



# JONATHAN BISS BEETHOVEN

Piano Sonatas Vol.3  
Nos. 15 'Pastorale'  
16 & 21 'Waldstein'

onyx

## LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770–1827)

### Piano Sonata no.15 in D op.28 'Pastorale'

Klaviersonate D-dur · Sonate pour piano en ré majeur

1	I	Allegro	9.15
2	II	Andante	6.19
3	III	Scherzo: Allegro vivace	2.20
4	IV	Rondo: Allegro ma non troppo	4.57

### Piano Sonata no.16 in G op.31 no.1

Klaviersonate G-dur · Sonate pour piano en sol majeur

5	I	Allegro vivace	6.22
6	II	Adagio grazioso	10.09
7	III	Rondo: Allegretto – Presto	6.28

### Piano Sonata no.21 in C op.53 'Waldstein'

Klaviersonate C-dur · Sonate pour piano en ut majeur

8	I	Allegro con brio	10.40
9	II	Introduzione: Adagio molto –	3.50
10	III	Rondo: Allegretto moderato – Prestissimo	9.59

Total timing: **70.23**

**Jonathan Biss** *piano*



## Beethoven Sonatas Vol. III: Op.28 ‘Pastorale’, op.31 no.1, op.53 ‘Waldstein’

Beethoven wrote his 32 piano sonatas over the course of 27 years; only four of those years, from the turbulent centre of Beethoven’s altogether turbulent life, are represented on this disc. And yet, despite that narrow span of time, the range of *expression* in these sonatas is anything but narrow. (That this would be the case with more or less any three of the 32 sonatas explains why the project of recording the lot of them is so irresistible.) It is, in fact, infinite, moving in turn from subtle to sly, to, finally, cosmic.

The first two sonatas heard here were written primarily in 1801, a year that brought dramatic shifts in Beethoven’s conception of the sonata. It was in that year that Beethoven announced to Czerny that he would be taking a ‘new path’. And it is true that while from opus 1 onwards Beethoven is never anything other than original, 1801 finds him relentlessly testing the sonata’s limits, terrible twos style. A slow set of variations in lieu of a proper sonata allegro (op.26); a multi-movement work played without pause (op.27 no.1); a ghostly, *sotto voce* rumination which is somehow, improbably, also a fully realized sonata form (op.27 no.2, the ‘Moonlight’); a set of halting, increasingly operatic recitatives fully incorporated into an otherwise tersely argued sonata (op.31 no.2, the ‘Tempest’) – all of these are among Beethoven’s 1801 experiments, and most are without precedent.

The innovations in opp. 28 and 31 no.1 are no less significant but decidedly less arresting. In fact, the defining features of op.28 – sometimes saddled with the rather generic nickname ‘Pastorale’ – are its soft-spokenness and, particularly, its subtlety: it is subtle in its innovation, in its character, and even in the way it announces itself. Unlike so many of Beethoven’s sonatas, whose first notes are declamatory or combative (or both), op.28 murmurs its way into being; the gentle pulsation in the bass gives the impression of having existed silently for all eternity, becoming audible just at the moment the sonata begins.

While there is nothing dull or portentous about this work – it is full of wit and play and, in its second movement, a quiet pathos – its serenity is rarely disturbed. The effect of this is to make its few real outbursts all the more powerful: the sonata’s freewheeling, exultant conclusion and, above all, the remarkable passage in the first movement’s development in which Beethoven bloody-mindedly repeats an F sharp major chord for 28 consecutive

measures. This eventually involves the elimination of all other musical elements: There is no melody, no rhythm, just this chord, a harmonic intruder in the midst of a sonata in D major. The insane length and all-round improbability of this passage force us to hear everything that has preceded it in a new light. When Beethoven is finally finished with this chord, and effortlessly modulates us back home in three little phrases – what F sharp major? – the work’s peace, now knowing what it is to be disturbed, takes on a more fragile, tender quality. This is vintage Beethoven: even what on the surface seems merely lovely is revealed upon closer examination to be complex and fraught with meaning.

No less layered and finely wrought is opus 31 no.1, but here the brilliant detail is placed at the service of high comedy – if op.31 no.2, its companion, is the *Tempest*, number 1 is *Much Ado about Nothing*. It is a work that both begins and ends with a joke, and while what comes in between is on occasion truly moving, it never abandons its central mission: to explore every variety of musical humour, rough or refined. The first movement revolves around one ingenious premise: the inability of the two hands to play together – the right hand keeps anticipating the beats, making the left, which is the one actually doing what it is supposed to, sound slothful. It’s already funny in its first appearance, but turns uproarious as the hands’ inability to get it together leads first to (mock?) rage, and then to a zany and fruitless race up and down the keyboard – an early 19th-century Wile E. Coyote and Road Runner routine.

In the second movement, the humour takes the form of parody: it is a devastating imitation of an aria from an Italian opera, complete with an oom-pah-pah accompaniment and ornamentation that is at times absurdly florid. At the same time, though, Beethoven *loved* Italian opera – he admired Cherubini more than practically any other composer – and whatever else it might be, this movement is uncommonly beautiful. It is a send-up, to be sure, but it is simultaneously a tribute. And in the hands of Beethoven, perhaps the most powerful musical personality who ever lived, it becomes something its source material never could be: transcendental.

The wit of the finale is of a gentler variety, and the movement itself is not as immediately arresting as the first two. But it was a crucial source of inspiration to no less a genius than Schubert, who used it as a very literal model for the finale of one of his last masterpieces – the A major piano sonata, D959. Phrase by phrase, he follows Beethoven’s shifts of register,

character, note values – everything. Both the Beethoven and the Schubert end with a quick-as-a-flash Presto, in each case immediately preceded by the movement's most striking moment: a silence-filled iteration of the finale's main theme, the theme itself seeming to break down. In the Schubert, this gives the material a new and heartbreaking vulnerability. In the Beethoven, once again, the innovation is played for laughs: the silences have knocked a rather suave theme charmingly off-kilter. It's as if Beethoven is mocking himself for any hint of earnestness he displayed earlier; however dazzlingly and lovingly crafted it might be, earnestness has no place in this work.

Op.31 no.1, played less frequently than the two sonatas that follow it, needs to be rescued from obscurity; the 'Waldstein' needs rescuing from its own success. It is so often played that it is difficult to hear with open ears, and it is done no favours by the hordes of piano students who tear into it with mostly misdirected enthusiasm. I often wish that like its similarly abused companion, the 'Appassionata', it had been given a nickname derived not from its dedicatee, but its primary affect: 'Sonata misteriosa'. For while it is undeniably a piece of tremendous energy, that energy is often more potential than kinetic: a great deal of the sonata unfolds in the piano-pianissimo range, and nearly all of it, in a good performance, should convey a sense of wonder. Even the brilliant first movement is not without its shadows; all of its motives feature moments that hover between major and minor. The movement ends in triumph, but afterwards, the uncertainty it hinted at comes right to the fore: the introduction to the finale is a masterpiece of indistinctness. Most of its phrases pose unanswered questions, its tonality is frequently in flux, and even its metre is not always clear – it is a portrait of instability in sound. When it finally resolves itself into the finale proper, C major has never sounded so open, so life-affirming. The 'Waldstein' is known primarily for a certain athletic quality, but what makes it a masterpiece is the way in which, with ever-increasing power and rapture, it conjures the infinite. Among the many great gifts Beethoven gives us, this vision of the beyond may be the greatest and most unfathomable of them all.

© Jonathan Biss, 2013

## Beethoven-Sonaten Vol. III: op. 28 „Pastorale“, op. 31 Nr. 1, op. 53 „Waldstein“

Beethoven schrieb seine 32 Klaviersonaten im Laufe von 27 Jahren; lediglich vier dieser Jahre, aus der turbulenten Mitte von Beethovens insgesamt sehr turbulentem Leben, sind auf dieser CD vertreten. Doch trotz dieser kurzen Zeitspanne ist die Bandbreite des *Ausdrucks* in diesen Sonaten alles andere als beschränkt. (Dies würde für jegliche drei seiner 32 Sonaten gelten, und das ist der Grund, warum es so reizvoll erscheint, sie alle aufzunehmen.) Tatsächlich ist der Ausdruck unendlich vielschichtig und rangiert von subtil über gewitzt bis schließlich kosmisch.

Die ersten beiden hier zu hörenden Sonaten wurden im Wesentlichen 1801 geschrieben, einem Jahr, das in Beethovens Sonatenkonzept einige dramatische Änderungen mit sich brachte. In jenem Jahr verkündete Beethoven Czerny, er würde einen „neuen Weg“ einschlagen. Und es stimmt, dass Beethoven, der ja von seinem ersten Opus an nie etwas anderes als originell war, im Jahre 1801 wie in einer Trotzphase erbarmungslos die Grenzen der Sonate auslotete. Eine langsame Abfolge von Variationen anstelle eines richtigen Sonaten-Allegro (op. 26), ein mehrsätziges Werk ohne Pause (op. 27 Nr. 1), ein geisterhaftes Nachsinnen in *sotto voce*, das irgendwie, in unwahrscheinlicher Weise, trotzdem eine voll ausgearbeitete Sonatenform bildet (op. 27 Nr. 2, die „Mondschein“-Sonate), eine Reihe zögernder, zunehmend opernhafter Rezitative, die gänzlich in eine ansonsten prägnant durchstrukturierte Sonate eingeflochten sind (op. 31 Nr. 2, die „Sturm“-Sonate) – all dies sind Experimente Beethovens aus dem Jahr 1801 und die meisten sind ohne Beispiel.

Die Innovationen in opp. 28 und 31 Nr. 1 sind nicht weniger bedeutsam, doch eindeutig weniger aufsehenerregend. Tatsächlich sind die charakteristischen Merkmale des op. 28 – der manchmal mit dem recht allgemeingültigen Spitznamen „Pastorale“ versehen wird –, seine leise Zurückhaltung und besonders seine Subtilität: Bezüglich seiner Innovationskraft, seines Charakters und selbst der Art, wie es beginnt, handelt es sich um ein sehr subtiles Stück. Im Gegensatz zu so vielen Sonaten von Beethoven, deren erste Töne deklamierend oder kämpferisch klingen (oder beides), bahnt sich op. 28 auf murmelnde Weise den Weg in die Existenz, wobei das sanfte Pulsieren im Bass den Eindruck vermittelt, es habe bereits seit Ewigkeiten in Stille existiert und würde nun gerade zu Beginn der Sonate hörbar.

Während dieses Werk in keiner Weise öde ist oder sich selbst zu ernst nimmt – es steckt voller Witz, Verspieltheit und im zweiten Satz voller stillem Pathos – wird seine Gemütsruhe nur selten gestört. Dies führt dazu, dass die wenigen echten Ausbrüche umso stärker wirken: der sorglose, jubelnde Schluss des Werkes und natürlich der bemerkenswerte Abschnitt in der Durchführung des ersten Satzes, in dem Beethoven starrsinnig über 28 aufeinanderfolgende Takte einen Fis-dur-Akkord wiederholt. Hierbei werden nach und nach alle anderen musikalischen Elemente eliminiert: Es gibt keine Melodie mehr, keinen Rhythmus, nur diesen Akkord, einen harmonischen Eindringling inmitten einer D-dur-Sonate. Die irrwitzige Länge und generelle Unwahrscheinlichkeit dieses Abschnittes zwingt einen, alles Vorangegangene mit neuen Ohren zu hören. Als Beethoven endlich mit diesem Akkord abgeschlossen hat und mühelos mit drei kleinen Phrasen wieder zurück in die Ursprungstonart moduliert – welches Fis-dur denn? – nimmt der Frieden des Werkes, der nun um die Möglichkeit einer Störung weiß, eine zerbrechlichere, zartere Charakteristik an. Dies ist Beethoven in Bestform: Selbst, was oberflächlich lediglich als lieblich erscheint, erweist sich bei näherer Betrachtung als komplex und voller Bedeutsamkeit.

Nicht weniger vielschichtig und kunstreich gefertigt ist op. 31 Nr. 1. Hier stehen die brillanten Details jedoch im Dienste der hohen Komik – wenn op. 31 Nr. 2, ihre Begleiterin, die „Sturm“-Sonate ist, dann ist Nr. 1 „Viel Lärm um Nichts“. Dieses Werk beginnt und endet mit einem Witz, und auch wenn das, was dazwischen steht, teils überaus bewegend ist, wird die wahre Mission nie aus dem Auge verloren: jede Art von musikalischem Humor zu erkunden, roh oder fein. Der erste Satz basiert auf der raffinierten Prämisse der Unfähigkeit der beiden Hände, zusammen zu spielen. Die rechte Hand greift fortwährend den Schlägen voraus, wodurch die Linke, die eigentlich genau das tut, was vorgesehen ist, träge klingt. Bereits beim ersten Auftreten ist dies ziemlich witzig, es wird jedoch brüllend komisch, wenn die Unfähigkeit der Hände, gemeinsam zu spielen, erst zu (vorgetäuschter?) Wut und dann zu einem ulkigen und ergebnislosen Rennen die Klaviatur rauf und runter führt – eine Verfolgungsjagd à la Wile E. Coyote und Roadrunner aus dem frühen 19. Jahrhundert.

Im zweiten Satz nimmt der Humor die Form einer Parodie an: Es handelt sich um die verheerende Imitation einer italienischen Opernarie, vollständig mit „Uffata“-Begleitung und Verzerrungen, die manchmal geradezu absurd schwülstig klingen. Doch gleichzeitig *liebte* Beethoven die italienische Oper – er bewunderte Cherubini mehr als praktisch irgendeinen

anderen Komponisten – und was auch immer dieser Satz sonst sein mag, er ist ungewöhnlich schön. Sicherlich handelt es sich um eine ironische Überspitzung, doch gleichzeitig ist es auch ein Tribut. In den Händen Beethovens, der vielleicht kräftigsten musikalischen Persönlichkeit aller Zeiten, wird diese Musik, was ihr Quellmaterial nie sein konnte: transzendental.

Der Witz des Finales ist ein etwas sanfterer und der Satz selbst besitzt eine nicht ganz so augenblicklich fesselnde Wirkung wie die ersten beiden. Doch er war eine bedeutende Inspirationsquelle für kein geringeres Genie als Schubert, der ihn ziemlich buchstäblich als Vorlage für das Finale eines seiner letzten Meisterwerke verwendete – die Klaviersonate in A-dur, D959. Phrase für Phrase folgt er Beethovens Registeränderungen, dem Charakter und den Notenwerten – allem. Sowohl Beethovens Werk als auch das von Schubert enden mit einem blitzschnellen Presto, dem jeweils der eindringlichste Moment des Satzes vorangeht: eine von Stille durchbrochene Wiedergabe des Hauptthemas des Finales, wobei das Thema selbst auseinanderzufallen scheint. Bei Schubert verleiht dies dem Material eine neue und herzerreißende Verletzlichkeit. Bei Beethoven wird diese Innovation wieder einmal zu komischen Zwecken eingesetzt: Die Ruhepausen bringen ein elegant geschliffenes Thema charmant aus dem Gleichgewicht. Es ist so, als mache sich Beethoven für jede zuvor gezeigte Spur von Ernsthaftigkeit über sich selbst lustig. Wie hinreißend und hingabevoll dieses Werk auch gearbeitet sein mag – für Ernsthaftigkeit ist hier kein Platz.

Op. 31 Nr. 1 wird weniger häufig aufgeführt als die beiden darauf folgenden Sonaten, die „Waldstein“-Sonate hingegen muss vor ihrem eigenen Erfolg geschützt werden. Sie wird so häufig gespielt, dass es schwer fällt, sie noch mit offenen Ohren wahrzunehmen, und die Heerscharen von Klavierschülern, die sich mit meist fehlgerichtetem Enthusiasmus auf sie stürzen, erweisen ihr keinen Gefallen. Häufig wünsche ich mir, dass sie ebenso wie ihre ähnlich malträtierte Begleiterin, die „Appassionata“, einen Spitznamen erhalten hätte, der sich nicht von ihrem Widmungsträger ableitet, sondern von ihrer vorherrschenden Charakteristik: „Sonata misteriosa“. Denn obwohl es sich unbestreitbar um ein Stück voller gewaltiger Energie handelt, ist diese Energie häufig eher potenzieller als kinetischer Natur: Große Teile der Sonate spielen sich im Piano-Pianissimo-Bereich ab und beinahe alles an ihr sollte einen in einer guten Aufführung mit einem Gefühl des Staunens erfüllen. Selbst der strahlende erste Satz ist nicht ohne Schattenseiten; alle seine Motive beinhalten Momente, die zwischen Dur und Moll schweben. Der Satz endet triumphierend, doch danach tritt die

von ihm angedeutete Unsicherheit direkt in den Vordergrund: Die Einleitung des Finales ist ein Meisterwerk der Vagheit. Die meisten der Phrasen stellen unbeantwortete Fragen, die Tonalität befindet sich häufig im Fluss und selbst das Metrum ist nicht immer eindeutig festzulegen – ein Porträt klanglicher Instabilität. In dem Augenblick, wo der Satz endlich zum eigentlichen Finale wird, erschallt er in einem C-dur, das wohl noch nie so offen und lebensbejahend klang. Die „Waldstein“-Sonate ist hauptsächlich für eine gewisse Athletik bekannt, doch was sie zu einem Meisterwerk werden lässt, ist die Art, wie sie mit stetig anwachsender Kraft und Verzückung das Unendliche heraufbeschwört. Unter den vielen wundervollen Gaben, die Beethoven der Nachwelt hinterließ, ist diese Vision des Jenseitigen die vielleicht großartigste und unergründlichste von allen.

**Jonathan Biss**

Übersetzung: Leandra Rhoese

### **Sonates de Beethoven Vol. III : op.28 « Pastorale », op.31 n°1, op.53 « Waldstein »**

Beethoven écrit ses trente-deux sonates pour piano sur une période de vingt-sept ans : seules quatre de ces années, au cœur de la période la plus troublée de la vie par ailleurs très tumultueuse de Beethoven, sont représentées sur ce disque. Et pourtant, malgré ce court laps de temps, la variété d'expression de ces sonates est tout sauf épuisée (le fait que cela soit le cas pour n'importe quel groupe de trois sonates parmi les trente-deux sonates explique pourquoi le projet d'en enregistrer l'intégralité est si irrésistible.) Cette variété est, en fait, infinie, et évolue tour à tour de la subtilité à l'espièglerie puis, finalement à la dimension cosmique.

Les deux premières sonates entendues ici furent principalement composées en 1801, année qui apporta de spectaculaires changements dans la façon dont Beethoven concevait la sonate. C'est cette année-là que Beethoven annonça à Czerny qu'il prévoyait d'emprunter un « nouveau chemin ». Et il est vrai que si, à partir de l'opus 1, Beethoven n'est qu'originalité, l'année 1801 le vit éprouver sans relâche les limites de la sonate avec une impertinence d'enfant. Un ensemble lent de variations à la place d'un véritable *Allegro* (op.26); une œuvre comportant de multiples mouvements et jouée d'un seul trait (op.27 n°1) ; une méditation

fantomatique à mi-voix qui est d'une certaine manière, bien qu'improbable, aussi pleinement une œuvre de forme sonate (op.27 n°2, dite « Sonate au clair de lune »); un ensemble de récitatifs hésitants et de plus en plus lyriques parfaitement incorporés dans une sonate par ailleurs laconiquement conçue (op.31 n°2 dite « La Tempête ») – toutes ces pièces font partie des essais menés par Beethoven en 1801, dont la plupart sont sans précédent.

Les innovations des opus 28 et 31 n°1 n'en sont pas moins importantes mais certainement moins frappantes. De fait, les traits caractéristiques de l'opus 28 – parfois restreint au surnom générique de sonate « Pastorale » – sont la douceur de l'expression et, en particulier, la subtilité : c'est une œuvre subtile dans ses innovations, dans son caractère et même dans la façon dont elle s'annonce. Contrairement à tant de sonates de Beethoven, dont les premières notes sont déclamatoires ou pugnaces (ou bien les deux), l'opus 28 naît d'un murmure; la douce pulsation à la basse donne l'impression qu'elle existait en silence depuis la nuit des temps et qu'elle devient audible juste au moment où la sonate commence.

Alors qu'il n'y a rien d'ennuyeux ou de pompeux dans cette œuvre – elle est emplie de traits ludiques et d'esprit et, dans le deuxième mouvement, d'une atmosphère calme et pathétique – sa sérénité est rarement troublée. Cela contribue à rendre les quelques véritables explosions d'autant plus puissantes : la conclusion à l'exultation sans retenue et, surtout, le remarquable passage dans le développement du premier mouvement dans lequel Beethoven répète obstinément un accord de *fa* dièse majeur sur vingt-huit mesures consécutives. Cela finit par mener à la disparition de tous les autres éléments musicaux : il n'y a plus de mélodie, plus de rythme, juste cet accord, intrus harmonique au cœur d'une sonate en *ré* majeur. La longueur insensée et l'in vraisemblance générale de ce passage nous obligent à réexaminer tout ce qui l'a précédé. Lorsque Beethoven en termine enfin avec cet accord, et parvient, en modulant, à retrouver facilement la tonalité en trois petites phrases – de quel accord de *fa* dièse majeur parle-t-on ? – la quiétude de l'œuvre, qui sait maintenant qu'elle peut être troublée, se fait plus fragile, plus tendre. C'est la quintessence de Beethoven : même ce qui à la surface semble simplement charmant, révèle après une étude plus approfondie, sa complexité et sa profondeur de sens.

L'opus 31 n°1 n'en est pas moins complexe et finement élaboré mais ici le remarquable travail de détail est mis au service d'un grand sens de la comédie – si l'opus 31 n°2, son pendant,

est « la Tempête », le numéro 1 fait « beaucoup de bruit pour rien ». C'est une œuvre qui à la fois commence et se conclut par une plaisanterie, et si la partie centrale est parfois vraiment poignante, elle n'abandonne jamais sa mission première : examiner chaque type d'humour musical, qu'il soit grossier ou raffiné. Le premier mouvement s'articule autour d'un ingénieux principe : l'incapacité des deux mains à jouer ensemble – la main droite ne cesse d'anticiper les temps et donne l'impression d'une main gauche paresseuse alors que c'est la main qui fait ce qu'elle est supposée faire. C'est déjà amusant lors de la première apparition du procédé mais cela devient hilarant lorsque l'incapacité des deux mains à s'harmoniser conduit d'abord à la rage (simulée ?) puis à une course farfelue et improductive d'un bout à l'autre du clavier – comme un numéro de Bip Bip et Coyote au début du XIX<sup>e</sup> siècle.

Dans le deuxième mouvement, l'humour prend la forme d'une parodie : c'est l'imitation irrésistible d'un air tiré d'un opéra italien, assorti d'un accompagnement valsé et d'une ornementation qui est par moments ridiculement foisonnante. Pourtant, Beethoven *adorait* l'opéra italien – il admirait Cherubini plus que tout autre compositeur ou presque – et, quoi qu'il en soit, ce mouvement est d'une beauté singulière. C'est une parodie sans doute aucun, mais c'est aussi un hommage. Et sous la plume de Beethoven, qui est peut-être la plus grande personnalité musicale qui ait jamais existé, ce mouvement accède à ce que son matériau d'inspiration n'aurait jamais pu prétendre : la transcendance.

L'esprit du finale est d'un genre plus doux, et le mouvement même n'est pas aussi directement saisissant que les deux premiers. Mais il fut une source d'inspiration capitale pour le prodigieux Schubert qui suivit son modèle très scrupuleusement pour l'écriture du finale de l'un de ses derniers chefs-d'œuvre – la Sonate pour piano en *la* majeur, D.959. Phrase après phrase, il applique les mêmes changements de registre, de caractère, de valeur de notes – tout. Les deux finales, chez Beethoven et chez Mozart, se concluent avec un *Presto* rapide comme l'éclair, dans chaque cas immédiatement précédé par le moment le plus remarquable du mouvement : la réexposition ponctuée de silences du thème principal du finale, le thème semblant se briser. Chez Schubert, cela confère au matériau une vulnérabilité nouvelle et déchirante. Dans le finale de Beethoven, une fois encore, l'innovation vise à faire rire : les silences ont eu raison d'un thème assez suave et provoquent un déséquilibre charmant. C'est comme si le compositeur se moquait de lui-même pour

chaque soupçon de sérieux qu'il a manifesté précédemment ; toutefois, aussi brillamment et tendrement élaboré qu'il soit, le sérieux n'a pas sa place dans cette œuvre.

La Sonate opus 31 n°1, qui est jouée moins souvent que les deux sonates suivantes du même opus, a besoin d'être sauvée de l'oubli ; tout comme la *Waldstein* doit être protégée de son propre succès. Celle-ci est si souvent interprétée qu'il est difficile de l'écouter en étant ouvert d'esprit, et elle est mise à mal par des hordes de jeunes pianistes qui s'y attaquent avec un enthousiasme des plus déplacés. J'en arrive à souhaiter souvent que, comme cette autre œuvre également malmenée, l'*Appassionata*, on lui ait donné un surnom qui vienne non pas de son dédicataire mais de son effet premier : la *Sonata misteriosa*. Car si c'est indéniablement une œuvre d'une énergie immense, cette énergie est souvent plus potentielle que cinétique : une grande partie de la sonate se déploie dans les nuances *piano* et *pianissimo*, et presque l'intégralité, dans une bonne exécution, devrait transmettre un sentiment d'émerveillement. Même l'éclatant premier mouvement n'est pas sans quelques ombres ; tous ses motifs présentent des passages qui évoluent entre le mode majeur et le mode mineur. Le mouvement s'achève dans le triomphe, mais ensuite, l'incertitude qu'il annonçait s'impose au premier plan : l'introduction du finale est un chef-d'œuvre d'indistinction. La plupart des phrases y posent des questions sans réponse, la tonalité est souvent changeante et même la mesure n'est pas toujours très claire – c'est le portrait sonore de l'instabilité. Lorsque le mouvement se décide enfin à prendre la forme d'un finale à proprement parler, la tonalité d'*ut* majeur n'a jamais semblé si ouverte, si pleine de vie. La *Waldstein* est principalement connue pour sa qualité athlétique mais ce qui en fait réellement un chef-d'œuvre est la façon dont, avec une force et un ravissement croissants, elle évoque l'infini. Parmi les remarquables présents que nous fait Beethoven, cette vision de l'au-delà des choses est peut-être le plus grand et le plus insaisissable de tous.

**Jonathan Biss**

Traduction : Noémie Gatzler

*A biography of Jonathan Biss can be found at [www.onyxclassics.com](http://www.onyxclassics.com).*

*Eine Biographie von Jonathan Biss finden Sie bei [www.onyxclassics.com](http://www.onyxclassics.com).*

*Vous trouverez une biographie de Jonathan Biss sur [www.onyxclassics.com](http://www.onyxclassics.com).*

## Also available on ONYX



ONYX 4082

**Beethoven Vol. I: Piano Sonatas 5, 11, 12, 26**  
**Jonathan Biss**



ONYX 4094

**Beethoven Vol. II: Piano Sonatas op.7, 27 no.2, op.78**  
**Fantasy op.77**  
**Jonathan Biss**

Executive producer for Onyx: Matthew Cosgrove

Producer: David Frost

Recording engineers: Silas Brown and David Frost

Assistant engineer: Trevor Fedele

Editing: David Frost

Mastering engineers: Silas Brown and Tim Martyn

Recording location: Wyastone Concert Hall, Monmouth, 12–14 August 2013

Photography: Ben Ealovega

Design: Jeremy Tilston for WLP Ltd 

[www.jonathanbiss.com](http://www.jonathanbiss.com)

[www.opus3artists.com](http://www.opus3artists.com)

[www.onyxclassics.com](http://www.onyxclassics.com)







[www.onyxclassics.com](http://www.onyxclassics.com)

ONYX 4115