

# Las Sonatas WoO 47 de Beethoven

Su importancia en el conjunto de las sonatas para piano

Cristian Job Del Real Barreto

**Resumen.** Son nuestro objeto de estudio, en este caso, las sonatas tempranas para piano de Ludwig van Beethoven, como piezas esenciales en el repertorio pianístico de la historia de la música académica. El tema de investigación surge por la reciente publicación (2007) del conjunto completo de ellas, en una edición crítica, de las 35 sonatas para piano por el profesor Barry Cooper, reconocido especialista en Beethoven. Ésta es la única edición moderna que incluye, desde el principio, las tres sonatas WoO 47 y las siguientes 32 ya conocidas. Nuestra revisión está orientada a recopilar información de las tres Sonatas WoO 47 de Beethoven y la importancia de estas composiciones en el repertorio para piano del compositor. El presente artículo busca entonces mostrar como justificable la inclusión de estas obras en el catálogo de las sonatas completas para piano del compositor alemán, mediante la recopilación de fuentes a su respecto y la valoración de sus dificultades técnicas para el instrumento.

Palabras claves: Beethoven, sonatas para piano, WoO 47, recopilación, dificultades técnicas.

**Abstract.** Our object of study are, in this case, the early piano sonatas of Ludwig van Beethoven as essential in the piano repertoire of the history of classical keyboard music pieces. The research topic arises from the recent publication (2007) of the complete set of the 35 piano sonatas by Professor Barry Cooper, renowned Beethoven specialist, in a critical edition, a lonely modern one that includes the three sonatas WoO 47 and the already known following 32. Our review aims to gather information and sources of these sonatas, as well as the importance of these compositions in the repertoire for piano player. This article tries to show as justifiable the inclusion of these works in the catalog of the complete sonatas for piano by the German composer, through the compilation of sources about them and the study of their technical difficulties for the instrument.

Key words: Beethoven, piano sonatas, WoO 47, compilation, technical difficulties.

## 1. Introducción

Al ser piezas esenciales del repertorio pianístico, las sonatas para piano de Ludwig van Beethoven son obras de gran importancia en la historia de la música. Se conoce un total de 32 sonatas para piano, cada una publicada con número de Opus y dedicatoria (Siepmann 2003). A través de ellas, se puede apreciar la evolución compositiva y los aportes realizados, tanto al Clasicismo, como al Romanticismo, a la forma sonata y a la ejecución del instrumento (Nohl 1864-1867), (Johnson 1995), (Rosen 2002). El período de producción de este genio de la música, que va desde 1729 hasta 1827, se ha dividido en las tres etapas temprana, heroica y tardía, todas ellas consideradas como objeto de estudio por musicólogos e investigadores del mundo entero (Suchet 2012), (Steinberg 2000), (Rosen 1998).

No obstante lo anterior, existe un repertorio poco conocido y estudiado, denominado el período de composiciones de Bonn. De esta etapa, provienen tres sonatas para piano, no incluidas en su catálogo usual en número de treinta y dos. Las tres sonatas WoO 47 (en adelante, STWo) fueron compuestas por Beethoven en 1782 y 1783, cuando apenas tenía 13 años de edad. Hacen parte del repertorio más temprano de su carrera compositiva y no tienen número de Opus. Llevan el nombre de "Kurfürstensonaten" del alemán Kurfürsten que se refiere a los príncipes electores del sacro imperio romano germánico o, simplemente, electores (Dodd 1905). De allí el nombre de "Sonatas para el príncipe elector" o "sonatas electorales". Retomaremos además las razones por las que estas piezas no fueron incluidas en el catálogo de uno de los más brillantes compositores de todos los tiempos, además de recopilar fuentes con información importante acerca de ellas y resaltar aspectos técnicos que aporten al estudio del instrumento, para llevar a considerar estas piezas a la misma altura de sus composiciones posteriores.

## 2. Estado de la cuestión

Algunos importantes musicólogos han juzgado que estas STWo son composiciones poco aventuradas, con pequeñas secciones de desarrollo donde se utilizan técnicas simples con formas de Rondó y de variaciones (Cummings 2006). Afirman, además, que se inspiran en la música de CPE Bach o que podrían ser ecos de Neefe, Haydn, Stamitz o Sterkel y por ello son excluidas del conjunto restante de las sonatas para piano del compositor de Bonn.

Existen tratados musicales como el de Kenneth Drake (1972), quien dedica un análisis completo a todo el conjunto de las sonatas, en el cual, como máximo, utiliza dos o tres compases para dar ejemplos de las que son objeto de nuestro estudio. En 1997, el reconocido musicólogo británico Barry Cooper publicó un artículo para el *Beethoven journal*, que tiene como propósito la re-evaluación de las composiciones de juventud del genio alemán. En él, Cooper hace un recorrido por varias composiciones del período de juventud del compositor, como las sonatas tempranas, además del concierto para piano

WoO 4 y las variaciones Dressler WoO 63, donde muestra cómo se subestiman tradicionalmente las piezas hechas por los compositores en sus comienzos, en los años de juventud.

Como ya indicamos, Cooper publicó el conjunto completo de las sonatas en una edición crítica, con el total de 35. Por otro parte, en 2009, publica un libro llamado *Compositores jóvenes y sus composiciones*, un listado de las obras tempranas de muchos de los compositores a través de los siglos XVIII y XIX. Otros autores como Roels se han apoyado en obras de Cooper donde se tratan otros temas. Tal es el caso del artículo donde hace un análisis de cómo los niños abordan el piano para trabajar sus propias composiciones e inventan sus reglas y patrones rítmicos en fragmentos musicales. El musicólogo Luca Chiantore, en su reconocido libro *Beethoven al piano* (2010), reclama también la importancia e inclusión de estas sonatas en el repertorio pianístico del compositor, y hace referencias generales de sus características compositivas, formas y extensiones musicales.

En muchas de las fuentes consultadas, algunos biógrafos se refieren también a las STWo. Las biografías más importantes dedicadas a este compositor, como las de Thayer (1921) o E. Heeriot (1944), construyen un contexto histórico donde ellas se mencionan y se ubican. Históricamente, se hace muy atractivo el contexto en que fueron publicadas. El propio compositor hace una importante dedicatoria e introducción en sus propias palabras, descritas y traducidas por biógrafos como Solomon (1998, 2nd edición), Masin (2012), Clive (2001) y Marchesani (1980).

El cuadro más completo de la exploración de estas sonatas lo tiene la edición del profesor Cooper (2007), donde ellas se presentan y se recopila lo anteriormente dicho por otros musicólogos e historiadores. Se agregan comentarios propios de esta edición crítica, como nueva presentación de estas piezas al mundo. Queda, sin embargo, el mismo interrogante planteado por estudiosos del tema ¿Deben verse las STWo a la altura de las demás composiciones posteriores?

La metodología que usaremos en el presente artículo está basada en la elaboración de la historiografía (estudio bibliográfico, histórico y crítico) de las composiciones anteriormente mencionadas y el análisis valorativo de sus dificultades técnicas.

### **3. Desarrollo**

Las STWo muestran un alto nivel de precocidad compositiva (apenas el comienzo de lo que sería una carrera brillante) y preceden o anuncian las otras obras maestras que luego

produjo. Fueron publicadas en octubre de 1783 por el editor en *Rath Bosslers Verlag* y dedicadas a Maximilian Friedrich von Konigsegg-Rothenfels (1708-1784), arzobispo elector de Colonia (Thayer 1921).

Las piezas están destinadas, en el título de la primera publicación, para el *Klavier* y la primera página musical está encabezada por las palabras *Cembalo solo. Klavier* y *Cembalo* eran usadas indistintamente en esta época para indicar el clavicémbalo o el piano y, a veces, el clavicordio. Empero el uso del clavicordio parece poco probable puesto que existen muchos detalles de cambios de dinámica que serían de extrema dificultad para ejecutar en este instrumento; el piano era probablemente la intención del compositor y su primera opción, según lo que requieren las piezas, y el clavicémbalo como una alternativa, aunque con los mismos problemas que tendría el clavicordio.

Las STWo Están compuestas por tres movimientos (rápido-lento-rápido) en la forma de sonata clásica. La primera, en mi bemol mayor; la segunda, en fa menor y la tercera, en re mayor. Esta última es la más larga y elaborada de las tres y nos da una visión temprana de las habilidades del compositor, como su audacia armónica y rítmica, típicas en el estilo que él más tarde impondría. Con estas sonatas, estaba explorando formas que abordaban compositores maduros del Clasicismo y alcanzando logros compositivos notables para su corta edad.

Como dijimos, las sonatas tempranas no suelen estar en estas ediciones, sólo por no tener número de Opus, aunque tienen las características compositivas necesarias para hacer parte del conjunto de las sonatas del compositor y además agregan aún más matices a su evolución compositiva, como queremos dejar establecido.

Las tres sonatas poseen fuerza y originalidad; sin embargo, Cooper y otros opinan que, a veces, se pierde el sentido de continuidad en los cambios de una sección a otra, torpes a menudo, y que tal problema no es superado sino hasta el final de la tercera sonata (Cooper 2007). No obstante, creemos que se pueden ver toques finos y originales de composición y que se muestra en ellas su énfasis en el estilo orquestal, que luego moldeará su forma de escritura. La costumbre de omitirlas del catálogo de todas las sonatas, por el solo hecho de haber prescindido en ellas del sistema de numeración estándar (Opus), es pobre, ya que no hay considerable distancia entre ellas y las del Op.49.

Por otra parte, Beethoven fue uno de los primeros compositores en asignar cronológicamente números de Opus a sus obras. Empezó en 1795 y hay un total de 138 obras con número de Opus, casi todos asignados por el propio Beethoven en el momento de su publicación. Pero hay también muchas más a las que no se los asignó, y que fueron clasificadas por Georg Kinsky y Hans Halm como WoO (Werke ohne Opuszahl – Obras sin número de Opus) cuando confeccionaron el catálogo de la primera recopilación de las obras completas de Beethoven, editado en 1955.

## 4. Contexto Histórico

Nacido en Bonn en 1770 y muerto en Viena en 1827, Ludwig van Beethoven es, sin duda, uno de los grandes genios de la música universal. Niño prodigio, a los ocho años dio su primer concierto de piano; formado inicialmente con su padre, en 1792 se estableció en Viena, donde estudió con Haydn, Schenk, Albrechtsberger y Salieri. Considerado el precursor del tránsito del Clasicismo al Romanticismo, produjo una obra inicial alegre y plena de fantasía, a la que sucederían trabajos intensos, con nuevos sonidos y experimentos audaces, llenos de contrastes, de tono heroico y épico, acordes en gran medida con el contexto revolucionario que vivía Europa (Chiantore 2010).

A los siete años de edad, Beethoven había dado varios recitales privados en la corte y estaba listo para su debut en público. El 26 de marzo de 1778, debuta en un concierto en Colonia en compañía de la joven cantante Helene Averdonck. Se dice que esta presentación fue el único concierto en público como niño.



\*Invitación del padre de Beethoven para el concierto celebrado el 26 de marzo de 1778 y en el cual colaboró una cantante que también era discípula suya. Aquí se demuestra su habilidad en el negocio al presentar a Ludwig como “un hijito de 6 años” cuando en realidad contaba con más de siete.

Luego de agotar las capacidades de su padre como guía musical, Beethoven estudió un corto periodo con otros músicos locales. A la edad de nueve años, comienza lecciones de piano y técnicas básicas de composición con el organista de la corte, Christian Gottlob Neefe (Kastner 1925), un hombre culto e ilustrado, lo cual fue importante para su formación y educación musical (Solomon 1998). Neefe también era devoto de la música de J.S Bach, figura desconocida para aquella época en Alemania, e introdujo a Beethoven en el estudio de los cuarenta y ocho preludios y fugas como parte importante de su formación. Fue entonces una indudable influencia musical para Beethoven, por lo cual más tarde escribiría: “Si alguna vez me convierto en un gran hombre, usted también tendrá parte de mi éxito” (Distler 2007).



\*Beethoven, c. 1785. El retrato fue probablemente pintado cuando él tenía 14 años de edad, en 1785 – cerca de dos años después de haber publicado sus tres primeras sonatas. (Artista Desconocido; Beethoven – Haus, Bonn)

En 1782, con el estímulo y la ayuda de Neefe, Beethoven compone su primera obra conocida, la serie de variaciones sobre una marcha de Dressler (WoO 63) en la profética tonalidad de Do menor - que Neefe accedió a publicar. En el siguiente año, este maestro presenta un ensayo para un periódico musical, en el cual exalta el talento de su pequeño pupilo y especula que podría convertirse en un segundo Mozart si se le da una buena ayuda y formación. "*Louis van Beethoven, hijo del tenor antes mencionado, un muchacho de once años y de talento prometedor. Toca el piano muy bien y con mucha fuerza, lee a primera vista muy bien, y, para decirlo en pocas palabras, toca en su mayor parte el Clave bien temperado de Sebastian Bach, que Herr Neefe ha puesto en sus manos. Los que conocen esta colección de preludios y fugas en todas las tonalidades, sabrán lo que eso significa. Herr Neefe también lo ha instruido en bajo continuo. Ahora, él lo está instruyendo en la composición y, por su aliento, tiene 9 Variaciones para el Pianoforte. Este joven genio merece apoyo para que pueda viajar a Viena y continúe como lo ha comenzado; sin duda, podría convertirse en un segundo Wolfgang Amadeus Mozart...*" (Thayer 1921) (Solomon 1987). He aquí la revelación inicial de Beethoven. Es la época de sus primeras obras, las nueve variaciones y las tres "sonatas electorales" (Heeriot 1944).

Muchos biógrafos y estudiosos de la vida y obra de Beethoven afirman que una lectura atenta del pequeño fragmento de la dedicatoria nos muestra que no era escrito por el joven compositor (Massin 2012). De hecho, biógrafos e investigadores asumen que el texto de la dedicatoria fue escrito más bien por su padre o por Neefe (Distler 2007). Lo que sí es verdad es que parece una premonición que nos muestra el credo artístico de Beethoven, el que lo seguirá por el resto de su vida, en obediencia de lo que le dictaba su musa inspiradora y componiendo como él lo sentía. El heroísmo de Beethoven era notable en su fuerza de carácter, su independencia y liberalismo, con su sordera como constante sufrimiento, Su fracaso para encontrar el amor de una mujer y muchas tantas adversidades más no le quitaron las fuerzas para sacar y transformar todos estos fracasos en una visión artística superior como válvula de escape (Goulding 1992).

Cabe tener en cuenta que la educación de Beethoven no fué ni particularmente descuidada ni especialmente buena. Recibió instrucciones elementales y aprendió algo de latín en una escuela pública; la música la aprendió en casa y se mantuvo estrechamente en su vida a partir de su padre; se volvió su modo de vida pero, al mismo tiempo, no fué lo más regular (Schindler 1841). Algunos biógrafos afirman lo inquieto que parecía el joven Ludwig y lo difícil que era llevarlo al piano-forte, tanto como la poca inclinación por el aprendizaje del violín. Se sabe que Beethoven recibió sus primeras lecciones de música de su progenitor; luego tuvo un mejor instructor llamado M. Pfeiffer, un hombre de talento, conocido como director y oboísta. Van der Eder, organista de la corte, enseñó a Ludwig el arte del órgano y lo llevó a conocer al organista de la corte, Neefe. Fue a través de su asociación con éste y con los miembros y amigos de la familia Breuning, como el melancólico y complejo joven se vio envuelto en la corriente de pensamiento filosófico contemporáneo conocido como el *Sturm und Drang* (en español 'tormenta e ímpetu') (Thayer 1921), un movimiento literario que también tuvo sus manifestaciones en la música y cuyo nombre proviene de la afamada pieza teatral homónima de Friedrich Maximilian Klingler en 1776 (Solomon 1987). Este nuevo movimiento concedió a los artistas la libertad de expresión de la subjetividad individual y, en particular, de los extremos de la emoción en contraposición con las limitaciones impuestas por el racionalismo de la Ilustración; tal fué el pensamiento que moldeó el carácter compositivo de Beethoven desde una edad muy temprana, el espíritu del Romanticismo.

Es importante también mencionar el contexto emocional que vivía por aquellos días el pequeño Ludwig y hacer un corto recorrido por los aspectos relevantes de su juventud. Por esta época, conoció a dos personas que serían importantes para él a lo largo de su vida (aunque aseguran sus contemporáneos que ser amigo íntimo de Beethoven podía ser bueno y malo a la vez). El primero, Stephan von Breuning, era un poco más joven que Ludwig y pertenecía a una familia destacada de Bonn, visitada con frecuencia por Beethoven en sus años de adolescencia. El segundo, Franz Wegeler, un joven estudiante de medicina, amigo de toda la vida al que también conoció por ese entonces. Este último dejó escritos varios recuerdos del compositor que son valiosos pues se caracterizan por su fidelidad. A diferencia de muchas otras personas que también escribieron sus recuerdos sobre Beethoven, parece que Wegeler no tenía interés alguno por fantasear ni por crear mitos, por lo que nos dejó Wegeler un buen retrato del joven compositor (Heeriot 1944). Era receptivo, curioso, pero nó un estudiante nato. No se distinguió académicamente en la escuela, que abandonó a los once años; en su vida posterior, se apreciaban lagunas en su educación; sus conocimientos de matemáticas, por ejemplo, podrían llegar a ser notablemente endebles. Fuera de la escuela era solitario, desaliñado, frecuentemente pensativo, a veces arisco (Schindler 1841). Su mayor felicidad era vagar por el campo contemplando el Rin o los lejanos montes Sieben Gebirge, o quizás componer mentalmente mientras paseaba, cosa que haría cada vez con más frecuencia en sus años posteriores (Johnson 1995).

Cuando nos proponemos conocer su obra y comprenderlo, nos damos cuenta de que la música de Beethoven, especialmente lírica, vale sobre todo por la personalidad de su creador (Solomon 1987). El excelente compositor bohemio Tomaschek, que lo escuchó en Praga en 1798, señala que este nuevo maestro, cuyo genio admira, no se impone por su ciencia de la armonía, del contrapunto o de la euritmia. Sus méritos son diferentes. Es por otras causas por lo que se distingue de Mozart o de Haydn: por la originalidad que traduce un carácter sensible pero independiente, brusco y casi salvaje (Heeriot 1944). Hay un hecho que conviene explicar y es el siguiente: Beethoven no pareció ni el más abundante ni el más sabio de los músicos de su época (Schindler 1841). Sus propios amigos como Pablo Wranitzky, Ignacio Seyfried, Salieri, Woelfl o Forester fueron músicos prolíficos, en muchos de los casos directores de orquestas con una posición importante en Viena. Compositores de óperas, ballets, cuartetos, misas, sonatas y ofertorios. Pero Beethoven, en una muestra de su carácter compositivo, en una improvisación, era capaz de transformar toda la obra y crear melodías o motivos emocionantes, armonías deslumbradoras. Tanto así que su amigo el viejo Seyfried se inclina ante este joven maestro y le besa las manos. Al genio que realiza estos milagros no se lo puede definir; uno comprende que la potencia de la impresión producida por tal artista se explica por la riqueza de su vida interior. “Mi existencia, mi *Intensionsleben*, - confía al joven poeta Juan Sporschil, es una constante meditación” (Heeriot 1944).

Con tal hombre, en tal creación como la suya, la música alcanza todo su sentido y manifiesta su superioridad (Solomon 1998). Estaba claro que el talento de Beethoven como músico le proporcionaba una válvula de escape frente a su padre, frente a la difícil situación familiar que afrontaba en los primeros años de su infancia. En su primer trabajo, con 13 años de edad, como organista de la Corte, el futuro de Beethoven parecía brillante. Comenzó a estudiar las obras de Bach, Mozart y Haydn. Y en esa época vemos las primeras evidencias de su talento para componer obras de una sofisticación notable para un compositor tan joven, como el género de sonata. Hablando en términos musicales, la lucha que impregna su música es lo que la hace tan atrayente. Y la lucha siempre formó parte de su vida. Al igual que en Shakespeare, no podemos acusar a Beethoven por participar de los grandes dilemas que por sí mismos afligen a la humanidad (Lockwood 2003). La lucha contra la sordera y por la libertad individual en todos los niveles, la firme determinación de ser un artista en sus propios términos, es lo que siempre se siente en su música. Música que, a pesar de las dificultades, manifiesta el poder indomable del espíritu humano. *Su música cambió vidas, cambió la historia. Con él podemos decir que la música creció* (MacFarlane 2007).

Generalmente se designa a Beethoven como el tercer gran maestro del clasicismo vienés. Así lo repiten numerosas disertaciones y libros (Michels 1982), (Marco Marchesani 1980). Pero en la historia de la música, no hay un concepto más equívoco que éste. Sin duda fue innegable que estuvo ligado a Viena, a pesar de que también él, como los grandes

compositores vieneses, era un inmigrado en esta ciudad (Solomon 1998). Por lo demás, el camino de Bonn hacia Viena era el más largo que hubiera podido emprender. Pero si se compara con los primeros maestros del Clasicismo vienes, como Haydn y Mozart, parece apenas pertenecer al mismo plano que ellos (Rosen 1998). Queda expuesta la razón por la que puede llamarse a Beethoven un clásico de la música. Por su parte, el “clasicismo en música” sólo puede significar una perfección altísima, una perfecta proporción de las partes y la última consumación y, en tal sentido, Beethoven es un clásico a no dudar (Pinto 1992). Ofreció nuevamente aquel equilibrio perfecto entre el contenido y la forma pero, al mismo tiempo, era un fogoso revolucionario del arte, donde se encuentra el patrón y el ejemplo para cruzar a la música del siglo XIX y al Romanticismo (Herzfeld 1971) (Grout 2005).

Beethoven realizó experimentos múltiples con las formas musicales, sobre todo con las sonatas para piano. Aquí omitió algunos tiempos, alteró el orden de otros. Mantuvo también el movimiento de sonata con dos temas, aun cuando supo convertirlos en un drama imponente. Las sonatas para piano de Beethoven y el Clave bien temperado de Bach son la fundación de los pilares de la literatura pianística, el viejo y el nuevo testamento de la música para teclado. El discurso Beethoveniano conmueve el alma, mediante la expresión más profunda y apasionada (C.Elson 1918).

Contamos así con todo un contexto histórico donde situamos a Beethoven en su juventud con todos los factores pertinentes a esta época en particular, tenidas en cuenta las valoraciones de biógrafos y musicólogos acerca de él.

Lo anterior fué importante para que podamos sumergirnos a continuación en las composiciones tempranas objeto de nuestro estudio y, encontrar el valor e importancia de ellas en el contexto en que fueron creadas.

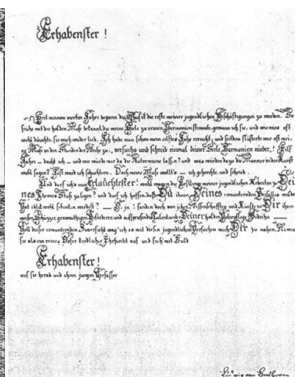
*“En repetidas ocasiones, importantes estudiosos han formulado juicios estéticos poco generosos con estas tres sonatas. Se trata de un síntoma interesante de cuán a menudo estas valoraciones parten de criterios únicamente formales, sin tener en cuenta otros aspectos; en estas sonatas para el Elector, la escritura pianística y la experimentación propiamente instrumental alcanzan un nivel tan sorprendente que difícilmente se justifican definiciones tales como obras <previsibles>” (Dahlhaus 1987) véase también (Solomon 1972)*

## 5. Las Sonatas

I.



II.



- I. Página Título de la primera edición de las primeras sonatas de Beethoven, *Bosler edition*. También llamadas “*Sonatas Electorales*”.
- II. Texto de la dedicación al príncipe elector, por Ludwig van Beethoven.

En octubre de 1783, aparece una obra más considerable que las primeras, las variaciones Dressler: se trata de tres sonatas para clave. Neefe (o, menos probablemente, Johann van Beethoven) había empujado a Ludwig a dedicar esta producción a Maximilian Friedrich, el elector, de quien dependía absolutamente todo favor en Bonn (Marco Marchesani 1980). Y esta dedicatoria nos ha quedado como el primer documento no musical atribuido a la pluma de Beethoven:

*“¡Alteza Serenísima!: Desde los cuatro años, la música ha sido la primera de mis ocupaciones. Familiarizado tan pronto con la dulce musa que hacia resonar mi alma con puras armonías, ella era para mí, y pienso que yo a veces era para ella, algo muy querido. He aquí que ya he alcanzado mi undécimo año, y desde entonces, en las horas de inspiración, mi musa me ha murmurado con frecuencia: “¡intenta una vez más reproducir las armonías de tu alma!”. Once años, pensaba yo, ¿Cómo podré tener el aspecto de un autor? Y ¿Qué dirían los hombres, los auténticos artistas? Estaba muy intimidado, pero, como mi musa lo quería, obedecí y escribí.*

*¿Y puedo ahora, ¡Alteza Serenísima!, atreverme a poner las primicias de mis jóvenes trabajos sobre los peldaños de vuestro trono? ¿Puedo esperar que me concedáis vuestra alentadora aprobación y una tierna mirada paternal? ¡Oh, sí!, siempre las ciencias y las artes han encontrado en Vos su prudente defensor, su generoso protector y el talento risueño que resplandece bajo los dulces cuidados paternos. Lleno de esta fortalecedora seguridad, me atrevo a acercarme a vuestra presencia con mis jóvenes ensayos. Aceptadlos*

*como un puro homenaje del respeto de un niño y dignaos, ¡Alteza Serenísimas!, descender vuestra mirada sobre su joven autor* (Massin 2012). **Ludwig Van Beethoven.**

A diferencia de otros libros consultados por esta investigación, aquí se sugiere que Beethoven sí escribió la dedicatoria de las sonatas, donde se puede apreciar una gama importante de palabras de respeto y agradecimiento en homenaje al elector, debido al rango del hombre a quien se dedica (Wallece 2008). Por otra parte, también es interesante notar que el autor no menciona la palabra composición o sonatas; tan sólo se refiere a este trabajo como sus jóvenes ensayos compositivos.

Las sonatas escritas hasta 1800 muestran muy claramente la dependencia de Beethoven de la tradición clásica. Hay que recordar que Haydn y Mozart establecieron de manera definitiva el modelo de la forma allegro de sonata (tras los cánones establecidos por CPE Bach) (Ratner 1980). No obstante, sonatas de este mismo grupo ya parecen alejarse de dicho modelo y se acercan además a la técnica pianística “anti mozartiana” de Clementi (Pestelli 1986).

Una mirada al estilo musical en las sonatas de Beethoven abarca también la relación recíproca de todos los movimientos; sonatas que se abren sobre adagios preludiantes, introducciones lentas que, en contra de toda costumbre vuelven al interior del allegro, como en la Sonata patética o en la sonata N° 2 en fa menor WoO 47, objeto parcial de nuestra investigación, condicionando su estructura.

Haciendo una breve exploración por las características compositivas más relevantes de Beethoven, vemos muestras de ello en las STWo y podemos encontrar que, por ejemplo, es característico el recurso de figuras melódicas elaboradas a partir de un mordente, como en el segundo tema de la sonata N° 2 en fa menor. El resultado es una cualidad melódica propia que va más allá del simple adorno y el ritmo parece ser también un elemento en el que muchas innovaciones de Beethoven son fácilmente distinguibles.

El *sforzato*, tan usado por Beethoven, se convierte en un elemento efectista para mover el eje del tiempo fuerte a uno débil, así como un refuerzo para las síncopas. Crocker enfatiza mucho el hecho de que Beethoven se encontraba en una búsqueda constante de patrones rítmicos enérgicos y originales. Por otro parte, el idioma armónico de las obras de Ludwig van Beethoven es básicamente tonal, como en Haydn y Mozart y su plan de progresión armónica muy sencillo en realidad; oscilan usualmente entre las tríadas fundamentales I y V o V<sub>7</sub> y las resoluciones de esta dominante. El uso de disonancias no lleva a realizar modulaciones, como es el caso de Mozart, sino que se vuelve un apoyo en la creación de dominantes auxiliares que acentúan la función de los acordes a los que resuelven. Además, podemos notar que la armonía se caracteriza por su intensidad, pero se sugiere que no se debe a sus progresiones que, como ya se ha dicho, son muy sencillas, sino a una subordinación de estos acordes a un plan amplio. Este alargamiento del ritmo armónico -

poca frecuencia con la que varían los acordes (Piston 1987) - o su larga permanencia en ciertas armonías, permitía también una asimilación mejor de acordes de séptima y dar más vida a los disonantes (Crocker 1966). Al parecer, estas sonatas fueron compuestas después de las *Variaciones Dressler*, ya que son obras más elaboradas y muestran un mayor grado de sofisticación, aunque en términos generales, la primera sonata en mi bemol lo hace en menor grado. Sin embargo, es una obra donde el compositor juvenil toma un camino seguro, aferrándose a lo tradicional y a las formas simples. Aun así, este trabajo muestra el talento floreciente del joven compositor de Bonn. Beethoven frecuentemente exploró las debilidades del instrumento de su época, para llegar más allá de sus limitaciones (Drake 1972), tanto en su escritura pianística como en su material temático y en el desarrollo del mismo. Es bien interesante el que los dos primeros movimientos guarden una similitud temática, lo que la hace más unida en su forma compositiva. Esta primera de las STWo está conformada por tres movimientos: *Allegro cantabile*, *Andante* y *Rondo Vivace*. Si bien no es una obra maestra, demuestra habilidades considerables para un joven compositor de doce o trece años de edad a quien no se consideraba como la especie de prodigio que fuera Mozart (Marie 1996). La segunda de las STWo, en fa menor, es un trabajo contundente. Comienza con una introducción marcada *Larghetto maestoso* que, sin duda, puede ser escuchada como precursora de la oscura introducción de la sonata para piano N° 8 o, ¿por qué nó?, como la dramática introducción de la sonata para piano N°32. La sección principal del movimiento es un *Allegro Assai* y contiene una música agitada, marcada por escalas descendentes y figuraciones de ritmos muy marcados. Los otros movimientos de la obra son *Andante* y *Presto*, que demuestran oscuridad y dolor, mientras que, en el final, asoman características de esa energía nerviosa con algo de humor, propias del compositor. De las tres obras del conjunto que nos ocupa, ésta se acerca más al espíritu Beethoveniano de sus composiciones pianísticas maduras y de mayor profundidad (Cummings 2006). La sonata que termina este ciclo está en la tonalidad de re mayor y goza de un ligero estado de ánimo, y en general es una obra bien elaborada. Además, divulga con claridad la capacidad del joven compositor para cambiar de talante de manera efectiva de una sonata a la otra. Si bien la segunda exhibe el lado más oscuro y neurótico del joven Beethoven, esta tercera muestra su lado más energético y optimista. Es interesante ver la progresión de sus movimientos: *Allegro; Menuetto: sostenuto; Scherzando: Allegro, ma non troppo*. La música fluye mejor entre ellos y está llena de melodías atractivas.

Significativamente, cuando buscamos la intención inicial de la completa edición de todas las sonatas de Beethoven, preparada por Tobias Haslinger poco antes de la muerte del compositor, las STWo estaban incluidas. Ya que Haslinger fue amigo cercano de Beethoven por muchos años y había discutido con el compositor algunos detalles de la posibilidad de la publicación completa de sus sonatas (también otras obras del compositor), esta decisión de incluirlas podría mostrar los deseos del mismo Beethoven. Un tiempo después, no es muy claro cuándo, anotó en su propia copia de la edición original de estas obras, a lápiz: “Estas sonatas (WoO 47) y las Variaciones Dressler son mis primeras

composiciones. Incluso antes de que aparecieran mis Variaciones en do menor y también canciones en el diario Bossler” (Cooper 2007). Estos comentarios pudo haberlos escrito con la intención de planear una posible completa edición de sus obras que frecuentemente contempló al final de su vida. También agregó muchas correcciones a mano sobre la música: articulaciones, dinámicas y digitaciones.

Como uno de los propósitos principales de nuestra investigación, es necesario adentrarnos más en las características musicales de estas obras, para poder determinar su importancia compositiva y obtener una clara visión de estas piezas. El siguiente análisis sigue la metodología y está elaborado de la mano de los comentarios y la investigación realizados por el musicólogo Barry Cooper (2007).

#### *Sonata en Mi Bemol, WoO 47 N° 1*

Manuscrito: perdido. En su primera edición: “*Drei Sonaten Furs Klavier dem Hochwurdigsten Erzbischofe und Kurfürsten zu Köln Maximilian Friedrich meinem gnadigsten Herrn gewidmet und verferiget von Ludwig van Beethoven alt elf jahr. Speier: In Rath Bosslers Verlage*” (Tres Sonatas para el clave dedicadas y preparadas para el más digno Arzobispo y Elector de Colonia Maximilian Friedrich, mi cortés señor, por Ludwig van Beethoven, 11 años de edad...), pp. 1-8. Un ejemplar ha sido usado – copia personal del compositor de la edición original, con sus correcciones a mano: London, British Library, Add. MS 41631.

#### *Allegro Cantabile*

Este movimiento es lírico y al mismo tiempo enérgico. La indicación *Cantabile* indica un estilo cantable para la mano derecha, mientras que la mano izquierda debe permanecer bastante suave, en los pasajes donde la mano derecha canta la melodía principal de la pieza, como en los compases (1-7, 11-14). No es de un lirismo persistente, sin embargo, y la marcación de metrónomo, tomada de la edición de Haslinger (1829) y evidentemente sugerida por Czerny, es bastante apropiada e indica un tempo animado (Blanca = 69) (Czerny 1970). Por otra parte, Cooper sugiere que el movimiento no puede ser interpretado demasiado rápido ya que hay detalles de articulación, como en los compases (14-15), que podrían sonar confusos. Hay lugares donde se podrían agregar ornamentos o adornos, y que en la edición original fueron omitidos, ya que en el siglo XVIII era común improvisar ornamentos sobre algunos pasajes. Hay pequeños ejemplos en esta edición como en los trinos en los compases (37 y 42), que podrían sugerir ornamentos realizados en versión anteriores a esa edición.



época. Así, el adorno debe deslizarse apoyando la nota escrita como larga tal como nos sugiere Cooper en su edición:



\* Segunda mitad de los compases (5 y 7) sugerencia compás (6).

Luego de pasajes fortísimos en unísono, cae en el segundo tema, que es bastante similar al primero de este allegro cantabile, con una leve variación. Conserva casi el mismo ritmo, sólo que lo escribe más suave y melodioso, con un carácter melancólico en la tonalidad de dominante. Más adelante nos encontramos con figuraciones rápidas que nos anuncian el final, donde podemos darnos cuenta de lo antes mencionado por Cooper. En realidad, el tempo de este primer movimiento no puede ser tan rápido, porque no se apreciarían las articulaciones marcadas por el compositor. Beethoven intenta romper con la monotonía sonora, sugiriendo articulaciones no predecibles, imprimiendo un carácter juguetón a este movimiento mediante este pasaje de los compases 23 y 24:



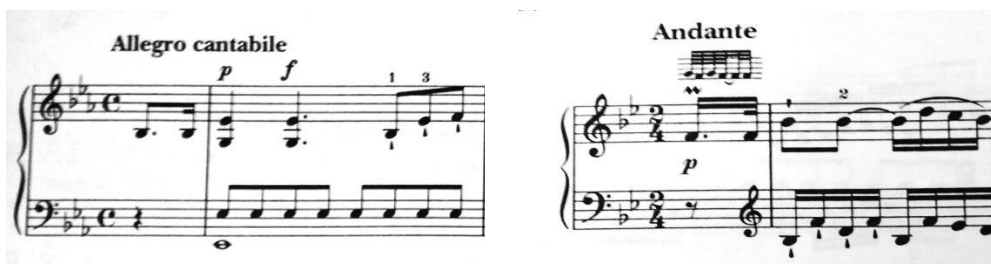
En la sección de desarrollo, las dinámicas suelen ser aún más inesperadas. Las articulaciones son cada vez más difíciles de ejecutar y se nota la búsqueda de la variedad y lo sorprendente. Cabe resaltar que, en medio de esta sección en la dinámica de *pianissimo*, nos encontramos con un contrapunto imitativo libre que nos hace recordar al Beethoven tardío (compases 42-45). Además de esto, fuertes acordes en *fortissimo* se despliegan y recorren varias tonalidades antes de llegar a la re-exposición, a donde se llega mediante figuraciones rítmicas cambiantes que buscan su final y descanso en un *pianissimo* en mi bemol mayor.



\*Sección de desarrollo, en contrapunto imitativo libre (compases 42 – 45).

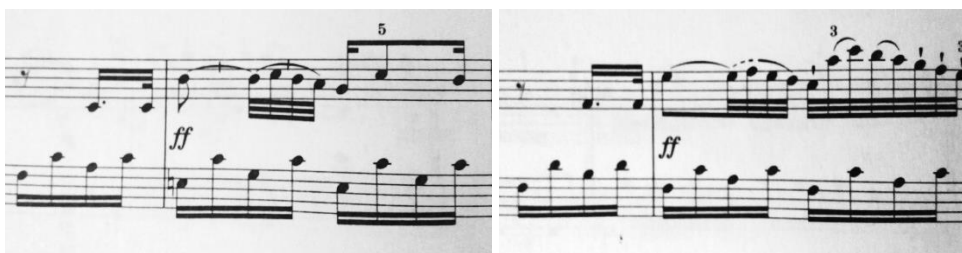
### Andante

Este segundo movimiento resume, no sólo la textura y color sino también el material melódico del primer movimiento. Podemos comparar los compases (1-2) y (23-24) del Andante con los compases (3-4) y (20-21), respectivamente, del Allegro. Esto ciertamente nos muestra que debe haber fuertes similitudes en el carácter y expresión en la interpretación a pesar de las diferencias de *tempo*. Al igual que en el movimiento anterior (*Allegro Cantabile*), éste también es un *Cantabile* con la melodía en la mano derecha y suave acompañamiento de la izquierda. Ejemplo de las similitudes entre los movimientos:



\*Cabe mencionar que las sugerencias de metrónomo de Czerny en este movimiento pueden ser un poco rápidas para las figuras de ornamentación y mordentes ( $\text{♩}=108$ ) (Czerny 1970) (Badura-Skoda 1980).

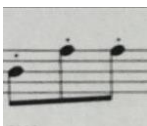
A través del desarrollo de este segundo movimiento, podemos apreciar una característica que es consistente en su forma de componer. Podemos notar cómo usa las expansiones entre la exposición del tema y su recapitulación en pasajes paralelos. Éste es un ejemplo temprano de cómo, frecuentemente, usa la técnica de variación o expansión de los motivos compositivos, que será una constante en todos sus trabajos posteriores: Compases (20-21) versus (50-51).



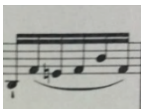
Cabe mencionar que algunos musicólogos como Cooper o Tovey, afirman que podría ser erróneo tratar de que estos pasajes paralelos encajen como iguales o equivalentes, ya sea en su notación o ejecución (Webster 1994) (Tovey 1931). El compositor es claro en establecer diferencias entre los dos pasajes para que sean similares pero no idénticos.

### *Rondo vivace*

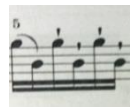
Esta sonata termina con la forma tradicional de *rondo*, donde el tema tiene una extensión de 8 compases y es precedido por tres episodios extensos con gran vivacidad. La armonía en este movimiento es aún más simple que en los dos anteriores, pero su complejidad radica en los detalles de articulación a gran velocidad. Las diferentes combinaciones en los grupos de seis notas son recurrentes y ponen en juego la interacción del *Staccato*, el *legatto* y el *Semi-staccato*, llamado *Staccatissimo*, indicando que esta nota debe tocarse lo más corta posible (Lusk 1996), (Wilson 1921), pero en esta época probablemente se tocaba ligeramente más larga y suave que un *Staccato* (Cooper 2007) (Clementi 1801). Todo bajo la norma del “*Detached touch*” o toque separado.



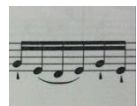
\* Staccato en tres notas.



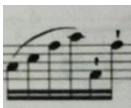
\* Semi-staccato y legato en las cinco restantes.



\* Legatto en dos notas, Semi-staccato en las cuatro notas restantes.



\*Semi-staccato, legato en tres notas y Semi-staccato en las últimas dos notas



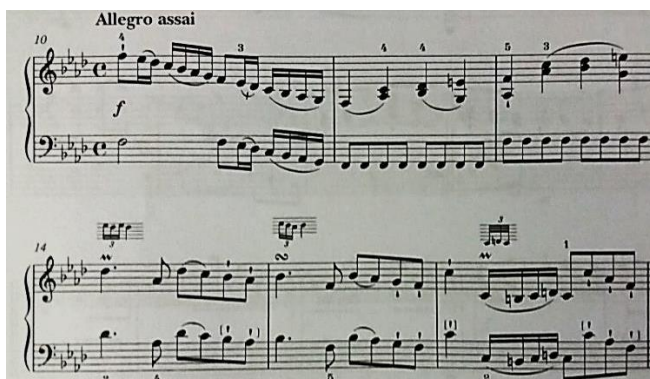
\*Legatto en las cuatro notas, Semi-staccato en las últimas dos

### *Sonata en fa menor, WoO 47 N° 2*

Emocionalmente es la más fuerte de la serie, con su audacia y cambios súbitos que anticipan algunas de sus composiciones posteriores. “*En esta sonata, con sus contrastes dramáticos y sus silencios, aparece ya la personalidad de Beethoven. Ya se notan sollozos sincopados que se escucharán, cuarenta años después, en el andante de la Opus 110, en la sexta variación del Opus 131 (cuarteto N° 14) y en la séptima bagatela del Opus 33* (González 2005).

### *Larghetto maestoso – Allegro assai*

Los elementos inesperados en este primer movimiento hacen difícil su ejecución y, como ya hemos dicho, este movimiento nos recuerda el principio de las sonatas Nos 8, 26 o 32. La apertura lenta y dramática da pie a una gran sección turbulenta llena de ansiedad, característica que resalta con bajos y acompañamientos repetitivos en tono menor, que además aumentan su dificultad con saltos y adornos sobre ellas. Resulta sorprendente que la recapitulación es en la subdominante (Cfr., sin embargo Mozart, sonata en Do. K.545), mostrando una vez más el *larghetto* introductorio, que, por este motivo, deja de ser un eslabón de introducción para convertirse en material temático importante de la pieza. Resulta interesante una vez más que, en estas sonatas tempranas, haya un componente de dificultad e incomodidad para el ejecutante, al buscar la claridad sonora de la articulación exigida por el compositor.

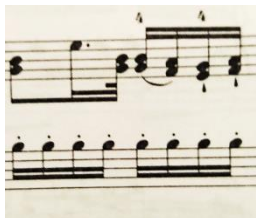


\*Compases 1, 2 y 3 del *Larghetto maestoso* en contraste con el *Allegro Assai* compases 10 al 13. Saltos ornamentados de tres maneras distintas, compases 14 al 16.

### *Andante*

Este segundo movimiento es profundo, expresivo y de una innegable sencillez. Sin embargo, tiene una gran cantidad de matices que llenan de riqueza sonora la pieza. Es interesante encontrar esta gran cantidad de cambios de dinámicas (*p- f- ff*), al igual que marcaciones de *crescendo* que eran poco usuales en estas obras tempranas y que deben dar brillo a la interpretación. Por otra parte, es importante destacar ciertos compases donde convergen las articulaciones anteriormente estudiadas. Esta vez aumenta la complejidad ya

que usa las diferentes marcaciones en un mismo compás (*Toque separado*, *Staccato*, *Legatto* y *Semi-staccato*).



\*compás 28, segundo movimiento; diferencias de articulación.

### *Presto*

El final de esta sonata es un movimiento agitado y bastante veloz. Las grandes secciones en forte nos dan la idea de ira y furia. La dificultad de este movimiento radica en la velocidad y ajuste de la precisión de los saltos con sus adornos. Cabe destacar la digitación de toda la primera parte, proporcionada por el mismo Beethoven, teniendo en cuenta los ajustes por considerar, debido a las diferencias del instrumento de hoy y el de la época. Como sucede en la primera sonata, el material temático de este movimiento proviene de la primera área del *Allegro assai* que parece combinar y extender partes de su sección conclusiva. Comparar compases (15 y 16) (31 y 32) del primer movimiento – (compases 1 al 12 del tercer movimiento).

### *Allegro assai*

- *Presto*



Esta conexión entre los temas e interacción de las ideas nos dejan ver un compositor joven experimentador, en la búsqueda de una pieza más contundente por la riqueza de sus características. La sonata en fa menor, como un todo, nos muestra el desarrollo de la originalidad y el distintivo estilo compositivo (Cooper 2007).

### *Sonata en Re mayor, WoO 47 N° 3 - Allegro*

Es la sonata más extensa de las tres y se muestra como la más madura y elaborada del conjunto. Así como en las anteriores sonatas, los pasajes de agilidad, combinados con explícitas indicaciones de articulación, llegan a ser el punto de mayor dificultad de ejecución. El extenso mostrario de combinaciones, que con saltos, sus cambios de dirección

y un llamativo gusto por la acrobacia, otorgan una sorprendente vitalidad a una estructura armónica muy convencional (Chiantore 2010). Por su parte, después de la exposición, el segundo tema aparece, tal y como es previsible, en la dominante; pero en la re-exposición llega a Sol en vez de Re, provocando así ambigüedades interesantes en torno a su verdadero estatus (González 2005). Al parecer usa como sustituto la tonalidad de Sol para proporcionar una relación tonal de larga distancia, que se asocia más bien con el Beethoven maduro (Cummings 2006). La articulación firmemente declamada y las insólitas digitaciones del propio Beethoven, nos dan un punto de gran importancia en nuestro análisis; nos muestra una digitación moderna, con cambios repentinos de posición, sonoridad angulosa y su temprano gusto por la acentuación (Ladenburger 2003). Sin acentos, la música pierde su efecto, como un discurso pronunciado con voz monótona. En esta pieza, las notas que deben acentuarse son aquellas en las que recae la expresión de forma natural; éstas hay que tocarlas con mayor fuerza y ejerciendo una presión más enérgica con el dedo (Cramer 1817). Este movimiento resulta estar cargado de todos estos elementos que hacen de ésta una pieza enérgica y brillante.

Las acentuaciones e intención del compositor quedan plasmadas en las digitaciones que el mismo propone en algunos pasajes que aún se conservan en los manuscritos:



\* Página original con digitaciones agregadas por el compositor

### *Menuetto sostenuto*

Es la primera vez que aparece el tema y variaciones como forma de movimiento en el conjunto de las sonatas. Este segundo movimiento es esencialmente una danza ligera en  $\frac{3}{4}$  que fluye por la sencillez de la secuencia armónica; está en la tonalidad de la mayor, el quinto grado de la sonata como un todo. A grandes rasgos, la dificultad de este segundo tiempo radica en ajustar las velocidades, porque una vez más Beethoven agrega una cantidad considerable de exigencias en ritmo y articulación. El crecimiento de las seis variaciones va desde la negra como unidad en el tema principal, pasando por semicorcheas, tresillos, tresillos de semicorcheas y fusas. El ajuste se vuelve sumamente complejo ya que, si el tema se toca ligeramente rápido, las demás variaciones se convierten en secciones de alta dificultad, no sólo por la cantidad de notas, sino también por las articulaciones del compositor. Entonces para un mejor balance de velocidades, conviene ver la pieza de atrás

hacia adelante y ajustar poco a poco las velocidades hasta llegar al tema principal. Por otra parte, Cooper sugiere no omitir las repeticiones en este movimiento, ya que produce un desbalance de las ideas del mismo.

*Scherzando: Allegro ma non troppo*

En este último movimiento, Beethoven retorna a la tonalidad de Re mayor, con un tema que denota el carácter de juego y broma en cada uno de los lugares en que se lo encuentre. Resulta interesante cómo la digitación en cada uno de los pasajes juega un papel muy importante, ya que la gran parte del movimiento se concentra en los saltos y sus diferencias de articulación. La melodía misma da a entender perfectamente la intención del compositor; por lo tanto, el intérprete debe tener la mano siempre flexible a los múltiples cambios de posición. Los saltos incrementan su dificultad a medida que el compositor va agregando notas dobles en intervalos de tercera, cuarta y quinta; entonces en ocasiones se salta desde las notas dobles o se llega a ellas después del mismo, y se debe evitar no entorpecer la melodía por la dificultad que esto conlleva. Por su parte, las escalas ascendentes y descendentes de los episodios, una vez más, tienen la dificultad del toque separado combinado con las diferentes articulaciones que propone el compositor. En el piano de hoy día, puede llegar a ser de extrema dificultad hacer sonar estas diferentes combinaciones; la gran resonancia de estos pianos hace poco audible el efecto que buscaba el compositor. Existe una diferencia importante con los pianos de la época de Beethoven, en la profundidad del calado y en la resonancia del mismo (Mobbs c.1770-1850) véase también (Newman 1970) (Newman 1988). Se sugiere usar poco pedal e ir probando la sonoridad para hacer audibles los efectos sugeridos en la partitura, buscando el sonido beethoveniano a través del movimiento e interacción con el instrumento (Chiantore 2010).

## **6. Conclusiones – Logros**

Los logros del presente artículo están divididos en dos grandes grupos; por una parte, la recopilación de fuentes que advierten de la importancia de las STWo en el repertorio para piano de Beethoven; y por otra parte, la revisión y valoración de las dificultades técnicas de estas piezas para el instrumento. A través de la construcción del contexto histórico, hallamos una considerable cantidad de autores que reclaman la importancia de estas piezas en el repertorio conocido del compositor. Encontramos varias razones por las cuales es viable juzgar estas piezas a la altura de sus composiciones posteriores. Además de haber sido publicadas (1783), también pudimos dar cuenta de la intención del compositor por una segunda publicación al final de su vida. También consideramos una serie de detalles importantes de la juventud del genio de Bonn que resaltan su búsqueda temprana por la composición y lo determinante que fueron estos primeros ensayos para él en aquellos días. Por su parte, el análisis de las sonatas nos dio como resultado una nueva manera de ver el estilo beethoveniano en el instrumento. Al encontrar tantos detalles de articulación y sonoridad, es absolutamente necesario considerar la importancia de estas piezas en el

conjunto del repertorio pianístico del compositor. Las diferentes dificultades técnicas halladas amplían la visión que tenemos de su obra pianística y enriquecen el estudio para los instrumentistas de hoy en día. Los detalles explicados anteriormente en el análisis, hacen evidentes los diferentes puntos relevantes de las piezas; éstos comprometen el plano dinámico, de articulación y digitación, sin dejar de lado la idea y la forma musical. Estas características hacen a las STWo diferentes y no atípicas dentro del conjunto y, simplemente agregan una nueva etapa compositiva a las ya anteriormente conocidas. La complejidad encontrada en estas piezas y los rasgos característicos del virtuosismo pianístico nos dejan ver que la técnica beethoveniana se encontraba ya en su riqueza característica desde sus años más tempranos.

## 7. Bibliografía

- Badura-Skoda, Eva. «Performance Conventions in Beethoven's Early Works.» *Beethoven, Performers, And Critics*, 1980: 52-76.
- C.Elson, Louis. *The great composers, critical and biographical sketches*. New york: The university society inc. NY, 1918.
- Chiantore, Luca. *Beethoven al piano*. barcelona: Nortedur/ Musikeon, 2010.
- Clementi, Muzio. *Introduction to the Art of Playing on the Piano Forte*. London: Reprinted New York (1974), 1801.
- Clive, Peter. *Beethoven and His world: A Biographical Dictionary*. Oxford: Oxford University Press, 2001.
- Cooper, Barry. «Beethoven childhood compositions a reappraisal.» *The beethoven journal*, 1997: 1-3.
- . *the 35 piano sonatas comentary Vol. 1*. londres: ABRSM Publishing, 2007.
- Copper, Barry. *Beethoven and the Creative Process*. Oxford: Clarendon Press, 1990.
- Cramer, Johann Batist. «Anweisung da Piano-Forte zu spielen.» *Offenbah am Main, Johann André*, 1817: 43.
- Crocker, Richard L. *A history of musical style*. New york: Mac-Graw-Hill book company, 1966.
- Cummings, Robert. *Beethoven sonatas, descripcion tres piano sonatas, WoO47*. berlin: DG deutch grammophon, 2006.

- Czerny, Carl. *On the Proper Performance of All Beethoven's Works for the Piano*. Vienna: ed. P. Baruda-Skoda, 1970.
- Dahlhaus, Carl. *Ludwig van Beethoven und seine Zeit*. Laaber: Laaber-Verlag, 1987.
- Distler, Jed. «beethoven complete work.» En *Biografía*, de Jed Distler, 1.3. Brilliant Classics, 2007.
- Dodd. *New international Enciclopedia*. berlin: mead and Company, 1905.
- Drake, Kenneth. *The sonatas of beethoven*. USA: Music teachers national association, feicke press, inc, 1972.
- González, Rodolfo Pérez. *Obra de Beethoven*. Medellín: Universidad de Antioquia, 2005.
- Goulding, Phil G. *Classical Music*. Random House, 1992.
- Grout, Donald y Palisca. *Historia de la musica occidental*. Madrid: Alianza Editorial S.A., 2005.
- Heeriot, Edouard. *La vida de Beethoven*. Santiago de Chile: Empresa editorial Zig-Zag, S.A., 1944.
- Herzfeld, Friederich. *El titan: Ludwig Van Beethoven*. Barcelona: labor, printer. industria grafica S.A. Tuset, 1971.
- Johnson, Stephen. *Beethoven, su vida & musica*. Madrid: EDAF, S.A. Jorge Juan, 1995.
- Kastner, Emerich. *Biblioteca Beethoveniana 2nd Edición*. Leipzig: B&H revisada Theodor Frimmel, 1925.
- Ladenburger, Michael. «Der junge Beethoven - Komponist und pianist. der Originalausgabe seiner Drei Klaviersonaten WoO47.» *Bonner Beethoven-Stadien*, 2003: 107-117.
- Lockwood, Lewis. *Beethoven the music and the life*. New york - london: W.W. Norton & Company, 2003.
- Lusk, Tom Gerou y Linda. *Essential Dictionary of Music Notation*. Los Angeles: Alfred Publishing Co., Inc., 1996.
- the genuis of beethoven "the Rebel" parte I documental*. Dirigido por Ursula MacFarlane. 2007.
- Marco Marchesani, René Palacios More. *Beethoven*. Verona: Edizioni Futuro di Vinicio de Lorentiis, 1980.

- Marie, Clarie Beltrando, Patier. *Historia de la musica*. Madrid: Espasa Calpe S.A, 1996.
- Massin, Jean & Brigitte. *Ludwig Van Beethoven*. Madrid: turner publicaciones, S.L., 2012.
- Michels, Ulrich. *Atlas de Musica*. Madrid: Alianza, 1982.
- Mobbs, Kenneth. «A Performer's comparative Study of Touchweight.» *The Galpin society Journal*, c.1770-1850: Vol.54, 16-44.
- Newman, William S. *Beethoven on Beethoven: Playing His Piano Music His Way*. New York: Norton, 1988.
- Newman, William S. «Beethoven's Pianos Versus His Piano Ideal.» *Journal of the American Musicological Society*, 1970: Vol.23, n°3, 484-504.
- Nohl, Ludwig. *Beethoven Vida*. Leipzig: Ambr. Abel., 1864-1867.
- Pestelli, Giorgio. *La epoca de Mozart y Beethoven*. Turner, 1986.
- Pinto, Josep M. *Grandes interpretes y compositores de la musica*. Barcelona: Planeta de Agostini, S.A., 1992.
- Piston, Walter. *Harmony*. New York: W.W Norton, 1941., 1987 .
- Ratner, Leonard G. *Expression, form and style; CPE Bach*. New York: Schirmer, 1980.
- Roels, JM. «Childrens composing and their visual approach to the keyboard.» *Music education research*, 2014: 4.
- Rosen, Charles. *Beethoven's Piano Sonatas A short Companion*. London: Yale University Press New Heaven and London, 2002.
- . *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*. New York: Expanded ed. W.W. Norton, 1998.
- Schindler, Anton Felix. *The life of Beethoven: including his correspondence*. Publisher H. colburn, 1841.
- Siepmann, Jeremy. *El Piano*. Barcelona: Ediciones Robinbook, s. l., 2003.
- Solomon, Maynard. *Beethoven 2nd edition*. Music sales Ltd, 1998.
- . *Beethoven: Vida e Obra*. Second, revised edition(2001), 1987.
- Solomon, Maynard. «Beethoven's Productivity at Bonn.» *Music & Letters*, 1972: Vol.53 n°2, 162 - 172.

- Steinberg, Scott Burnham and Michael. *Beethoven and his world*. Princeton: Princeton University Press, 2000.
- Suchet, John. *Beethoven, the man revealed*. New York: imprint of grove/Atlantic, Inc., 2012.
- Thayer, Alexander W. *the life of ludwig Van Beethoven*. Henry Edward, ed., Vol 1. the beethoven association, 1921.
- Tovey, Donald Francis. *A companion to beethoven's pianoforte sonatas*. Londres: The associated board of the royal schools of music, 1931.
- Wallece, Lady. «Beethoven's letters.» En *Beethoven's letters*, de Lady Wellece, parte 1.1 pie de pagina 1. A1, 2008.
- Webster, James. «The Concept of Beethoven's "Early" Period in the context of periodizations in general.» *Beethoven Forum*, 1994: vol. 3, 1-27.
- Wilson, Gehrken and Karl. *Music notation and terminology*. New York: The A.S Barnes Company, 1921.