

BEETHOVEN

PATHÉTIQUE · MOONLIGHT · WALDSTEIN

lbs
CLASSICAL

MIRIAM GÓMEZ-MORAN



LUDWIG
VAN **BEETHOVEN**

**Piano Sonata No. 8 in C minor,
Op. 13 “Pathétique”**

- | | |
|--------------------------------------------|-------|
| [1] I. Grave – Allegro di molto e con brio | 10:03 |
| [2] II. Adagio cantabile | 5:12 |
| [3] III. Rondo: Allegro | 5:58 |

**Piano Sonata No. 14 in C-sharp minor,
Op.27 No.2 “Moonlight”**

- | | |
|-------------------------|------|
| [4] I. Adagio sostenuto | 5:36 |
| [5] II. Allegretto | 2:35 |
| [6] III. Presto | 8:42 |

**Piano Sonata No. 21 in C major,
Op.53 “Waldstein”**

- | | |
|---------------------------------------------------|-------|
| [7] I. Allegro con brio | 11:50 |
| [8] II. Introduzione: Adagio molto | 4:15 |
| [9] III. Rondo. Allegretto moderato - Prestissimo | 11:19 |

MIRIAM GÓMEZ-MORAN

PIANO

LA SUPREMACÍA DEL GENIO

¿Quién puede, o se atreve, a hacer algo después de Beethoven?

Franz Schubert (1797-1828)

El modelo alemán de Romanticismo, guiado por un anhelo de infinitud y asentado en una gran tradición filosófica con una fuerte tendencia a lo sistemático, influyó notablemente en los escritores. Se trata de una solemnidad de lo eterno, que también se vio reflejada en la pintura paisajística de Moritz von Schwind, Ferdinand Georg Waldmüller, Anton Hansch, o Erasmus Engert –por mencionar solamente algunos nombres– y que, al mismo tiempo, abrió un complejo y variado mundo que se manifiesta con transparencia directa en la vida y en el arte de Ludwig van Beethoven (Bonn, 1770 – Viena, 1827). Nunca antes había ocurrido en el arte musical que un compositor se adentrara tan a fondo en el ámbito de las pasiones ni participara tan hondamente del entusiasmo y los ideales de su tiempo como él, interviniendo de manera directa en el movimiento de las ideas e incluso en el sentir político de un determinado momento histórico. Beethoven ha dado

vida a un revestimiento teórico que ha desviado la mirada sobre la extraordinaria perfección musical de sus obras, en la que radica la razón de su grandeza.

Aun cuando existe tanta literatura sobre su soledad y su sordera –formuladas en el famoso *Testamento de Heiligenstadt* (1802)–, su determinación de reaccionar contra la desesperación y de afrontar heroicamente el destino adverso no puede prescindir de este complejo psicológico de combativa voluntad, para comprender las características que hacen de sus obras la primera manifestación musical de la edad moderna. Dichas creaciones pueden compendiarse en la intensidad de la expresión bajo todas las formas y con todos los medios de que dispone en cuanto a incrementos de las dificultades técnicas y sonoridad, así como en la gran cantidad de indicaciones expresivas particularmente vinculadas con la libertad del ritmo melódico. Todos ellos son elementos que, en las manos de la reconocida pianista **Miriam Gómez-Morán**, encuentran una nueva perspectiva, acentuada por la incesante profundización en el aspecto armónico, que tiene la finalidad de crear tensiones dramáticas dentro del esquema formal de

la sonata. En dicha estructura, se polariza la lucha contra los dos principios opuestos en un violento contraste de luz y sombra, a través del símil de la individualidad de la santísima trinidad de la música: armonía, melodía y ritmo. Este nuevo registro discográfico de la pianista española, que posee ya un amplio catálogo, deja entrever también su perfil investigador: la connotación filosófica y visión de futuro propias de la personalidad de Gómez-Morán tienen aquí un claro ejemplo de su capacidad para ir más allá de las convenciones con el perfecto equilibrio entre sensibilidad y fuerza.

A estas precisiones se añaden también las de Enrico Fubini, quien nos hace tener presente la forma sonata de mitad del siglo XVIII –narrativa, y no dialéctica– que replantea, básicamente, en términos modernos e iluministas el ideal de un sólido lenguaje musical abierto a las más fascinantes aventuras del espíritu y capaz de plegarse dulcemente a la expresión de los sentimientos más complejos en el seno de una estructura lógica comprensible. Pero la forma sonata cuenta con una historia que va más allá del Iluminismo; está dotada, por su naturaleza, de una ductilidad y de una capacidad de

mutación y transformación muy grandes, a pesar de ser incuestionablemente fiel al esquema inicial, a fin de encarnar ideales musicales y culturales muy alejados de su origen iluminista. Puede, por tanto, afirmarse que la estructura de la forma sonata contenía en forma primigenia las futuras tensiones que añadirían más tarde músicos como Beethoven. De esa estructura primordialmente discursiva que asociamos a Franz Joseph Haydn y también a Wolfgang Amadeus Mozart, se pasó a una organización dialéctica y dramática en la que las tensiones se inclinan y tienden a una vulneración en la que la diversidad y la variedad temática se cambian por la contraposición violenta. En ella, además, la imitación de los afectos se sustituye por la expresión en el sentido más pleno del término, en el de la conciencia y la intimidad, que Gómez-Morán explora aquí magistralmente.

La asemantividad y la espiritualidad del lenguaje musical

Como señala Massimo Mila, Beethoven, que vivió en el marco de una sociedad transformada por la Revolución Francesa y en una Europa revuelta por las guerras napoleónicas, se sitúa en el centro

de fermentación de las ideas y de las aspiraciones del nuevo ideario, dotado de una autónoma conciencia moral.

Los movimientos espirituales que, desde el *Sturm und Drang* al Romanticismo, cristalizaron poco a poco con el cambio de siglo, nutrieron su inspiración en el ideal de la libertad humana contenido en la filosofía de Kant. Al mismo tiempo, el titanismo de carácter prometeico que Ferdinand Schiller y Johann Wolfgang von Goethe habían promovido en la juventud, incitando al hombre a luchar contra una sociedad injusta (e, incluso, contra la misma divinidad), fue entendido por Beethoven con una intensidad desusada, en su empeño heroico por reaccionar valientemente frente a las adversidades que marcaron su atormentada existencia. Y añade Mila que es precisamente en la forma sonata donde se sintetiza el genio de Beethoven. Como en un rito, el desarrollo de los temas, su evolución y, finalmente, su reducción a la unidad total –convirtiéndose en ocasiones en el desarrollo de un drama o de una narración en la que todos los elementos entran en juego– se resuelven en un final en el cual se reúnen e igualan los contrastes en el momento en que se

produce el triunfo de la tonalidad. Las funciones tonales deben entenderse en este proceso con una intensidad desconocida hasta entonces, ya que la modulación adquiere un valor dramático dominante. Y es que, por la complejidad inherente a su proceso gestante, hay que contemplar la interpretación de la obra de Beethoven como una ingente tarea, en la cual el artista ha de trascender su propia personalidad y dejar paso, de manera consciente y responsable, a la grandeza de la creación.

Por su parte, Albert Ferrer Flamarich apunta que sus sonatas tardías no pueden ejecutarse en el instrumento para el que fueron concebidas sus primeras obras. En la década de 1790, cuando Beethoven empezó a ofrecer recitales en Viena, tocaba en los instrumentos de construcción local de la época, cuyo mecanismo ligero favorecía la velocidad y claridad características de gran parte de la música de finales del siglo XVIII. La extensión habitual del teclado era de cinco octavas, su estructura era de madera y los macillos estaban recubiertos de una fina capa de cuero. Dicho tipo de pianos apenas resistía la fuerza poco habitual con la que tocaba Beethoven, como

recordaba su alumno y amigo Ferdinand Ries. Mientras que los instrumentos de mecánica vienesa se mantuvieron, con pocas modificaciones estructurales, en ese estilo hasta bien entrado el siglo XIX, sus equivalentes en Inglaterra y Francia se iban volviendo más robustos. El autor recoge también las precisiones de Luca Chiantore, cuando cita a Tia DeNora en su alusión a que en ese momento ya se apreciaban muchas diferencias entre Beethoven y sus contemporáneos, ya que “[...] su música tenía texturas cada vez más densas, [...] la música pianística tendía a no estar tan basada sobre patrones de escalas; las melodías estaban estructuradas de un modo más ambiguo y eran menos periódicas; las armonías eran más osadas y ambiguas; el espectro dinámico era más grande (con cambios bruscos y repentinos muy frecuentes); se destacó que algunas de las composiciones eran más largas que las de sus antecesores y sus contemporáneos”. A finales de 1798, el centro de la obra de Beethoven se inclinaba claramente hacia el piano: dos conciertos para piano y orquesta, tres tríos con piano, dos sonatas para violoncello y piano, tres para violín y piano, y unas diez para piano solo. A todo ello se añaden algunas canciones,

series de variaciones y otras obras de juventud –como los *Cuartetos con piano WoO 36* y las *Sonatas para piano WoO 47* (conocidas como *Kurfürstensonaten*)–. Las obras dotadas de este último formato iban dirigidas a esa élite cultural que aseguraba el prestigio del compositor – asociada al concepto francés de *bon goût* –, que también se había convertido en ocasional intérprete *amateur* de música en el ámbito privado.

Camino de libertad

Beethoven compuso la **Sonata en do menor op. 13** entre 1798 y 1799, y se la dedicó al Príncipe Karl von Lichnowsky. La partitura autógrafa no ha llegado a nuestros días, pero la portada anunciaba una *Grande sonate pathétique* (título asignado por el editor). Fue la primera de sus sonatas para piano que comienza con una introducción lenta –un sombrío *Grave*–, que prepara un discurso musical dramáticamente marcado por la contundencia de los acordes (hay quienes se preguntan si será casualidad que casi un siglo después Piotr Ilych Tchaikovsky repitiera este esquema en el también primer movimiento su *Sinfonía nº 6 en si menor op. 74* “*Patética*”). La

idea de retomar el material del *Grave* en momentos cruciales del *Allegro di molto e con brio* está probablemente inspirada en las oberturas francesas, en las cuales es frecuente dicho tratamiento; la primera sección de la *Sonata op. 13* contiene, además, ritmos que son característicos de la mencionada forma musical. La introducción adquiere texturas prácticamente orquestales y presagia el empleo de comienzos parecidos tanto en la *Sonata en Mi bemol Mayor op. 81a "Los adioses"* como en algunos de los últimos cuartetos de cuerda. El *op. 13* unifica sus vertientes contrastantes de una forma inusual, de tal manera que el inicio de la sección del desarrollo presenta la primera frase de la introducción, pero adaptada al ritmo y tempo del *Allegro di molto e con brio*. El segundo movimiento, *Adagio cantabile*, conforma un sereno interludio generador de una sonoridad inicial de tintes exquisitos, a la que añade una amplia melodía, muy admirada por compositores posteriores. El movimiento lento de la *Sonata en Do menor D 958* de Franz Schubert ofrece un ejemplo de indudable inspiración en el paradigma de Beethoven: por un lado, la repetición tiene una textura similar, y por otro, el ritmo de la voz interior de la sección central se

incorpora al acompañamiento cuando regresa el primer tema. En palabras de Jörg Demus, se trata de música autónoma, plástica y llena de carácter, trabajada con reflexión y adecuación al piano. En otro orden de cosas, el pianista Edwin Fischer destacó siempre que el joven Beethoven había heredado de Mozart la "apretada fuerza" de la expresión dramática. Además, es fácil determinar un cierto parentesco próximo del movimiento lento de la *Patética* con el de la *Sonata en do menor K 457* del austriaco, no solo por las características rítmicas, sino también por "el reparto gráfico de los valores de las notas" y por la presencia de una cita literal de uno de los temas.

El tercer y último movimiento de la *Sonata op. 13* lleva la indicación de "Rondo. Allegro". Los bocetos para este final aparecen entre algunas de las ideas de Beethoven para sus *Tríos de cuerda op. 9* y, puesto que esos borradores fueron claramente concebidos pensando en el violín, es posible que el tema del rondó de la sonata estuviera originalmente destinado al último de los tríos, que también se halla en la tonalidad de do menor.

John William Navin Sullivan escribe que ningún lector del epistolario de Beethoven puede dudar que el músico era excepcionalmente insensible al lenguaje como medio para la expresión de sus ideas. La mayor parte de sus cartas –apunta– no revelan un espíritu claro, ordenado y poderoso. Presentan un contraste tan absoluto con su música, que uno se ve empujado a considerar al compositor como un ejemplo claro de genio “inconsciente”. Beethoven ha llegado a ser descrito como “el músico que sentía, pensaba y soñaba en tonos”. El arte de los sonidos, para él, era un medio de expresión más natural, sutil y adecuado que la palabra, ya que lo que quería transmitir no pertenecía al “universo del discurso”. A esto se une también otro cierto rasgo de su personalidad en cuanto a la naturaleza de la mayoría de las relaciones con sus semejantes durante toda su vida: sus rápidos cambios de actitud respecto a una misma persona –frecuentemente cómicos–, como se desprende de muchos de los testimonios acreditados de la época. El mismo Goethe, quien afirmó no haber visto nunca un artista más encerrado en sí mismo, más enérgico y más sincero, encuentra esta actitud un tanto desconcertante, tal

y como manifiesta en una carta a Carl Friedrich Zelter: “su talento me asombra; por desgracia, es una personalidad totalmente indómita, que no carece de razón al considerar detestable al mundo, pero que con su actitud no lo hace más agradable ni para él mismo ni para los demás”.

Dedicada a la condesa Giulietta Guicciardi, la **Sonata en do sostenido menor op. 27 n° 2** data de 1801. Si la justificación al título de la “*Patética*” podemos encontrarlo en el editor de la partitura, no puede decirse lo mismo del que se le ha asignado a esta, “*Claro de luna*”. Las dos sonatas de la op 27 fueron publicadas bajo la denominación de *Quasi una Fantasia*, lo cual apunta a la libertad con la que Beethoven trataba el diseño tradicional de la forma sonata. Este subtítulo se refiere de manera obvia a la secuencia inusual de movimientos que presenta el conjunto y que anuncia su mundo expresivo intensamente personal e idiosincrásico.

El primer movimiento, *Adagio sostenuto*, está acompañado por las palabras “*Si deve suonare tutto questo pezzo delicatissimamente e senza sordino*”. Conviene recordar que los *sordini* son los

apagadores del piano, con lo cual la orden en cuestión equivale a decir que se use todo el tiempo el registro que los levanta (el pedal derecho en el instrumento de nuestros días, y el pedal o rodillera que corresponda en el histórico). Aunque esta instrucción debe tratarse con cautela en un piano moderno, implica cierto grado de difuminación armónica para transmitir la atmósfera ininterrumpida de misterio. Fue el poeta y crítico musical Ludwig Rellstab quien describió su famoso movimiento inicial como la evocación de “un barco que visita, a la luz de la luna, los paisajes primitivos del lago de Lucerna”, aunque para la imaginación igualmente pictórica de Hector Berlioz la música evocaba “la puesta de sol sobre la campiña romana. Todo es profundamente triste, tranquilo, majestuoso, solemne... uno contempla... uno admira... uno llora... uno guarda silencio”. Para el discípulo de Beethoven Carl Czerny, quien expresó su parecer antes que Rellstab, el movimiento inicial de la sonata era “una escena nocturna, en la que se oye a lo lejos la voz lastimera de un espíritu”. Este primer movimiento se presenta en una clara forma sonata, con un desarrollo central y una recapitulación radicalmente replanteada, que eleva la música a un nuevo nivel de intensidad.

Al igual que haría al año siguiente en su *Sonata en re menor op. 31 n.º 2 “La Tempestad”*, Beethoven mantiene la oscuridad del modo menor a lo largo de los dos movimientos exteriores, mientras que el *Allegretto* central –concebido en forma de minueto– lo escribe íntegramente en modo mayor. “Una flor entre dos abismos” fue la evocadora descripción que Franz Liszt utilizó para referirse a él. Es oportuno mencionar aquí al *Allegretto en Do menor WoO 53*, con su gracia tímida y melancólica, como uno de los varios movimientos tempranos de Beethoven que desafía la categorización como minueto o scherzo y que anticipa tanto el movimiento central de la “*Claro de luna*” como el de la *Sonata en Mi mayor op. 14 n.º 1*. El deslumbrante final de la sonata, *Presto agitato*, con sus implacables acordes de séptima disminuida que recorren el teclado en un auténtico frenesí percusivo, alcanza nuevas cotas de intensidad. No escribió otro final de magnitud dramática comparable en una obra pianística hasta la *Sonata en fa menor op. 57 “Appassionata”*.

Beethoven et ses trois styles de Wilhelm Lenz –publicado en 1852 con título original en francés– fue el primer estudio

sustancial del compositor que dividió la obra de este en tres períodos estilísticos. En él, el autor describe la **Sonata en Do Mayor op. 53 “Waldstein”** como “una sinfonía heroica para piano; una de las obras más deslumbrantes y brillantes de su período intermedio”. Explota una gama completa de efectos y aumenta el registro de cinco octavas, que se era el habitual desde la época de Mozart y Haydn. Y apunta que quizá no sea casualidad que las ideas preliminares para el primer movimiento estén precedidas en los cuadernos de bocetos del compositor por ejercicios de teclado que consisten en escalas en décimas paralelas y en movimiento contrario. Compuesta entre 1803 y 1804 –inmediatamente después de la *Sinfonía n° 3 en Mi bemol Mayor op. 55 “Heroica”*– y publicada al año siguiente, está dedicada al Conde Ferdinand von Waldstein (de ahí el nombre con el que es conocida). Beethoven la concibió originalmente como una obra a gran escala, articulada en tres movimientos. No obstante, el compositor eliminó algo más tarde el central, que publicó por separado en septiembre de 1805, alrededor de cuatro meses después de haber hecho lo propio con la versión definitiva de la sonata. Este movimiento

alcanzó la popularidad suficiente como para ganarse el título de *Andante favori WoO 57*; para sustituirlo, escribió una *Introduzione* concentrada y dramática que prepara el final.

El movimiento inicial, *Allegro con brio*, está basado en la oposición entre un tema principal, en el que se reconocen claramente texturas y colores orquestales, y un segundo tema amplio, a modo de coral. Beethoven había intentado una yuxtaposición similar unos siete años antes en su *Sonata en Re Mayor op. 10 n° 3*, pero aquí introduce un nuevo elemento: presenta el segundo tema en un luminoso y relativamente lejano Mi Mayor, que tiene una relación de mediante cromática con la tonalidad principal (Do Mayor), lo cual le confiere una gran serenidad expresiva. La introducción al tercer movimiento está empapada de resonancias evocadoras, que preparan la entrada de un imaginario cantante de estilo italiano. La transición al *Rondo* consigue introducir al oyente en una atmósfera de ensueño, de irrealidad. El empleo colorista del pedal de resonancia, que debe mezclar ligeramente las armonías, como si de una bruma misteriosa se tratara, es un recurso que procede de épocas anteriores

(según decía Carl Philipp Emanuel Bach, “cuando uno improvisa, hay que quitar los apagadores”), pero aquí está empleado para sugerir la entrada en un mundo que tiene puesta la mirada en el Romanticismo. Se puede encontrar una sonoridad similar en otras zonas del movimiento (especialmente en la coda *prestissimo*), donde los efectos envolventes de pedal acompañan la aparición del tema, que aletea envuelto en trinos, tras lo cual la obra finaliza de forma triunfante y rotunda.

Comprensión y conquista

Para Alfred Brendel, las sonatas para piano de Beethoven, como corpus creativo, son singulares en tres aspectos: en primer lugar, porque representan toda la evolución de un genio hasta el umbral de los últimos cuartetos de cuerda; en segundo lugar, porque no contienen ninguna obra menor, a diferencia de lo que sucede con sus ciclos de variaciones; y, por último, porque Beethoven no se repite en sus sonatas, de tal modo que cada obra y cada movimiento son organismos novedosos.

Mila considera también que nunca había ocurrido en el arte musical que un

compositor se adentrara tan a fondo en el ámbito de las pasiones ni participara tan hondamente del entusiasmo y los ideales de su tiempo, como lo hizo Beethoven. Este compositor intervino de manera directa en el movimiento de las ideas e incluso en el sentir político de un determinado momento histórico. Estas son las bases sobre las que se asienta su extraordinaria popularidad. Su estilo determinó un cambio en la evolución de la vida musical, ya que – entre otras cosas– con su independencia cambió la condición social del músico, al liberarse del sometimiento a la nobleza y de la obligación de servir a esta. Valiéndose de su arte, le otorgó un nuevo significado social a la música sinfónica e instrumental, que consiguió así salirse del contexto más cerrado de los círculos aristocráticos y llegar a las nuevas clases sociales (como, por ejemplo, la burguesía). Por todo ello, a pesar de la extraordinaria novedad de su concepción creadora y de la hostil acogida que encontró entre los medios reaccionarios, Beethoven estableció una apasionada comunicación entre la música y el gran público, que se prolongó durante el Romanticismo. Esto, añadido a su permeabilidad a las ideas, ha dado vida a un revestimiento retórico

que ha contribuido a aumentar la atención sobre la extraordinaria perfección musical de sus obras, aspecto en el que radica la principal razón de su grandeza. También ha permitido comprender en plenitud su mecanismo lingüístico, su léxico y su fuerza innovadora. En otras palabras, se confirma que Beethoven, aun desde la óptica extrema de la música pura, goza de una primacía y un valor incontestables. De esta manera, sus sonatas para piano, dominadas por profundas reflexiones, nos permiten encontrarnos ante el genio sensible de un compositor cuya música – dotada de la misma ira, delirio y angustia física y mental que se perciben en su epistolario– procede de lo más íntimo y profundo de su existencia. Considerado sobrehumano en su época por vivir al límite de su resistencia y reflejarlo en su arte, es una de las figuras definitivas de un momento revolucionario que todavía hoy nos muestra una nueva visión de la fuerza y de la vulnerabilidad de la persona.

María del Ser

THE SUPREMACY OF GENIUS

*Who can, or dares to, do anything after
Beethoven?*

Franz Schubert (1797–1828)

The German model of Romanticism, guided by a yearning for infinity and rooted in a great philosophical tradition with a strong tendency toward systematization, exerted a notable influence on writers. It represents a solemnity of the eternal, also reflected in the landscape painting of Moritz von Schwind, Ferdinand Georg Waldmüller, Anton Hansch, and Erasmus Engert –to mention only a few names– and at the same time opened a complex and varied world that is manifested with direct transparency in the life and art of Ludwig van Beethoven (Bonn, 1770 – Vienna, 1827). Never before in the history of musical art had a composer delved so deeply into the realm of passions or participated so profoundly in the enthusiasm and ideals of his age as he did, engaging directly with the movement of ideas and even with the political sentiment of a particular historical moment. Beethoven gave life to a theoretical framework that has often distracted attention from the extraordinary musical perfection of his works, which is where the true source of his greatness lies.

Even though there is an abundance of literature on his loneliness and deafness –formulated in the famous *Heiligenstadt Testament* (1802)– his determination to resist despair and to face an adverse destiny heroically cannot be understood without reference to that psychological complexity of combative will which helps explain the features that make his works the first true musical manifestation of the modern age. These creations can be summarized in the intensity of expression under every form and through every means available to him –in the increasing technical difficulties and richness of sound, as well as in the multitude of expressive markings particularly related to the freedom of melodic rhythm–.

All these elements, in the hands of the distinguished pianist **Miriam Gómez-Morán**, acquire a new perspective, heightened by her constant deepening of harmonic understanding, which serves to create dramatic tension within the formal framework of the sonata. Within this structure, the struggle between two opposing principles is polarized in a violent contrast of light and shadow, through the analogy of the individuality of the most holy trinity of music: harmony, melody, and rhythm.

This new recording by the Spanish pianist –who already possesses an extensive discography– also reveals her scholarly profile: the philosophical connotation and forward-looking vision inherent to Gómez-Morán’s artistic personality offer here a clear example of her ability to transcend conventions, achieving a perfect balance between sensitivity and strength.

To these observations we may add those of Enrico Fubini, who reminds us of the mid-eighteenth-century sonata form –*narrative rather than dialectical*– which redefines, in essentially modern and Enlightenment terms, the ideal of a solid musical language open to the most fascinating adventures of the spirit and capable of gently yielding to the expression of the most complex emotions within a comprehensible logical structure.

Yet the sonata form possesses a history that extends beyond the Enlightenment; by its very nature it is endowed with great flexibility and with a remarkable capacity for mutation and transformation, while remaining unquestionably faithful to its initial framework, so as to embody musical and cultural ideals far removed from its Enlightenment origins. It can therefore be

said that the structure of the sonata form already contained, in embryonic fashion, the future tensions that composers such as Beethoven would later introduce. From that primarily discursive structure we associate with Franz Joseph Haydn and also with Wolfgang Amadeus Mozart, there emerged a dialectical and dramatic organization in which tensions incline toward disruption, and in which diversity and thematic variety give way to violent opposition.

Moreover, the imitation of *affects* is here replaced by expression in the fullest sense of the term –in that of consciousness and intimacy– which Gómez-Morán explores here with masterly insight.

The Asemantic Nature and Spirituality of Musical Language

As Massimo Mila observes, Beethoven –who lived within a society transformed by the French Revolution and in a Europe convulsed by the Napoleonic wars– stands at the very center of the ferment of ideas and aspirations of the new ideology, endowed with an autonomous moral consciousness.

The spiritual movements that, from *Sturm und Drang* to Romanticism, gradually

crystallized with the turn of the century drew their inspiration from the ideal of human freedom contained in Kant's philosophy. At the same time, the Promethean titanism that Friedrich Schiller and Johann Wolfgang von Goethe had promoted among the youth—urging humankind to struggle against an unjust society and even against divinity itself—was understood by Beethoven with uncommon intensity, in his heroic endeavor to react bravely to the adversities that marked his tormented existence. Mila adds that it is precisely in the sonata form that Beethoven's genius finds its synthesis.

As in a ritual, the development of themes, their evolution, and ultimately their reduction to total unity—at times becoming the unfolding of a drama or a narrative in which all elements come into play—are resolved in a finale where contrasts are gathered and reconciled at the moment of the triumph of tonality. Tonal functions must be understood in this process with an intensity hitherto unknown, since modulation acquires a dominant dramatic value. Owing to the complexity inherent in its generative process, the interpretation of Beethoven's work must therefore be viewed as an immense task, in which the

artist must transcend his own personality and consciously and responsibly yield to the greatness of creation.

Albert Ferrer Flamarich, for his part, notes that Beethoven's late sonatas cannot be performed on the instruments for which his early works were conceived. In the 1790s, when Beethoven began giving recitals in Vienna, he played on locally built instruments of the time, whose light mechanism favored the speed and clarity characteristic of much late eighteenth-century music. The usual keyboard range was five octaves; the structure was made of wood, and the hammers were covered with a thin layer of leather. Such pianos barely withstood the unusual force with which Beethoven played, as his student and friend Ferdinand Ries recalled.

While Viennese-action instruments remained largely unchanged in design well into the nineteenth century, their English and French counterparts were becoming increasingly robust. The author also cites Luca Chiantore's remarks, referring to Tia DeNora's observation that even at that time many differences between Beethoven and his contemporaries were already apparent: "[...] his music had increasingly dense

textures; [...] pianistic writing tended not to rely so much on scale patterns; melodies were structured in a more ambiguous and less periodic way; harmonies were bolder and more ambiguous; the dynamic range was broader (with very frequent abrupt and sudden changes); it was noted that some of his compositions were longer than those of his predecessors and contemporaries.”

By the end of 1798, the center of Beethoven’s creative output had clearly shifted toward the piano: two piano concertos, three piano trios, two cello sonatas, three violin sonatas, and about ten solo piano sonatas. To these must be added several songs, sets of variations, and other youthful works—such as the *Piano Quartets WoO 36*, and the *Piano Sonatas WoO 47* (known as the *Kurfürstensonaten*). Works of this latter type were addressed to that cultural elite which ensured the composer’s prestige –associated with the French concept of *bon goût*– and which had also become, on occasion, the amateur performer of music in the private sphere.

Path to Freedom

Beethoven composed the **Sonata in C minor op. 13**, between 1798 and 1799, dedicating it to Prince Karl von Lichnowsky. The

autograph manuscript has not survived, but the title page announced a *Grande sonate pathétique* (a title assigned by the publisher). It was the first of his piano sonatas to begin with a slow introduction –a somber *Grave*– that prepares a musical discourse dramatically marked by the forcefulness of its chords (some have wondered whether it is mere coincidence that almost a century later Pyotr Ilyich Tchaikovsky repeated this scheme in the first movement of his *Symphony No. 6 in B minor op. 74* “*Pathétique*”).

The idea of recalling the *Grave* material at crucial moments of the *Allegro di molto e con brio* is probably inspired by French overtures, in which such treatment is common; the first section of the *Sonata op. 13*, also contains rhythms characteristic of that form. The introduction takes on almost orchestral textures and foreshadows the use of similar openings in both the *Sonata in E-flat major op. 81a* “*Les Adieux*” and in some of the late string quartets. The *op. 13* unifies its contrasting aspects in an unusual way: the beginning of the development section presents the first phrase of the introduction, but adapted to the rhythm and tempo of the *Allegro di molto e con brio*.

The second movement, *Adagio cantabile*, forms a serene interlude, generating an exquisitely colored opening sonority, to which Beethoven adds a broad melody much admired by later composers. The slow movement of Franz Schubert's *Sonata in C minor D 958* offers a clear example of Beethoven's influence: on the one hand, the repeated textures are similar; on the other, the rhythm of the inner voice in the central section is incorporated into the accompaniment when the first theme returns.

In the words of Jörg Demus, this is autonomous, plastic music, full of character, worked out with thoughtfulness and with a true sense of pianistic idiom. Moreover, the pianist Edwin Fischer always emphasized that the young Beethoven had inherited from Mozart the "compressed strength" of dramatic expression. A certain kinship between the slow movement of the "*Pathétique*" and that of Mozart's *Sonata in C minor KV 457*, is also easy to establish, not only because of rhythmic characteristics, but also due to "the graphic layout of the note values" and the presence of a literal quotation of one of its themes.

The third and final movement of the *Sonata op. 13* bears the indication "*Rondo. Allegro*". Sketches for this finale appear among Beethoven's ideas for his *String Trios op. 9*, and since those drafts were clearly conceived with the violin in mind, it is possible that the rondo theme of the sonata was originally intended for the last of those trios, which is likewise in the key of C minor.

John William Navin Sullivan writes that no reader of Beethoven's correspondence can doubt that the composer was exceptionally insensitive to language as a medium for expressing his ideas. Most of his letters, he observes, do not reveal a clear, orderly, or powerful mind. They present such an absolute contrast to his music that one is led to regard the composer as a clear example of an "unconscious" genius. Beethoven has even been described as "the musician who felt, thought, and dreamed in tones." For him, the art of sound was a more natural, subtle, and appropriate means of expression than words, since what he sought to convey did not belong to the "universe of discourse."

To this must be added another notable aspect of his personality regarding the

nature of his relationships with others throughout his life: his rapid –and often comical– changes of attitude toward the same person, as evidenced by many reliable accounts of the time. Goethe himself, who declared that he had never seen an artist more self-contained, more energetic, and more sincere, found this behavior somewhat disconcerting, as he expressed in a letter to Carl Friedrich Zelter: “His talent amazes me; unfortunately, he is a completely unbridled personality, who is not wrong in considering the world detestable, but who, by his attitude, makes it no more pleasant either for himself or for others.”

Dedicated to Countess Giulietta Guicciardi, the **Sonata in C-sharp minor op. 27 No. 2** dates from 1801. While the title of the “*Pathétique*” may be attributed to the publisher of the score, the same cannot be said of the title given to this one, “*Moonlight*”. Both sonatas of *op. 27* were published under the designation *Quasi una Fantasia*, which points to the freedom with which Beethoven approached the traditional design of sonata form. This subtitle clearly refers to the unusual sequence of movements that characterizes the set and heralds his intensely personal

and idiosyncratic expressive world.

The first movement, *Adagio sostenuto*, is accompanied by the instruction: “*Si deve suonare tutto questo pezzo delicatissimamente e senza sordino*”. It should be remembered that the *sordini* are the dampers of the piano; thus, the instruction effectively means that the performer should play the entire piece with them raised (using the right pedal on a modern instrument, or the corresponding pedal or knee lever on a historical one). Although this indication must be treated with caution on a modern piano, it implies a certain degree of harmonic diffusion in order to convey the uninterrupted atmosphere of mystery.

It was the poet and music critic Ludwig Rellstab who described the famous opening movement as the evocation of “a boat visiting, by moonlight, the primitive landscapes of Lake Lucerne.” For Hector Berlioz, whose imagination was equally pictorial, the music suggested “the setting sun over the Roman countryside. Everything is profoundly sad, tranquil, majestic, solemn... one contemplates... one admires... one weeps... one is silent.” Beethoven’s pupil Carl Czerny, who

expressed his opinion before Rellstab, described the opening movement as “a nocturnal scene in which one hears in the distance the plaintive voice of a spirit.”

This first movement follows a clear sonata form, with a central development and a radically reimagined recapitulation that lifts the music to a new level of intensity. As he would do the following year in his *Sonata in D minor op. 31 No. 2 “The Tempest”*, Beethoven maintains the darkness of the minor mode throughout the two outer movements, while the central *Allegretto* –conceived in the form of a minuet– is written entirely in the major mode. “A flower between two abysses” was the evocative description Franz Liszt used to refer to it.

It is fitting to mention here the *Allegretto in C minor WoO 53*, with its shy, melancholy grace, as one of Beethoven’s several early movements that defy categorization as either minuet or scherzo, and that foreshadow both the central movement of the *Moonlight Sonata* and that of the *Sonata in E major op. 14 No. 1*. The dazzling finale, *Presto agitato*, with its relentless diminished-seventh chords cascading across the keyboard in a

veritable percussive frenzy, reaches new heights of intensity. Beethoven would not write another piano finale of comparable dramatic magnitude until the *Sonata in F minor op. 57 “Appassionata”*.

Beethoven et ses trois styles by Wilhelm Lenz –published in 1852 with its original title in French– was the first substantial study of the composer to divide his oeuvre into three stylistic periods. In it, the author describes the **Sonata in C major op. 53 “Waldstein”**, as “a heroic symphony for piano; one of the most dazzling and brilliant works of his middle period.” It exploits a full range of effects and extends the compass beyond the five octaves that had been standard since the time of Mozart and Haydn. Lenz notes that it may not be a coincidence that the preliminary ideas for the first movement are preceded in the composer’s sketchbooks by keyboard exercises consisting of scales in parallel tenths and contrary motion.

Composed between 1803 and 1804 – immediately following the *Symphony No. 3 in E-flat major op. 55 “Eroica”*– and published the following year, it is dedicated to Count Ferdinand von Waldstein (hence the name by which it is known). Beethoven

originally conceived it as a large-scale work in three movements. However, he later removed the central movement, which he published separately in September 1805, about four months after the definitive version of the sonata appeared. This movement became sufficiently popular to earn the title *Andante favori WoO 57*; to replace it, Beethoven wrote a concentrated and dramatic *Introduzione* that prepares the finale.

The opening movement, *Allegro con brio*, is based on the opposition between a principal theme –clearly orchestral in texture and color– and a broad, chorale-like second theme. Beethoven had attempted a similar juxtaposition about seven years earlier in his *Sonata in D major op. 10 No. 3*, but here he introduces a new element: the second theme appears in a luminous and relatively remote E major, a chromatic mediant relationship to the tonic key (C major), which lends it great expressive serenity.

The introduction to the third movement is imbued with evocative resonances that prepare the entrance of an imaginary Italian-style singer. The transition into the *Rondo* draws the listener into a

dreamlike, unreal atmosphere. The colorful use of the sustaining pedal –meant to blend the harmonies slightly, as if under a mysterious haze– is a device inherited from earlier times (as Carl Philipp Emanuel Bach wrote, “when one improvises, one must lift the dampers”), but here it serves to suggest entry into a world with its gaze set firmly on Romanticism.

A similar sonority can be found in other passages of the movement (especially in the *coda prestissimo*), where the enveloping pedal effects accompany the return of the theme, fluttering amid trills, after which the work concludes in a triumphant and decisive manner.

Comprehension and Conquest

For Alfred Brendel, Beethoven's piano sonatas, as a creative corpus, are unique in three respects: first, because they represent the entire evolution of a genius up to the threshold of the late string quartets; second, because they contain no minor works, unlike his sets of variations; and third, because Beethoven never repeats himself in his sonatas, so that each work and each movement are new and self-contained organisms.

Mila likewise considers that never before in the history of musical art had a composer delved so deeply into the realm of the passions, nor shared so profoundly in the enthusiasm and ideals of his time, as Beethoven did. This composer participated directly in the movement of ideas and even in the political sensibility of a specific historical moment. Upon these foundations rests his extraordinary popularity.

His style marked a turning point in the evolution of musical life, since –among other things– through his independence he transformed the social condition of the musician, freeing himself from subservience to the nobility and from the obligation to serve it. Through his art, he granted a new social meaning to symphonic and instrumental music, which thus broke free from the restricted context of aristocratic circles and reached the emerging social classes (such as the bourgeoisie).

For all these reasons, despite the extraordinary novelty of his creative conception and the hostile reception he encountered among reactionary circles, Beethoven established a passionate communication between music and

the broader public –one that continued throughout the Romantic era–. This, together with his openness to ideas, gave rise to a rhetorical dimension that has heightened attention to the extraordinary musical perfection of his works –the principal source of his greatness.

It has also allowed a fuller understanding of his linguistic mechanism, his vocabulary, and his innovative power. In other words, it confirms that Beethoven, even from the most rigorous standpoint of *absolute music*, enjoys unquestionable primacy and value. Thus, his piano sonatas, imbued with deep reflection, place us before the sensitive genius of a composer whose music –endowed with the same fury, delirium, and physical and mental anguish found in his correspondence– emerges from the most intimate depths of his being.

Regarded in his own time as superhuman for living at the limit of endurance and reflecting it in his art, he remains one of the defining figures of a revolutionary age that, even today, continues to reveal to us a new vision of human strength and vulnerability.

María del Ser

Miriam Gómez-Morán, piano

Nacida en Madrid, Miriam Gómez-Morán comienza sus estudios de piano a los 11 años en el Real Conservatorio Superior de Música de su ciudad natal, donde obtiene su Título de Profesor Superior de Piano, teniendo como profesores a C. Deleito, M. Carra y J. L. Turina. Durante este período recibe con frecuencia consejos de J. Colom. De 1992 a 1996 realiza un posgrado en la Academia de Música “Liszt Ferenc” (Budapest) con F. Rados, K. Zempléni y K. Botvay. Entre 1998 y 2000 realiza estudios de clave y fortepiano en la Musikhochschule de Freiburg con R. Hill y M. Behringer, así como de piano con T. Szász. Asimismo, recibe consejos de V. J. Frey. Obtiene los títulos de Musiklehrer (2000) y de Künstlerische Ausbildung (2002) en Instrumentos Históricos de Teclado. Es Doctora en Musicología por la Universidad de Valladolid (2019) con la tesis *La práctica interpretativa de Franz Liszt en su obra para piano a través de los testimonios de sus alumnos*.

Galardonada en numerosos concursos nacionales e internacionales, Miriam Gómez-Morán mantiene desde los 12 años una intensa actividad concertística en Europa, Norteamérica y Asia. Además de sus apariciones como solista en recital y con orquesta, actúa regularmente con grupos de cámara –especialmente con el trompista Javier Bonet– y de música contemporánea.

Ha realizado estrenos de compositores como J. L. Turina, R. Groba, C. Camarero, V. Roncero, I. Zitella, A. Trapero, M. Bustamante, S. Brotons, C. Cano, F. Zacarés, M. A. Tallante y J. Colomer.

Entre sus discos, acogidos con grandes elogios por la crítica, cabe destacar el CD “Liszt: Piano Works” (Verso) y los grabados junto a Javier Bonet (Arsis, Exaudio e IBSClassical). Ha participado en el registro de la *Integral de las Sonatas para piano de Mozart*, promovido por la Universidad Autónoma de Madrid.

Es autora de artículos sobre música en revistas especializadas. Desde el año 2000 es catedrática de Piano en el Conservatorio Superior de Música de Castilla y León.

Miriam Gómez-Morán, piano

Born in Madrid in 1974, Miriam Gómez-Morán began studying piano at the age of eleven at the Real Conservatorio Superior de Música in her hometown, where she graduated as Higher Piano Teacher in 1994 as a student of C. Deleito, M. Carra, J. L. Turina and J. M. Benavente. During this period, she received frequent advice from J. Colom. In 1992, she moved to Budapest for a four-year postgraduate course at the Liszt Academy of Music under the guidance of F. Rados, K. Zempléni, K. Botvay and Zs. Serei. From 1998 to 2000, she studied fortepiano and harpsichord at the Musikhochschule in Freiburg with R. Hill and M. Behringer, and piano with T. Szász. She also had lessons from V. J. Frey. She obtained the degrees of Musiklehrer (2000) and Künstlerische Ausbildung (2002), majoring in Historical Keyboard Instruments. In 2019 she earned her PhD at the University of Valladolid with the dissertation *Franz Liszt's Performance Practice of his Piano Works through the Testimony of his Students*.

Prizewinner in several national and international competitions, she has maintained a growing concert schedule since the age of twelve, with frequent performances in Europe, North America and Asia. In addition to her appearances as soloist in recital and with orchestra, she often performs in chamber and contemporary music groups –especially with hornist Javier Bonet–.

Miriam Gómez-Morán has premiered works by composers such as J. L. Turina, R. Groba, C. Camarero, V. Roncero, I. Zitella, A. Trapero, M. Bustamante, S. Brotons, C. Cano, F. Zacarés, M. Á. Tallante and J. Colomer.

Among her albums, highly praised by critics, in addition to the five recorded with Javier Bonet (Arsis, Ex-Audio and IBS Classical), it is worth mentioning the CD *Liszt: Piano Works* (VRS 2014) and a CD in the *Complete Piano Sonatas by Mozart*, issued by the Universidad Autónoma de Madrid.

Ms. Gómez-Morán is the author of several articles on Music in specialized publications. Since 2000, she is Professor of Piano at the Conservatorio Superior de Música de Castilla y León.

LUDWIG
VAN **BEETHOVEN**

**Piano Sonata No. 8 in C minor,
Op. 13 “Pathétique”**

[1] I. Grave – Allegro di molto e con brio	10:03
[2] II. Adagio cantabile	5:12
[3] III. Rondo: Allegro	5:58

**Piano Sonata No. 14 in C-sharp minor,
Op.27 No.2 “Moonlight”**

[4] I. Adagio sostenuto	5:36
[5] II. Allegretto	2:35
[6] III. Presto	8:42

**Piano Sonata No. 21 in C major,
Op.53 “Waldstein”**

[7] I. Allegro con brio	11:50
[8] II. Introduzione: Adagio molto	4:15
[9] III. Rondo. Allegretto moderato - Prestissimo	11:19

MIRIAM GÓMEZ-MORAN
PIANO

Booklet in Spanish & English
Recording venue:
 Auditorio Manuel de Falla,
 Granada 3-4 August 2023
Music Producer: Paco Moya
Sound engineer: Cheluis Salmerón
Mixing & Mastering: Iberia Studio
Liner notes: María del Ser
Photographer: Jesús Ayuso
Executive Producer: Gloria Medina

© 2025 Copyright: IBS Artist
 Veleta, 20 · 18140 - La Zubia
 (Granada - Spain)
 info@ibsclassical.com

N°Cat: IBS202025 · DL GR 1575-2025

CD total time 65:49