent parts show up in places you wouldn't expect them to. In the middle of op. 14 no. 2 is not the usual slow movement, but a set of three variations on a theme that is so cheeky, it is essentially a wink in musical form. And the last movement is not a rondo, but a scherzo – a form almost always found on the inside of a sonata, rather than at the

end. Beethoven is by no means reaching for the rafters with this small, enormously endearing work, but he is still busying himself rearranging sonata furniture.

It is hard to say *what* Beethoven was doing when he wrote the sonata in F Major, op. 54. It is without question the oddest of the 32 sonatas, and the one that most exemplifies the theme of this disc: the way in which its events follow one another seems downright bonkers as times. Beethoven marks the first of this sonata's two movements "In tempo d'un menuetto," presumably because "Menuetto twice interrupted by a herd of stampeding elephants" felt cumbersome to him. The main, menuet sections of this movement are courtly and *grazioso*, if a bit foursquare, each phrase coming to a hard stop instead of dovetailing into the next; in between come torrents of forte octaves in both hands, with accent after accent adding to the (mock, I think?) belligerence of the music. It makes no sense, the merging of these musics, but it is oddly compelling: the coda that follows the third, wildly embellished appearance of the menuet has a depth and a nostalgia that one could never have predicted listening to the alternately stilted and ridiculous material that preceded it.

And then, as if to apologize to the listener for the whiplash the first movement induced, Beethoven follows it with an Allegretto whose steady sixteenth note motion never once wavers. So the sonata as a whole is as much a meeting of opposites as the first movement was unto itself. A good composer would have rejected this work's

shape as absurd; it took a great one to recognize the strength in its strangeness.

So, the unexpected way in which different material coexists in the "Pathétique" creates heightened tension; in op. 14 no. 2 it brings comfort; in op. 54 it inspires snort-laughter. In the Sonata op. 110, the astonishing sequence of events Beethoven puts forth leaves the listener in a state of awe. In none of the other 31 piano sonatas does Beethoven cover as much emotional territory: it goes from the absolute depths of despair to utter euphoria. Playing op. 110, or even listening to it, is an experience like none other, devastating and life-affirming in equal measure.

Formally, the Sonata op. 110 is a bit of a paradox. It is on the one hand a wild, woolly journey – its last movement has so many component parts, I'm not entirely sure it is properly described as a single movement. But in spite of this, it is also one of the most tightly constructed works Beethoven ever wrote. Just nineteen minutes long, it is *unbelievably* compact, given its emotional richness, and its philosophical opening idea acts as the work's thesis statement, permeating the work, and reaching its apotheosis in its final moments.

Op. 110's structure is not its only paradox. While much of its material is lofty, even exalted, it has moments of extreme earthiness – some of the second movement's themes were allegedly familiar to Beethoven from his time spent in Viennese beer halls. And while the sonata

is forward-looking and was a tremendous source of inspiration to 19th-century composers, it also has a certain retrospective quality. There are numerous links to the preceding (and equally awe-inspiring) sonata, op. 109: their opening ideas are close cousins, and when op. 110 reaches its most desperately dark moment, it does so with a direct quotation of op. 109. And in many ways, Beethoven is reaching even further into the past with this work: its sprawling final movement, composed of recitatives, ariosos, and fugues, is really the world of the baroque, viewed from a 100-year distance.

“Bad composers borrow; great composers steal,” Stravinsky is alleged to have said. While the forms of this last movement may come from Bach, Beethoven’s theft of them is as undeniable as it is glorious – the forms themselves become almost incidental, a backdrop against which Beethoven can apply his profoundest thoughts and titanic personality. Beethoven takes one of the movement’s ideas and literally turns it on its head – the second fugue’s subject is an inversion of the first’s – and this is a helpful metaphor for what he does to the baroque forms. Bach may have loved the recitative, but he would never have repeated the same note 27 (!) times in a row – a desperate, obsessive, cry into the void. He may have written hundreds of magnificent ariosos, but he would never have incorporated a massive crescendo, followed by a sudden subito piano – a musical representation of a dashed hope – into one. And he may have been the greatest master of the fugue of all

time, but his fugues were ends unto themselves: they did not develop, and grow, and strive, until they turned into something else entirely – into outpourings of pure melody (pure spirit, really) at the extreme upper end of the piano, the accompanying left hand at the extreme lower end (because the piano was never, ever enough for Beethoven – he wants more, bigger, everything). Bach is the template here, but the music is Beethoven at his most sublime: at his most Beethoven. Having stolen from the very best, Beethoven gives his very best: op. 110 is a journey into the infinite.



Traduction par Raphael David Koenig

Quand il m'a fallu décider de la meilleure façon de répartir les 32 sonates de Beethoven sur neuf disques différents, je n'ai suivi qu'un seul principe : il s'agissait pour moi de démontrer sur chacun de ces disques le caractère véritablement protéiforme – dans l'expression aussi bien que dans l'invention – du génie de Beethoven. Je dois avouer que la tâche n'était guère difficile : avec son imagination fébrile et toujours en mouvement, Beethoven a fait de chaque sonate une aventure, une découverte de territoires inexplorés.

Cependant, chaque disque a également une personnalité propre. Tout au long du volume 4 se déploie un drame en fa mineur : d'une intensité à peine contenue dans l'op. 2 no. 1, il se déchaîne finalement avec une extrême violence dans « l'Appassionata ». Dans le volume 7, Beethoven démontre sa manière proprement shakespearienne de produire une narration, et pas seulement dans « La Tempête » : l'op. 109 offre une trame narrative sans doute plus riche et plus surprenante.

Le présent disque, le volume 8, est caractérisé par une tendance nette à rassembler des éléments hétéroclites en une seule œuvre. La Sonate en do mineur, opus 13, dite « Pathétique » – cet adjectif ne nous apprend finalement pas grand-chose sur cette sonate, mais il a au moins le mérite de ne pas constituer un contresens total – est la première sonate de Beethoven à présenter, par sa structure, une série d'innovations formelles proprement révolutionnaires. La partie principale du premier mouvement est un véritable tourbillon, en état de constante agitation : chacun de ses trois thèmes semble pris dans un perpétuel courant ascendant, et jamais ce courant et cette tension ne retombent. La lente introduction qui ouvre le mouvement, et qui n'est en aucun cas moins intense que ce qui suit, semble se déployer à un train de sénateur, ce qui contraste fortement avec l'impétuosité de l'allégo.

Beethoven n'est pas le premier à produire une structure de ce type. On pourrait citer de nombreux exemples de mouvements rapides précédés par des introductions

lentes chez Haydn ou Mozart. Mais ce qui marque véritablement l'originalité formelle de la « Pathétique », c'est le fait qu'en dépit de tout, cette introduction d'une extrême lenteur refait surface en d'autres endroits de la composition. De plus, il s'agit de moments absolument cruciaux : à la transition entre l'exposition et le développement, puis précédant immédiatement la coda : à chaque fois, cette résurgence de l'introduction semble freiner brutalement la progression du mouvement, sans toutefois constituer une quelconque accalmie. C'est plutôt le contraire qui se produit : cette réapparition presque incongrue – quand on pourrait penser que le mouvement a déjà largement dépassé le stade de l'introduction – semble avoir pour but de désorienter, voire même de frustrer l'auditeur. Le classicisme en musique, bien qu'il soit également marqué par de violentes émotions, par une finesse indéniable de l'analyse psychologique, et pour le dire tout net par sa beauté, ne semble pas pour autant perdre de vue un seul instant sa mission principale : l'instauration et le maintien d'un ordre. Chaque chose à sa place, et une fonction pour chaque chose. Mais ce n'est pas là le modus operandi de Beethoven, et je dirais même que dans le premier mouvement de la « Pathétique » se fait sentir pour la première fois l'étendue de ce changement de paradigme. Témoignant d'un souverain mépris pour les règles établies, Beethoven crée ses propres règles, souvent d'ailleurs pour les enfreindre lui-même presque immédiatement après les avoir créées. Dans la « Pathétique », ces règles produisent une musique furieuse et chaotique.

Cette fureur, ce chaos que nous venons d'évoquer, on serait bien en peine de les trouver dans la Sonate en sol majeur, opus 14 n°2. C'est une œuvre plus modeste, mais absolument charmante. Ce charme, cette modestie sont des qualités bien rares dans les sonates de Beethoven, et si elles sont présentes ici simultanément, il ne s'agit pas bien sûr d'une coïncidence. Dans les rares moments où il ne rue pas dans les brancards en faisant valdinguer toutes les règles comme des fétus de paille, Beethoven peut se consacrer à des plaisirs plus simples : le lyrisme doux, presque languissant du premier mouvement, l'humour vif mais d'une douceur égale des deux mouvements suivants.

Cette sonate est donc bien globalement plus légère que les autres : mais là aussi, on peut constater que certains de ses éléments apparaissent là où on ne les attendrait pas. En plein milieu de la Sonate en sol majeur, opus 14 n°2, par exemple : alors que traditionnellement on s'attendrait à y trouver un mouvement lent, Beethoven y place au contraire une série de trois variations sur un thème enlevé, presque comme une espièglerie, une sorte de clin d'œil musical. Et le dernier mouvement n'est pas un rondo, mais un scherzo – une forme qui se trouve traditionnellement au centre d'une sonate, et non dans sa conclusion. Dans cette petite œuvre tout à fait charmante, les ambitions de Beethoven sont pourtant limitées, et il ne cherche pas à faire des miracles : mais malgré tout, on dirait qu'il ne peut s'empêcher de changer les meubles de place, et de bouleverser l'ordre traditionnel de la sonate.

Je me demande par contre quelle idée Beethoven pouvait bien avoir derrière la tête quand il composa la Sonate en fa majeur, opus 54. Des trente-deux sonates qu'il a composées, c'est sans conteste la plus étrange de toutes. C'est aussi celle qui offre l'illustration la plus éloquente du thème que nous avons choisi pour ce disque : son caractère hétéroclite, l'extrême bizarrerie de l'agencement de ses différents éléments semblent parfois quasiment délirants. Beethoven nous indique que le premier des deux mouvements de cette sonate doit être joué « in tempo d'un menuetto » : « *menuetto* interrompu par deux fois par un troupeau d'éléphants » eût sans doute été une meilleure description. Les parties principales de ce mouvement sont constituées d'un menuet élégant, *grazioso*, bien qu'un peu saccadé, puisque chaque phrase musicale est interrompue de façon abrupte, au lieu d'amener la suivante par le biais d'une transition harmonieuse ; entre chaque phrase, on trouve au contraire une cascade d'octaves forte, tant à la main gauche qu'à la main droite, avec une succession d'accents qui ajoute encore au caractère presque agressif de la composition (ce dernier étant cependant sans doute de nature parodique, il me semble). Ce mélange d'éléments absolument hétérogènes, aussi absurde qu'il puisse sembler, n'en a pas moins une puissance expressive indéniable : la coda qui suit la troisième reprise, largement enjolivée, du thème du menuet est d'une profondeur et d'une nostalgie qui touchent au sublime. Qui eût pu le prédire à l'écoute de l'étrange alternance de rigidité et de grotesque qui caractérise tout ce qui l'a précédée ?



Mais tout de suite après, comme s'il voulait s'excuser après de ses auditeurs pour le choc causé par le premier mouvement, Beethoven introduit un Allegretto parfaitement cadencé, dont la seizième note revient avec une régularité de pendule. En un certain sens, la sonate prise dans son ensemble est donc elle-même un composé d'éléments hétérogènes, comme c'était déjà le cas à l'échelle du premier mouvement. Un bon compositeur eût trouvé une telle structure parfaitement grotesque : un compositeur de génie comme Beethoven a su voir dans cette étrangeté même une force d'expression incomparable.

Dans la « Pathétique », une telle coexistence d'éléments hétérogènes est mise au service de la tension dramatique ; dans l'op. 14, n°2, celle-ci est au contraire apaisante ; dans l'op. 54, elle nous incite plutôt à rire. Dans la Sonate op. 110, l'étonnante succession d'événements sonores produite par Beethoven tend à en imposer à l'auditeur et à lui donner l'impression du sublime. Dans aucune autre de ses trente-deux sonates Beethoven ne parcourt une gamme d'émotions plus variée : on passe ici du plus profond désespoir à une euphorie totale. Jouer l'op. 110, ou tout simplement l'écouter, est une expérience unique, aussi terrifiante que revigorante.

Sur le plan formel, la Sonate op. 110 est tout à fait paradoxale. Elle suit une trajectoire excentrique et bizarre : son dernier mouvement est composé d'éléments si peu compatibles entre eux qu'il est permis de se demander

s'il s'agit bien de proprement parler d'un seul et unique mouvement. Mais malgré cela, il s'agit peut-être de la composition la plus rigoureuse et la plus cohérente que Beethoven ait jamais produite. D'une longueur d'environ dix-neuf minutes, c'est une œuvre extraordinairement dense et compacte, tout en étant d'une très grande richesse émotionnelle : l'idée presque philosophique qui domine l'introduction en constitue en quelque sorte le manifeste, qui informe l'ensemble de l'œuvre, et conduit logiquement à l'apothéose finale.

La structure de l'opus 110 n'est pas le moindre de ses paradoxes. Présentant de nombreux éléments d'une légèreté aérienne, presque mystique, elle nous ramène cependant parfois à une atmosphère bien plus terre-à-terre : certains des thèmes du second mouvement sont censés être des réminiscences de la musique entendue par Beethoven dans des tavernes viennoises. Et bien que cette sonate soit particulièrement innovante (elle a elle-même constitué une importante source d'inspiration pour de nombreux compositeurs du dix-neuvième siècle), elle semble aussi en quelque sorte récapituler tout un chapitre de l'œuvre de Beethoven, voire même tout un chapitre de l'histoire de la musique. On peut ainsi trouver de nombreux liens entre cette sonate et celle qui l'a immédiatement précédée, la tout aussi superbe sonate op. 109 : leurs idées générales sont très proches l'une de l'autre, et dans ses moments les plus sombres et les plus désespérés, la sonate op. 110 cite directement la 109. Et on peut dire que dans cette œuvre, Beethoven semble

parfois se tourner vers un passé encore plus lointain : dans son imposant dernier mouvement, composé de récitatifs, d'ariosos, et de fugues, on peut trouver de très nets échos de la période baroque, à cent ans de distance.

« Les compositeurs moins talentueux empruntent, les grands compositeurs volent », selon le mot sans doute apocryphe de Stravinsky. Il semble bien que Beethoven ait « volé » la structure de ce dernier mouvement à Bach : mais un tel vol, pour indéniable qu'il soit, n'en est pas moins admirable. La forme elle-même semble devenir un simple prétexte, un canevas sur lequel Beethoven peut imprimer ses pensées les plus profondes, et sa personnalité de géant musical. Beethoven retourne littéralement une des idées de ce mouvement d'un revers de la main : le sujet de la seconde fugue est bien une inversion de celui de la première. Et dans un certain sens, c'est ce même procédé d'inversion que Beethoven applique aux formes baroques dans leur ensemble. Bach avait souvent recours au récitatif ; mais jamais il n'aurait répété la même note vingt-sept (!) fois de suite – un cri de désespoir lancé au néant. Bach a composé de centaines de magnifiques ariosos, mais jamais il n'y aurait inclus un crescendo massif, abruptement suivi par un subito piano, qui offre ici une représentation musicale d'un espoir tragiquement déçu. Bach est peut-être le plus grand compositeur de fugues de tous les temps, mais ses fugues se suffisent à elles-mêmes. On ne les voit jamais se développer et grandir pour devenir quelque chose de radicalement différent de ce qu'elles étaient au départ

: des expressions de mélodie pure (de pure spiritualité, pourrait-on dire), les mains du pianiste s'aventurant aux extrémités les plus éloignées du clavier (la main droite jouant les notes du bord supérieur droit, la main gauche celles du bord inférieur gauche). Car le piano en tant qu'instrument semble ne plus suffire à l'insatiable appétit de Beethoven : il veut toujours plus, toujours plus grand, sans arrêt. Bach offre donc ce canevas, mais, sans l'ombre d'un doute, il s'agit bien d'un morceau de Beethoven. Beethoven nous rend au centuple ce qu'il a « volé » à Bach pour s'élever au plus haut degré de son art : l'op. 110 n'est rien moins qu'un voyage vers l'infini.

Übersetzt von Julia Knobloch

Bei der Entscheidung, wie ich Beethovens 32 Sonaten auf neun CDs verteilen würde, war mir letztendlich nur eine Sache wirklich wichtig: Ich wollte die atemberaubende Bandbreite seiner Ausdruckskraft und Erfindungsgabe so gleichmäßig wie möglich auf jeder einzelnen CD repräsentiert sehen. Das war nicht schwierig: Dank Beethovens rastlosen Vorstellungsvermögens bietet beinahe jede Sonate die Gelegenheit, unbekanntes Territorium zu erforschen.

Dennoch kristallisiert sich auf jeder CD ein eigenes Thema heraus. F-Moll Dramatik bestimmt CD Nummer 4: Gerade noch eingedämmt in op.2 Nr.1, begegnet sie uns furios entfesselt in der „Apassionata.“ Und CD Nummer 7 beweist, dass Beethovens Shakespearische Methode eine Geschichte voranzutreiben sich nicht auf die Sturm-Sonate beschränkt, denn op.109 hat wohl einen noch ergiebigeren, fesselnderen Erzählbogen.

Auf der vorliegenden CD Nummer 8 ist das bestimmende Motiv die Fusion von ungleichen Elementen in einem einzelnen Werk. Die c- Moll Sonate op. 13, auch bekannt als „Pathétique“—ein Name der uns so gut wie nichts über das Stück verrät, ihm aber wenigstens keinen Schaden zufügt—ist Beethovens erste Sonate, deren Struktur wahrhaft bahnbrechend ist. Der Hauptteil des ersten Satzes ist ein ruheloser, aufgewühlter Wirbelwind: Alle drei Themen sind rasant aufwärtsgerichtet und ihre Spannung oder ihr Schub lassen zu keinem Moment nach. Die langsame Einführung steht der folgenden Musik in nichts nach und ist so wohlüberlegt wie das Allegro überstürzt ist.

Das ist an sich nichts Neues. Sowohl Haydn als auch Mozart haben schnelle Sätze mit langsamen Einführungen geschrieben. Was die „Pathétique“ zu einer formellen Offenbarung macht ist, dass sich die langsame Einführung weigert, zu verschwinden: Indem sie zweimal wieder auftaucht—zuerst zwischen

Exposition und Durchführung und dann noch einmal vor der Coda—bringt sie die ganze Bewegung des Satzes zu einem kreischenden Halt, ohne dabei die geringste Ruhepause zu gewähren—ganz im Gegenteil: Weil dieses wiederholte Auftauchen der Einführung misstönend deplatziert ist—der Satz wurde schließlich schon eingeführt—verwirrt und verstimmt es den Zuhörer. Der Klassik, all ihrer emotionalen Tiefe, psychologischen Schärfe und schieren Schönheit zum Trotz, geht es in erster Linie um Ordnung, darum, dass Dinge am richtigen Platz sind und somit ihre richtige Funktion erfüllen können. Das allerdings war nicht Beethovens Vorgehensweise. Der erste Satz der „Pathétique“ zeigt uns zum ersten Mal die ganze Bandbreite seiner Verachtung für bestehende Regeln. Beethoven macht seine eigenen Regeln, die er dann in aller Regel selbst bricht. In der „Pathétique“ erzeugt dieses Regelwerk Raserei und Chaos.

Nichts könnte der Sonate in g-Dur op. 14 Nr. 2 ferner sein als Raserei und Chaos. Sie ist ein bescheidenes und dennoch ausnahmslos liebliches Werk. Bescheidenheit und Lieblichkeit sind nicht unbedingt typisch für Beethoven und ihr gemeinsames Auftreten hier ist kein Zufall: Befreit vom Zwang, Überzeugungsarbeit leisten zu müssen und Barrikaden zu durchbrechen, kann sich Beethoven anspruchslosen Freuden widmen: dem gemüthlichen, dolce Lyrismus des ersten Satzes, dem gerissenen aber gutmütigen Humor der nachfolgenden zwei Sätze.

Selbst wenn diese Sonate eher leicht und hell ist, so überrascht auch sie damit, dass ihre Bauteile an unerwarteten Stellen auftauchen. In der Mitte von op. 14 Nr. 2 steht nicht, wie sonst üblich, ein langsamer Satz, sondern eine Reihe von drei Variationen desselben Themas, das so kess daherkommt, dass es letzten Endes ein musikalisches Augenzwinkern ist. Und der letzte Satz ist kein Rondo, sondern ein Scherzo—eine Form, die normalerweise im Hauptteil einer Sonate vorkommt, und nicht an deren Ende. Mit diesem einfachen und doch ungemein reizenden Werk ist Beethoven wahrlich nicht auf donnernden Applaus aus, aber er gefällt sich darin, Sonaten-Möbelstücke neu zu arrangieren.

Aber was *genau* machte Beethoven, als er die Sonate in f-Dur op. 54 schrieb? Schwer zu sagen. Zweifelsohne ist sie die merkwürdigste unter den 32 Sonaten und gleichzeitig diejenige, die das bestimmende Thema der vorliegenden CD am besten verkörpert: Zuweilen wirkt die Reihenfolge ihrer Ereignisse regelrecht meschugge. Den ersten ihrer zwei Sätze beschreibt Beethoven mit „In tempo d'un menuetto“, vermutlich, weil ihm „Menuetto, zweimal unterbrochen von einer Herde trampelnder Elefanten“ etwas ungelenk klang. Die Menuett-Abschnitte machen den Hauptteil dieses Satzes aus. Sie sind höfisch-vornehm und grazioso, wenn auch etwas resolut und unbeweglich. Jede Phrase endet hart, anstatt in die nächste hinüberzuleiten; dazwischen hagelt es forte Oktaven auf beide Hände und Akzent um Akzent unterstreicht die deutliche Streitlust der Musik.

Die Musiken derart zu verbinden hat keinen Sinn und ist doch seltsam anziehend: Die Coda, die dem dritten, extrem verschönerten Wiederauftauchen des Menuetts folgt, ist von einer Tiefe und Nostalgie, die man beim Hören des vorausgehenden, abwechselnd gestelzten und schon bald lachhaften Materials niemals erwarten würde.

Und dann, als wolle er sich beim Hörer für die Peitschenhiebe im ersten Satz entschuldigen, lässt er dem ein Allegretto folgen, dessen stete Sechzehntel-Bewegung kein einziges Mal auch nur zaudert, was zu dem Eindruck beiträgt, dass die ganze Sonate das gleiche Aufeinanderprallen von Gegensätzen ist, wie es schon ihr erster Satz war. Ein guter Komponist hätte die Gestalt eines solchen Werkes als absurd verworfen—ein großer Komponist konnte genau darin ihre Stärke sehen.

Halten wir fest, dass die überraschende Art und Weise, in der gegensätzliches und unterschiedliches Material nebeneinander existiert in der „Pathétique“ die Spannung intensiviert; in op. 14 Nr. 2 spendet sie Trost und in op. 54 provoziert sie schnaubendes Gelächter. In der Sonate op. 110 wiederum versetzt die erstaunliche Ereignisfolge, die Beethoven vorlegt, den Hörer in einen Zustand schierer Bewunderung. In keiner der übrigen 31 Klaviersonaten durchschreitet er ähnlich umfangreiches emotionales Territorium, vom Tiefpunkt absoluter Verzweiflung hin zu überschwänglicher Euphorie. Es ist ein Erlebnis ohnegleichen, op. 110 zu spielen oder ihm gar nur zuzuhören, ebenso niederschmetternd wie lebensbejahend.

Formell betrachtet, ist die Sonate op. 110 ein kleines Paradox. Einerseits eine wilde, verworrene Reise—ihr letzter Satz besteht aus so vielen Einzelteilen, dass man zu Recht bezweifeln mag, ob das überhaupt noch als ein zusammenhängender Satz zählt—ist sie andererseits eines der engmaschigsten und sorgfältigsten konstruierten Werke Beethovens. Gerade mal neunzehn Minuten lang, ist ihre Gefühlswelt *ungebeuer* kompakt, was wohl auch daran liegt, dass ihre philosophische Auftaktsidee auch als Grundsatzthese funktioniert und sich durch das gesamte Werk zieht, bevor sie auf der Schlussstrecke zur Apotheose wird.

Die Struktur von op. 110 ist nicht das einzige Paradox. Zwar strebt ein Großteil des Materials in erhabene, luftige Höhen, aber es weist gleichzeitig eine deutliche Erdverbundenheit auf. Angeblich war Beethoven mit einigen Themen des zweiten Satzes durch seine Aufenthalte in Wiener Biergaststätten sehr vertraut. Trotz des vorrauschauenden Charakters dieser Sonate, die für Komponisten des 19. Jahrhunderts eine ergiebige Quelle der Inspiration war, finden sich auch gewisse rückblickende Elemente, wie zum Beispiel zahlreiche Verbindungen zu der vorangegangenen—und ebenso ehrfurchtgebietenden—Sonate op. 109: Die Auftaktsideen dieser zwei Sonaten sind eng verwandt und die dunkelsten, verzweifeltsten Momente von op. 110 sind direkte Zitate von op. 109. Auf anderen Ebenen greift Beethoven mit diesem Werk sogar noch weiter zurück in die Vergangenheit: Der ausufernde letzte Satz

mit seinen Rezitativen, Ariosi und Fugen lässt die Welt des Barock aufleben, wenn auch aus der Perspektive von hundert Jahren Distanz.

Stravinsky soll gesagt haben, dass „schlechte Komponisten leihen, große Komponisten stehlen.“ Die Formen dieses letzten Satzes von op. 110 mögen an sich von Bach kommen, aber Beethovens Diebstahl ist glorreich—in seiner Hand werden die Formen zu einem wie zufällig anmutenden Hintergrund, vor dem er seine tiefsten Gedanken und titanische Persönlichkeit herausstellen kann. So nimmt er eine der Ideen aus dem ersten Satz und stellt sie hier buchstäblich auf den Kopf—das Thema der zweiten Fuge ist die komplette Umkehrung des Themas der ersten Fuge—und das ist in der Tat eine hilfreiche Metapher für alles, was er mit den Barockformen anstellt. Bach mag sein Rezitativ geliebt haben, aber er hätte niemals dieselbe Note ganze 27 (!) Mal hintereinander wiederholt, wie ein verzweifelter, bessener Schrei ins Nichts. Er mag hunderte wunderschöner Ariosi geschrieben haben, aber er hätte niemals ein massives Crescendo, gefolgt von einem unvermittelten subito piano—die musikalische Darstellung zerschmetterter Hoffnung—dazu gepackt. Und er mag der größte Fugenmeister aller Zeiten sein, aber seine Fugen existierten um ihrer selbst willen, sie verzweifelten keine Entwicklung, sie wuchsen nicht und strebten nicht bis sie etwas vollkommen Anderem wurden: zu Ergüssen reiner Melodie (reinsten Geistigkeit, um genau zu sein) am obersten Ende

der Klaviatur, wobei die linke begleitende Hand ans untersten Ende verbannt wird. Das Klavier war niemals genug für Beethoven, er wollte immer mehr, größer, alles. Bach dient ihm hier als Vorlage, aber die Musik ist Beethoven in seiner erhabensten Erscheinung, am Beethoven-haftesten. Nachdem er vom Besten geklaut hat, gibt er nun selbst sein Bestes: op. 110 ist eine Reise in die Unendlichkeit.

Produced by David Frost
Recording engineers: Silas Brown and David Frost
Assistant engineer: Doron Schachter
Associate producer: Nathan Brandwein
Mastering: Silas Brown
Recorded at the American Academy of Arts and Letters, New York, June 11-14, 2018
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 © 2019 Jonathan Biss.
Unauthorized duplication or reproduction
is prohibited under applicable laws.
MM19040