

JONATHAN BISS

BEETHOVEN

Piano Sonatas Vol. 9

Nos 7, 18 & 32



ORCHID CLASSICS



PIANO SONATAS, Vol 9
Ludwig van Beethoven (1770-1827)

Piano Sonata No.7 in D major, Op.10 No.3

1	Presto	6.32
2	Largo e mesto	7.48
3	Menuetto: Allegro	2.47
4	Rondo: Allegro	4.24

Piano Sonata No.18 in E flat major, Op.31 No.3

5	Allegro	8.17
6	Scherzo: Allegretto vivace	4.56
7	Menuetto: moderato e grazioso	3.35
8	Presto con fuoco	4.33

Piano Sonata No.32 in C minor, Op.111

9	Maestoso – Allegro con brio ed appassionato	8.47
10	Arietta: Adagio molto semplice e cantabile	16.14

Total time **67.56**

Jonathan Biss, *piano*

In my scores for each of the sonatas on this recording there are question marks.

I write almost nothing in my music; I never have. Not when I was young, to the consternation of my teachers, and not now, to the amusement and occasional irritation of my colleagues. My scores contain few fingerings, hardly any phrasing indications, virtually no written instructions. Somehow, the clarity and even inspiration I get from looking at the unblemished score outweighs the potential benefit of anything I might choose to add to it. And anyway, I tell myself, if it really matters to me, I won't forget it.

This near absence of markings makes the *presence* of all those question marks all the more striking. It's not just that these works are filled with questions; it's that the questioning aspect is so central to their meaning. Playing these sonatas, I felt I could get by just fine without writing the words *giocoso*, or *teneramente*, or *appassionato*, even though they often apply, Lord knows; the question marks, on the other hand, felt indispensable.

This recording is about culminations: each of the three works is the last of a set of three; the album comes at the end of nine years of recording these sonatas; Op.111 is Beethoven's farewell to the genre. And so it is a beautiful irony that these pieces feature so many more questions than they do answers – that they offer so much more uncertainty than certainty. It is especially fascinating given that this is *Beethoven*, of all people: a composer of unmatched inner conviction and intensity. And yet, ultimately, this music is as much about his vulnerability as it is about his strength.

Having said all of that, the work that opens this recording – the D major Sonata Op.10 No.3, one of the masterpieces of Beethoven's early period – begins with a declarative statement; the questions will come later. This opening salvo, rising throughout and crackling with energy in the way that only Beethoven's music can, acts as a launching pad for a movement that is altogether an irresistible

force: unusually marked “Presto,” its momentum and almost reckless optimism are its dominant features. But even in this movement, brilliant and confident as it is, questioning will play a major role: there are passages where bar after bar, the upbeats are accented, rather than the downbeats. This goes on for such an uncomfortably long time, it eventually messes with our perception of the meter and, by extension, our perception of the passage of time.

The slow movement which follows doesn't merely alter our perception of time: by its end, time itself stops. Its marking of “Largo e mesto” is just as atypical of Beethoven as was the first movement's “Presto” – Beethoven wrote plenty of tragic music, but it was rare for him to make the sadness explicit in the tempo indication, which should give a sense of just how extreme and overt this movement's grief is. This sonata was written shortly before the Quartet Op.18 No.1, whose slow movement allegedly is meant to evoke the tomb scene from *Romeo and Juliet*. The two slow movements occupy a similar emotional space: where so much of Beethoven's music is deeply emotional without being demonstrative, these slow movements are theatrical. The pain is real, but it is also being *performed*, with sighing appoggiaturas and violent outbursts not just conveying the music's character, but telegraphing it. This movement is – as is always the case with Beethoven – powerful and immaculately wrought, but its affects do not feel as devastatingly personal as is the case with so many of his other slow movements. Still, by the time the movement comes to an end, with its long lines having largely broken down, and silence having become more prominent than sound, the effect is overpowering.

In the last movement of Op.10 No.3, the silences become even more frequent and more significant, and it is here that the music becomes a festival of questions. As thrilling and vibrant as the sonata has already been, it is this movement that is most totally original. Being a rondo, its main theme appears again and again, which only serves to underscore that it isn't really a “theme”

at all: it is a three note query, pointed upward, like all questions, ending in irresolution and followed by a silence that is much longer than it is. In this movement, Beethoven manages to be simultaneously good-natured and *extremely* mysterious, and the latter quality becomes more and more prominent as these questions accumulate. It is one of Beethoven's most imaginative solutions to the problem of what sort of a movement should end a sonata, and its final moments – with the left hand playing different versions of the three note figure again and again, as the right glides weightlessly up and down the keyboard – are as moving as they are witty.

If Op.10 No.3's questions took a while to appear, in the Sonata Op.31 No.3, they arrive instantly – in the first measure of the first movement. It is difficult to convey, from the vantage point of 2019, and after Schubert and Brahms and Stravinsky and Xenakis and all the rest, just what a bold move it was for Beethoven to do this in 1802: to begin a work not with an assertive announcement of its tonality, but with a falling – sighing – fifth, harmonically away from home. This opening conveys such a sense of vulnerability, it was co-opted by none other than Robert Schumann – the philosopher-king of musical vulnerability – for the opening of his A major String Quartet. Beethoven was often the most single-minded – some might say bloody-minded – of composers, sticking with one idea, one character, one mood, for minutes on end. But in this movement, the fragility of the opening is in constant dialogue with music that is spirited and playful. This slightly uncharacteristic meeting of unlike musics launches a sonata that finds Beethoven experimenting again and again: a scherzo that would not sound out of place in a Mozart opera, a courtly, nostalgic menuetto that stands in for a true slow movement, a finale that evokes a hunt. Op.31 No.3 comes near the start of Beethoven's middle period, and the questions are not only in the music itself: after having mastered one version of the form in his early period, Beethoven is now questioning what a sonata can be.

From that point on, Beethoven would provide a different, usually stunning answer to the question each time he wrote a piano sonata; Op.111, his final essay in the form and thus his final answer to that question, is as astonishing – as unfathomable – today as it was in 1822. The shy, halting query that opens Op.31 No.3 was already a significant departure from classical norms; the enraged one that launches Op.111 far from any harmonic home and sets it on its harrowing course is one of the most unsettling moments in all of music. Op.111 has just two movements – the idea of something following the second would be unthinkable – and the two are a clash of opposites. The first is dominated by rigour, concision, rage, harmonic tension, propulsion, and hopelessness; the second, by spaciousness, consolation, consonance, a freewheeling improvisatory quality, and, above all, wonder. This set of variations covers a massive amount of emotional and psychological territory – it ranges from absolute serenity to an overwhelming, questing intensity – but throughout, it regards the universe with the widest of eyes.

Op.111 is the end – the end of Beethoven's journey with the piano sonata, his last word on the genre he upended and in which he was most prolific – and therefore one of the strangest and most remarkable things about it is its inability to end. Its theme has an open-ended, inconclusive quality, which always makes the next variation, and the next, and the next – each more restless than the one before – seem inevitable. When this progression from the calm to the wild reaches an improbably jazz-inflected extreme, and yet *still* cannot resolve, Beethoven searches for closure in other ways, mining the nether regions of the piano, and the stratospheric end, in alternation. When this brings him no closer to a point of rest, he travels further still, to a distant E flat major oasis that chafes and bristles and struggles against the limitations of the piano, against its refusal to make a sound that sings and carries and lives forever...

The desire to live forever, and the impossibility of living forever, is really the subtext of this movement, and of Beethoven's enormous difficulty in ending



it. And it is the only explanation for why this movement – the longest and in some ways most monumental of Beethoven's sonata movements – ends not with certainty, not with an affirmation, but with an evaporation into thin air. Not a question, precisely, but one final expression of vulnerability and doubt. My feeling has always been (and always will be, I suspect) that this ending is a death – a heartbeat that simply stops. No one will ever know if this was Beethoven's intention. But it is, beyond all argument, a commentary on the unknowability of the universe. It is somehow both humbling and reassuring to know that Beethoven was as uncertain of his place in it as the rest of us are. His ability to communicate that uncertainty is perhaps the greatest of all the gifts he left us.

© Jonathan Biss



Toutes les partitions des sonates de ce disque comportent des points d'interrogation.

Je n'écris pratiquement rien dans ma musique ; il en a toujours été ainsi. Ni quand j'étais jeune, à la consternation de mes professeurs, ni aujourd'hui, à l'amusement et à l'irritation occasionnelle de mes collègues. Mes partitions contiennent peu de doigtés et pratiquement aucune indication de phrasé ou d'instruction écrite. D'une certaine manière, la clarté et même l'inspiration que j'éprouve en lisant une partition sans encombre l'emporte sur les avantages potentiels de tout ce que je pourrais choisir d'y ajouter. Et de toute façon, me dis-je, si quelque chose compte vraiment pour moi, je ne l'oublierai pas.

Cette quasi-absence d'annotations rend d'autant plus frappante la *présence* de tous ces points d'interrogation. Ce n'est pas seulement que ces œuvres sont remplies de questions ; c'est que ce questionnement est au cœur même de

leur signification. En jouant ces sonates, j'ai senti que je pouvais m'y retrouver sans avoir à écrire les mots *giocoso*, ou *teneramente*, ou *appassionato*, même si, Dieu le sait, ils s'appliquent souvent. Les points d'interrogation, par contre, semblaient indispensables.

Ce disque évoque des points culminants : chacune des trois pièces est la dernière d'une série de trois. Le disque vient au terme de neuf années d'enregistrement de ces sonates ; l'opus 111 est l'adieu de Beethoven au genre. C'est donc avec une certaine ironie que ces pièces comportent davantage de questions que de réponses, qu'elles offrent bien plus d'incertitude que de certitude. C'est d'autant plus fascinant qu'il s'agit de Beethoven - un compositeur d'une conviction intérieure et d'une intensité incomparables. Et pourtant, au bout du compte, cette musique parle autant de sa vulnérabilité que de sa force.

Ceci dit, la pièce qui ouvre ce disque - la Sonate en ré majeur op.10 n° 3, l'un des chefs-d'œuvre de la première période de Beethoven - commence par une déclaration ; les questions viendront plus tard. Cette salve d'ouverture, qui s'élève et crépite d'énergie comme seule le fait la musique de Beethoven, sert de tremplin à un mouvement qui constitue une force irrésistible : inhabituellement marqué *Presto*, son élan et son optimisme presque insouciant sont ses traits dominants. Mais même dans ce mouvement, aussi brillant et assuré soit-il, le questionnement jouera un rôle majeur : il est des passages où mesure après mesure, les frappés sont accentués plutôt que les levés. Cela dure tellement longtemps que cela finit par perturber notre perception de la mesure et, par extension, notre perception du temps qui passe.

Le mouvement lent qui suit ne modifie pas simplement notre perception du temps : à sa conclusion, le temps lui-même s'arrête. La notation « *largo e mesto* » est tout aussi atypique de Beethoven que ne l'est le « *presto* » du premier mouvement : Beethoven a écrit de nombreuses œuvres tragiques, mais

il était rare pour lui de formuler une telle tristesse dans l'indication de tempo, ce qui montre à quel point la douleur de ce mouvement est absolue et palpable. Cette sonate a été écrite peu de temps avant le Quatuor op.18 n° 1, dont le lent mouvement est censé évoquer la scène de la tombe de Roméo et Juliette. Les deux mouvements lents occupent un espace émotionnel similaire : alors que sa musique est le plus souvent profondément émotive sans être démonstrative, ces mouvements lents sont théâtraux. La douleur est réelle, mais elle également *produite*, avec des appoggiatures et des éruptions violentes qui non seulement véhiculent le caractère de la musique, mais d'une certaine manière le *démontrent*. Comme toujours avec Beethoven, ce mouvement est puissant et impeccablement travaillé, mais ses affects ne semblent pas aussi dévastateurs qu'ils ne le sont dans ses autres mouvements lents. Cependant, à la fin du mouvement, avec ses longues lignes dérégées et le silence devenu plus important que le son, l'effet est saisissant.

Dans le dernier mouvement de l'op.10 n° 3, les silences deviennent de plus en plus fréquents et significatifs, et c'est ici que la musique entraîne une multitude de questions. Aussi passionnante et vibrante que fût la sonate, c'est ce mouvement qui est le plus parfaitement original. S'agissant d'un rondo, son thème principal apparaît encore et encore, ce qui ne fait que souligner qu'il ne s'agit pas vraiment d'un « thème » : c'est une question à trois notes, pointée vers le haut, comme toutes les questions, se terminant sur une irrésolution et suivie par un silence beaucoup plus long qu'il n'y semble. Beethoven parvient dans ce mouvement à être à la fois bon enfant et *extrêmement* mystérieux, et cette dernière qualité devient de plus en plus importante à mesure que les questions s'accumulent. C'est l'une des solutions les plus imaginatives de Beethoven pour décider quel type de mouvement doit mettre fin à une sonate, et ses ultimes instants - la main gauche jouant encore et encore différentes versions du motif à trois notes, tandis que la droite glisse en apesanteur le long du clavier - sont tout aussi émouvants que spirituels.

Si les questions de l'op.10 n° 3 ont mis un certain temps à paraître, elles arrivent instantanément dans la Sonate op.31 n° 3 - dès la première mesure du premier mouvement. Il est difficile de s'imaginer, en 2019, et après Schubert et Brahms, Stravinsky et Xenakis et tous les autres, à quel point Beethoven fit preuve d'audace en 1802 : entamer une œuvre non pas par une annonce assertive de sa tonalité, mais par une quinte descendante - soupirante -, harmoniquement distante. Cette ouverture transmet un tel sentiment de vulnérabilité qu'elle a été cooptée par Robert Schumann - le roi de la vulnérabilité musicale - pour l'ouverture de son Quatuor à cordes en la majeur. Beethoven était sans doute le plus déterminé – d'aucuns diraient obstiné – des compositeurs, s'attachant à une idée, un personnage, une humeur pendant plusieurs minutes. Mais dans ce mouvement, la fragilité de l'ouverture est en dialogue constant avec une musique vive et enjouée. Cette rencontre un peu inhabituelle de musiques différentes lance une sonate dans laquelle Beethoven expérimente toujours et encore : un scherzo qui aurait sa place dans un opéra de Mozart, un menuetto raffiné et nostalgique qui remplace un véritable mouvement lent, un finale qui évoque une chasse. Op.31 n° 3 est proche du début de la période médiane de Beethoven, et les questions ne se posent pas seulement dans la musique elle-même : après avoir maîtrisé une version de cette forme à ses débuts, Beethoven s'interroge désormais sur ce que peut être une sonate.

À partir de ce moment, Beethoven apportera à cette question une réponse différente, et généralement étonnante, chaque fois qu'il écrira une sonate pour piano. Op.111, son ultime essai dans cette forme et donc sa réponse finale à cette question, est tout aussi étonnant - et insondable - aujourd'hui qu'en 1822. La question timide et hésitante qui ouvre l'op.31 n° 3 constituait déjà un écart important par rapport aux normes classiques ; celle, furieuse, qui lance l'op.111 loin de toute familiarité harmonique et l'installe sur son parcours déchirant est l'un des moments les plus troublants de l'histoire de la musique. Op.111 n'a que deux mouvements - l'idée de suivre le second serait impensable - et les deux

sont un choc de contrastes. Le premier est dominé par la rigueur, la concision, la rage, la tension harmonique, la propulsion et le désespoir ; le second par l'espace, la consolation, la consonance, une qualité d'improvisation en roue libre et, surtout, l'émerveillement. Cet ensemble de variations couvre une vaste gamme émotionnelle et psychologique - allant de la sérénité absolue à une intensité de quête irrésistible – mais, du début à la fin, contemple l'univers les yeux grand ouverts.

Op.111 représente la fin ; la fin du voyage de Beethoven avec la sonate pour piano, son dernier mot sur le genre qu'il a renversé et dans lequel il s'est montré le plus prolifique. Et l'une des choses les plus étranges et les plus remarquables à ce sujet est son incapacité à conclure. Son thème a une qualité ouverte et non terminale, ce qui fait que la variation suivante, et la suivante, et celle d'après - chacune plus tourmentée que la précédente - semble inévitable. Lorsque cette progression du calme au sauvage atteint un extrême aux accents évoquant presque le jazz, et qu'elle ne parvient toujours pas à se résoudre, Beethoven cherche la clôture d'une autre manière, exploitant en alternance les régions inférieures du piano et l'extrémité stratosphérique. Lorsque cela ne le rapproche toujours pas du repos, il voyage encore plus loin, vers une lointaine oasis en mi bémol majeur qui frotte, se hérisse et lutte contre les limites du piano, contre son refus de faire un son qui chante, qui transporte et vit pour l'éternité...

Le désir de vivre éternellement, et l'impossibilité de vivre éternellement, constituent en réalité le sujet sous-jacent de ce mouvement et des difficultés de Beethoven à y mettre fin. Et c'est la seule explication de la raison pour laquelle ce mouvement - le plus long et, à certains égards, le plus monumental des mouvements de sonate de Beethoven - s'achève non pas avec certitude, avec affirmation, mais semble au contraire s'évaporer dans l'air. Il ne s'agit pas d'une question en tant que telle, mais d'une ultime expression de vulnérabilité et de doute. Mon sentiment a toujours été (et je l'imagine, sera toujours) que cette

fin est une mort - un battement de cœur qui tout simplement s'arrête. Personne ne saura jamais si telle était l'intention de Beethoven. Mais c'est, au-delà de tout argument, un commentaire sur l'impénétrabilité de l'univers. C'est à la fois une leçon d'humilité et rassurant de savoir que Beethoven était aussi incertain que nous autres de sa place dans l'univers. Sa capacité à communiquer cette incertitude est peut-être le plus grand cadeau qu'il nous ait laissé.

© Jonathan Biss



Für jede Sonate auf dieser CD gibt es in meinen Partituren Fragezeichen.

Ich schreibe fast nichts in meine Partituren; ich habe es nie getan. Nicht als ich jung war - zur Verwunderung meiner Lehrer - und auch jetzt nicht - zur Belustigung und gelegentlichen Verärgerung meiner Kollegen. Meine Partituren enthalten wenige Fingersätze, kaum Angaben zur Phrasierung, praktisch keine schriftlichen Anweisungen. Irgendwie überwiegt die Klarheit und sogar die Inspiration, die ich durch einen Blick auf die makellose Partitur erhalte, den potenziellen Nutzen von allem, was ich hinzufügen könnte. Jedenfalls sage ich mir: Wenn es mir wirklich wichtig erscheint, werde ich es schon nicht vergessen.

Dieses augenscheinliche Fehlen von Notizen macht die *Präsenz* all dieser Fragezeichen umso auffälliger. Es ist nicht nur so, dass diese Werke voller Fragen sind, sondern dass der fragende Aspekt von so zentraler Bedeutung ist. Ich hatte weiß Gott das Gefühl, mit diesen Sonaten gut zurechtzukommen, ohne die Worte *giocoso*, *teneramente* oder *appassionato* zu notieren, obwohl sie oft angebracht wären. Die Fragezeichen indessen hielt ich für unabdingbar.

In dieser CD geht es um Höhepunkte: Jedes der drei Werke ist das letzte einer Dreierserie; die CD erscheint nach neun Jahre währenden Aufnahmen dieser Sonaten. Opus 111 ist Beethovens Abschied vom Genre. Und so ist es eine schöne Ironie, dass diese Stücke so viel mehr Fragen enthalten als sie beantworten, dass sie so viel mehr Unsicherheit als Gewissheit bieten. Es ist besonders faszinierend, dass dies *Beethoven* ist: ein Komponist von unvergleichlicher innerer Überzeugung und Intensität. Und doch geht es in dieser Musik schließlich genauso um seine Verletzlichkeit wie um seine Stärke.

Nach alledem beginnt das Werk, das diese CD eröffnet - die D-Dur-Sonate Op.10 Nr.3 - eines der Meisterwerke aus Beethovens früher Schaffenszeit - mit einer expliziten Aussage; die Fragen kommen später auf. Diese Eröffnungssalve, die ständig ansteigt und so energiegeladen ist, wie es nur Beethovens Musik sein kann, fungiert wie eine Startrampe für einen Satz, der alles in allem eine unwiderstehliche Kraft darstellt: Unüblicherweise als „Presto“ bezeichnet, sind seine Dynamik und sein fast rücksichtsloser Optimismus die dominierenden Merkmale. Aber auch in diesem so brillanten und selbstbewussten Satz wird das Hinterfragen eine große Rolle spielen: Es gibt Passagen, in denen Takt für Takt die Auftakte betont werden und nicht der erste Taktteil. Dies dauert so unbehaglich lange an, dass es letztendlich unsere Wahrnehmung des Metrums und damit auch des Zeitablaufs beeinträchtigt.

Der folgende langsame Satz verändert nicht nur unsere Wahrnehmung der Zeit: Am Ende steht die Zeit selbst still. Die Angabe „largo e mesto“ ist für Beethoven ebenso untypisch wie das „Presto“ des ersten Satzes - Beethoven schrieb viel tragische Musik, aber es kam selten vor, dass er die Traurigkeit in der Tempoangabe explizit ausdrückte. Das sollte das Gefühl dafür vermitteln, wie extrem und offenkundig die Betrübnis in diesem Satz ist. Diese Sonate wurde kurz vor dem Quartett Op.18 Nr.1 geschrieben, dessen langsamer Satz angeblich an die Grabszene von Romeo und Julia erinnern soll. Die beiden

langsamen Sätze nehmen einen ähnlich bewegenden Raum ein: während so vieles von Beethovens Musik zutiefst emotional ist, ohne etwas veranschaulichen zu wollen, sind diese langsamen Sätze theatralisch. Der Schmerz ist echt, aber er wird auch mit seufzenden Vorschlägen und heftigen Ausbrüchen zum Ausdruck gebracht, die den Charakter der Musik nicht nur vermitteln, sondern gleichsam einhämmern. Dieser Satz ist - wie immer bei Beethoven - kraftvoll und makellos ausgeführt, aber seine Wirkung ist nicht so ausgesprochen persönlich wie bei so vielen seiner anderen langsamen Sätze. Und dennoch - während der Satz mit langen, sich auflösenden Phrasen ans Ende gelangt, und die Stille ausdrucksstärker als der Klang wird, ist der Effekt überwältigend.

Im letzten Satz von Opus 10 Nr.3 werden die Pausen immer häufiger und bedeutsamer, und die Musik zu einem Karussell der Fragen. So aufregend und lebendig die Sonate bereits war, ist es dieser Satz, der vollkommen innovativ ist. Wie für ein Rondo typisch, taucht sein Hauptthema immer wieder auf, was nur unterstreicht, dass es eigentlich überhaupt kein „Thema“ ist: Es handelt sich um eine dreitönige Frage, die wie alle Fragen, aufwärts tendierend, in Unschlüssigkeit endet und von einer Pause gefolgt wird, die viel länger wirkt als sie tatsächlich ist. In diesem Satz gelingt es Beethoven, gleichzeitig offen und *äußerst* mysteriös zu sein, und die letztgenannte Eigenschaft wird immer deutlicher, je mehr sich diese Fragen häufen. Es ist eine von Beethovens einfallsreichsten Lösungen für das Problem, welche Art von Satz eine Sonate beenden soll, und ihre letzten Momente - wobei die linke Hand immer wieder Varianten des dreitönigen Motivs spielt, während die rechte schwerelos auf der Tastatur hin und her gleitet - sind so bewegend wie geistreich.

Während die Fragen bei Opus 10 Nr.3 etwas später auftauchen, erscheinen sie bei der Sonate Op. 31 Nr.3 gleich am Anfang - schon im ersten Takt des ersten Satzes. Aus heutiger Sicht (von 2019) und nach Schubert und Brahms und Strawinsky und Xenakis und all den anderen, kann man nicht genug bewundern,

welch kühner Schachzug es für Beethoven gewesen sein muss, dies 1802 zu tun: Nämlich ein Werk nicht mit der Ankündigung einer bestimmten Tonart zu beginnen, sondern mit einer fallenden, seufzenden Quinte, harmonisch weit entfernt vom Ausgangspunkt. Diese Einleitung vermittelt so ein Gefühl von Verletzlichkeit - kein anderer als Robert Schumann, der Philosoph und Meister der musikalischen Sensibilität, hat diese Einleitungs-Variante für sein A-Dur Streichquartett ebenfalls gewählt. Beethoven war oft der zielstrebigste - manche mögen sagen eigensinnigste - Komponist, der minutenlang bis zum Schluss an einer Idee, einer Figur, einer Stimmung festhielt. In diesem Satz jedoch steht die Fragilität der Eröffnung in ständigem Dialog mit temperamentvoller und spielerischer Musik. Dieses etwas untypische Zusammentreffen führt eine Sonatenform ein, mit der Beethoven immer wieder experimentiert: ein Scherzo, das in einer Mozart- Oper nicht unangebracht klänge, ein höfisches, nostalgisches Menuett, das für einen wahrhaft langsamen Satz steht, ein Finale, das an eine Jagdszene erinnert. Op.31 Nr. 3 ähnelt dem Beginn von Beethovens mittlerer Schaffensperiode, und die Fragen stellen sich hier nicht nur in der Musik selbst: Nachdem Beethoven in seiner frühen Phase einen Form- Typus zur Meisterschaft gebracht hatte, stellt er nun die Frage, wie eine Sonate auch beschaffen sein könnte.

Von diesem Zeitpunkt an gab Beethoven jedes Mal, wenn er eine Klaviersonate schrieb, eine andere, meist überraschende Antwort auf diese Frage. Op.111, sein letzter Essay in dieser Form und somit seine endgültige Antwort in dieser Sache, ist heute so erstaunlich, so verblüffend wie sie es schon 1822 war. Die zaghafte, stockende Frage, die am Anfang von Op.31 Nr.3 steht, war bereits eine bedeutende Abweichung von den klassischen Normen; die aufgebrachte Frage, mit der Opus 111 einsetzt, ist einer der beunruhigendsten Momente in der gesamten Musik, weit entfernt vom harmonischen Ausgangspunkt in seinem erschütternden Ablauf. Op.111 hat nur zwei Sätze - die Vorstellung, dass danach noch etwas folgen könnte, wäre undenkbar - und die beiden sind ein

Zusammenprall von Gegensätzen. Der erste Satz ist geprägt von Strenge, Präzision, Wut, harmonischer Spannung, Elan und Hoffnungslosigkeit; der zweite durch

Geräumigkeit, Trost, Konsonanz, eine lockere improvisatorische Eigenschaft und vor allem durch Verwunderung. Diese Reihe von Variationen umfasst eine enorme Menge emotionaler und psychologischer Eindrücke - sie reicht von absoluter Gelassenheit bis hin zu einer überwältigenden, forschenden Intensität, aber sie betrachtet das Universum durchweg mit weit geöffneten Augen.

Op.111 ist das Ende - das Ende von Beethovens Werdegang mit der Klaviersonate, sein letztes Wort zu dem Genre, das er auf den Kopf stellte und in dem er am produktivsten war - und deshalb ist dort seine Unfähigkeit etwas abzuschließen das Seltsamste und Bemerkenswerteste. Ihr Thema besitzt ein offenes Ende und ist unschlüssiger Natur, die immer die nächste Variation und die nächste und wieder die nächste - jede unruhiger als die vorhergehende - unvermeidlich erscheinen lässt. Als dieser Übergang von der Ruhe in die Unruhe ein unwahrscheinlich jazznahes Extrem erreicht und sich *dennoch* nicht auflösen lässt, sucht Beethoven nach anderen Wegen, um die unteren Regionen des Klaviers und das stratosphärische Ende abwechselnd abzubauen. Wenn ihn dies nicht näher an einen Ruhepunkt bringt, geht er noch weiter bis zu einer fernen Es-Dur-Oase, die sich an den Grenzen des Klaviers abquält und sich weigert, einen Klang zu erzeugen, der für immer singt und trägt und lebt...

Der Wunsch, für immer zu leben, und die Unmöglichkeit, für immer zu leben, ist der eigentliche Inhalt dieses Satzes und von Beethovens enormer Schwierigkeit, ihn zu beenden. Und es ist die einzige Erklärung, warum dieser Satz - der längste und in gewisser Weise monumentalste von Beethovens Sonatensätzen - nicht mit Gewissheit endet, nicht mit einer Bestätigung, sondern sich quasi in Luft auflöst. Nicht direkt eine Frage, sondern ein letzter Ausdruck von Verwundbarkeit und Zweifel. Ich hatte immer das Gefühl (und ich vermute, es wird auch so bleiben),

dass dieses Ende ein Tod ist - ein Herzschlag, der einfach aufhört. Niemand wird jemals erfahren, ob dies Beethovens Absicht war. Aber es ist unbestreitbar ein Kommentar zur Unbegreiflichkeit des Universums. Irgendwie macht es bescheiden, es beruhigt aber auch zu wissen, dass Beethoven über seinen Platz darin ebenso unsicher war wie wir alle. Seine Fähigkeit, uns diese Ungewissheit zu übermitteln, ist vielleicht das größte aller Geschenke, die er uns vermacht hat.

© Jonathan Biss



Jonathan Biss

Pianist Jonathan Biss's approach to music is a holistic one. In his own words: *I'm trying to pursue as broad a definition as possible of what it means to be a musician.* As well as being one of the world's most sought-after pianists, a regular performer with major orchestras, concert halls and festivals around the globe and co-Artistic Director of Marlboro Music, Jonathan Biss is also a renowned teacher, writer and musical thinker.

His deep musical curiosity has led him to explore music in a multi-faceted way. Through concerts, teaching, writing and commissioning, he fully immerses himself in projects close to his heart, including *Late Style*, an exploration of the stylistic changes typical of composers – Bach, Beethoven, Brahms, Britten, Elgar, Gesualdo, Kurtág, Mozart, Schubert, and Schumann – as they approached the end of life, looked at through solo and chamber music performances, masterclasses and a Kindle Single publication *Coda*; and *Schumann: Under the Influence* a 30-concert initiative examining the work of Robert Schumann and the musical influences on him, with a related Kindle publication *A Pianist Under the Influence*.



This 360° approach reaches its zenith with Biss and Beethoven. In 2011, he embarked on a nine-year, nine-album project to record the complete cycle of Beethoven's piano sonatas. Starting in September 2019, in the lead-up to the 250th anniversary of Beethoven's birth in December 2020, he will perform a whole season focused around Beethoven's Piano Sonatas, with more than 50 recitals worldwide. This includes performing the complete sonatas at Wigmore Hall and Berkeley, multi-concert-series in Washington, Philadelphia, and Seattle, as well as recitals in Rome, Budapest, New York and Sydney.

One of the great Beethoven interpreters of our time, Biss's fascination with Beethoven dates back to childhood and Beethoven's music has been a constant throughout his life. In 2011 Biss released *Beethoven's Shadow*, the first Kindle eBook to be written by a classical musician. He has subsequently launched *Exploring Beethoven's Piano Sonatas*, Coursera's online learning course that has reached more than 150,000 subscribers worldwide; and initiated *Beethoven/5*, a project to commission five piano concertos as companion works for each of Beethoven's piano concertos from composers Timo Andres, Sally Beamish, Salvatore Sciarrino, Caroline Shaw and Brett Dean. The latter will be premiered in February 2020 with the Swedish Radio Symphony Orchestra and subsequently performed by orchestras in USA, Germany, France, Poland and Australia.

As one of the first recipients of the Borletti-Buitoni Trust Award in 2003, Biss has a long-standing relationship with Mitsuko Uchida with whom he now enjoys the prestigious position of Co-Artistic Director of Marlboro Music. Marlboro holds a special place for Biss, who spent twelve summers there, and for whom nurturing the next generation of musicians is vitally important. Biss continues his teaching as Neubauer Family Chair in Piano Studies at Curtis Institute of Music.

Biss is no stranger to the world's great stages. He has performed with major orchestras across the US and Europe, including New York Philharmonic, LA

Philharmonic, Boston Symphony Orchestra, Cleveland Orchestra, Philadelphia Orchestra, San Francisco Symphony, Danish Radio Symphony Orchestra, CBSO, London Philharmonic Orchestra and Concertgebouw. He has appeared at the Salzburg and Lucerne Festivals, has made several appearances at Wigmore Hall and Carnegie Hall, and is in demand as a chamber musician.

He was the first American to be named a BBC New Generation Artist, and has been recognised with many other awards including the Leonard Bernstein Award presented at the 2005 Schleswig-Holstein Festival, Wolf Trap's Shouse Debut Artist Award, the Andrew Wolf Memorial Chamber Music Award, Lincoln Center's Martin E. Segal Award, an Avery Fisher Career Grant, the 2003 Borletti-Buitoni Trust Award, and the 2002 Gilmore Young Artist Award.

Surrounded by music from an early age, Jonathan Biss is the son of violist and violinist Paul Biss and violinist Miriam Fried, and grandson of cellist Raya Garbousova (for whom Samuel Barber composed his cello concerto). He studied with Leon Fleisher at the Curtis Institute in Philadelphia, and gave his New York recital debut aged 20.



Produced by David Frost

Recording engineers: Silas Brown and David Frost

Associate producer: Nathan Brandwein

Assistant engineer: Jeremy Kinney

Editing: Jeremy Kinney and David Frost

Mastering: Silas Brown

Recorded June 9-12, 2019 at the American Academy of Arts and Letters,
New York City

Booklet photography: Nathan Brandwein

Cover photo: Benjamin Ealovega

For more information on Orchid Classics please visit

www.orchidclassics.com

You can also find us on Facebook, Twitter,
Instagram and our YouTube channel

Made in the EU ® and © 2019 Orchid Music Limited

