

LA IMPORTANCIA DE LA SONATA *OP. 53* *WALDSTEIN* EN LA TÉCNICA PIANÍSTICA DE BEETHOVEN

María Rodríguez Sanz
Conservatorio Superior de Música *Andrés de Vandelvira* de Jaén

RESUMEN

No cabe duda de que la *Sonata Op. 53 en Do M Waldstein* es una de las más difíciles técnicamente de la producción beethoveniana. En este artículo se pretende conocer cuál fue la importancia de esta sonata en la técnica pianística introducida por Beethoven en sus obras y, por otro lado, si influyó en sonatas posteriores del mismo compositor. Además, el piano Érard, que llegó a la vida de Beethoven en 1803 pudo ser un factor importante en la composición de la Sonata desde el punto de vista técnico pianístico.

Por tanto, esta investigación pretende conocer cuáles son las características técnico-pianísticas de la *Waldstein*, atendiendo a los distintos rasgos de la técnica beethoveniana. Además, para probar su influencia en sonatas posteriores se compararán los rasgos técnicos más significativos de esta sonata con los de la *Sonata en Sib M Op. 106 Hammerklavier*.

De esta manera, se pretende concluir cuál fue la importancia exacta de la sonata *Waldstein* dentro del pianismo beethoveniano. Además, también se determinará si sus características técnico-pianísticas influyen a sonatas posteriores del mismo compositor. El análisis de estas características permite que el músico sea consciente de todos los problemas técnicos que se va a encontrar y que pueda resolverlos con éxito.

Palabras clave: *Waldstein*, Beethoven, técnica pianística, sonata, Érard.

ABSTRACT

There is no doubt that the *Sonata Op. 53 in C Major "Waldstein"* is one of the most difficult technically pieces of the Beethoven's production. This article pretends to get to know which was the importance of this sonata in the piano technique introduced by Beethoven in his works and, on the other hand, if it had an influence in later pieces of the same composer. Moreover, the Érard piano, that came into Beethoven's life in 1803, could have been an important factor in the composition of the sonata from the point of view of the piano technique.

In consequence, this investigation aspire to know which were the piano technique characteristics of the "*Waldstein*" Sonata, attending to the different features of the Beethoven technique. In addition, to prove its influence in later sonatas, it will be

compared the most significant technique features of this sonata with the *Sonata in B flat Major Op. 106 "Hammerklavier"*.

By this way of investigation, it is pretended to conclude which was the exact importance of the "Waldstein" Sonata within the Beethoven piano music. Moreover, it will also establish if its piano technique characteristics influenced later Beethoven's sonatas. The analysis of these characteristics allows the musician to be aware of all the technical problems that will be found among the piece and will help him or her to solve them successfully.

Keywords: "Waldstein", Beethoven, piano technique, sonata, Érard.

1. INTRODUCCIÓN

¿Cuáles son los rasgos más característicos de Beethoven desde el punto de vista de la técnica pianística?, ¿cómo de importante es la sonata Waldstein en la producción de Beethoven?, ¿cómo influyó la Sonata Op. 53 en sonatas posteriores de la producción beethoveniana?

A raíz de estas tres cuestiones se pretende desarrollar un estudio en el que se dé respuesta a estas incógnitas y que a la vez permita esclarecer cual fue la repercusión exacta de la sonata Waldstein en la evolución técnico pianística beethoveniana. Por otro lado, la llegada del piano Érard a la casa del compositor durante el periodo de composición de la Waldstein puede ser de gran importancia. Las mejoras introducidas en este modelo pudo haber condicionado la composición de esta sonata y la dificultad técnico-pianística que le caracteriza.

Todo este estudio irá enfocado a la interpretación de la obra. A través del estudio de una de las mayores dificultades de cualquier obra como puede ser las dificultades técnico-pianísticas, el intérprete puede familiarizarse con ellas y averiguar que partes del cuerpo están involucradas en cada pasaje, cómo deben realizarse... Es por ello, que el estudio previo de cualquier obra debería ser un punto muy importante a considerar por los intérpretes puesto que este paso previo es vital para conocer la obra más a fondo y afrontarla con más madurez y conciencia.

2. LA WALDSTEIN: CREACIÓN, INFLUENCIAS Y TÉCNICA

2.1. Beethoven y la Waldstein

La Sonata Op. 53 Waldstein es una de las más innovadoras piezas musicales de la historia del piano. Así lo recalcó Schiff (2006) en unas lecturas sobre recitales que realizó en el Wigmore Hall de Londres, quien dijo literalmente: "la Waldstein es considerada como una de las mejores piezas musicales compuestas en la Historia de la música para piano debido a su gran calidad compositiva, a sus matices orquestales y a los efectos sonoros que Beethoven consiguió en ella".

Darwin (2005) corrobora que la sonata Waldstein fue una composición novedosa y muy especial en la producción beethoveniana. Su segundo movimiento, incluía características nunca antes vistas en una sonata para piano (indicación de pedales, explotación de nuevos registros del piano...) y sus distintos movimientos inspiraron a Beethoven para futuras composiciones.

De la Guardia (1947) explica cómo el entorno en el que se encontraba Beethoven durante la composición de la Sonata Op. 53 Waldstein influyó notablemente en el carácter y textura de la partitura. Tanto este autor, cómo Schiff (2006) en su charla en

Londres, explican quién era el conde Ferdinand von Waldstein¹ y qué papel jugó exactamente en la vida de Beethoven. Su presencia desde que éste era un niño hizo posible que el camino musical del compositor siguiese un curso que de no ser por el conde no hubiese sido viable, acercándole así, a figuras tan importantes del panorama musical de la época como eran Mozart y Haydn. El conde Waldstein siempre se preocupó por Beethoven pasando a ser desde su mecenas a uno de sus amigos más apreciados. Todos los aspectos descritos en los trabajos ya citados de de la Guardia (1947) y Schiff (2006), son de vital importancia para entender como el conde Ferdinand von Waldstein influyó en la obra pianística de Beethoven y, especialmente, en la sonata que lleva su nombre: la Sonata en Do Mayor Op. 53 Waldstein.

Bott (2014) explica cuáles fueron los motivos del conde para ir a Bonn y cómo conoció a Beethoven. Bott afirma que el conde, además de ser un hombre muy culto, era un gran aficionado a la música. Este hecho hizo que viera en Beethoven un gran potencial y decidiera convertirse en su mecenas lo que permitió que Beethoven pudiese viajar a Viena donde se formaría como músico y se enriquecería del ambiente musical de la ciudad.

En conclusión, a través de este estudio se aprecian aspectos de la vida del conde Ferdinand von Waldstein que influenciaron en la vida de Beethoven, resaltándose el hecho de que el conde hubiese recibido una educación musical, algo fundamental en la base de su relación, y que permitió a Beethoven muchas oportunidades. Es por ello, que el conde Waldstein no solo fue el mecenas de Beethoven, sino también un gran amigo y una pieza fundamental en su desarrollo musical.

2.2. Influencia del piano Érard en la Sonata Op. 53 Waldstein

Darwin (2005) expone en su artículo:

El piano Érard trajo consigo algunas mejoras importantes que ayudaron a la composición de la Waldstein: media octava adicional (de fa a do), pedales de pie que sustituían a los de rodilla. Esto le permitió aumentar la sonoridad en el bajo (donde antes hubiera escrito octavas ahora solo escribe una línea melódica) y llevar a cabo unos cambios de pedal de una manera más rápida y frecuente. Así la Waldstein es la primera sonata para piano que sobrepasa las cinco octavas de registro. Además, es posible que dicha sonata sea la primera sonata de Beethoven cuyas indicaciones de pedal sean del propio Beethoven (p. 1).

A través de este artículo, se hace notable el cambio tan brusco que supuso la llegada del piano Érard a la casa de Beethoven. Son muchas las novedades incluidas en esta sonata, novedades que suponen el producto de las mejoras incluidas en dicho piano. Es por ello, que este artículo, corrobora el hecho de que el piano Érard, supuso una revolución para los pianistas y compositores de la época que vieron como sus composiciones podían incluir muchos más efectos y permitía mucho más juego sonoro. De esta manera, la explotación de todas las nuevas mejoras que traía el piano Érard, tienen influencia notable en la composición de la sonata Waldstein.

Lo expuesto en el artículo de Darwin (2005) lo explica y argumenta de una forma más desarrollada Skowronek (2010). En dicha obra, el autor dedica un capítulo al Piano Érard y su influencia en la Waldstein. Esta fuente enumera y explica una serie de aspectos compositivos de la Waldstein que fueron incluidos por Beethoven gracias a las innovaciones del piano Érard: es la primera sonata en utilizar un sonido tan grave, puede llegar al fortísimo sin necesidad de doblar notas,... Pero sin duda, la novedad más

¹ Ferdinand Ernst Gabriel von Waldstein (24 de marzo de 1762 – Viena, 26 de mayo de 1823) fue un conde alemán. Conoció a Beethoven en Bonn y fue su protector. Convenció al Príncipe Elector de Colonia para que financiara un segundo viaje a Viena para que Beethoven estudiara con Haydn. Gracias a ello, el joven compositor se trasladó a esta ciudad donde comenzaría a desarrollar su carrera compositiva y de la que no regresaría jamás. En 1804 Beethoven le dedicó su Sonata para piano nº 21 en Do Mayor, Op. 53, también conocida como Sonata *Waldstein* o *La Aurora*.

característica del Piano Érard es el hecho de que dicho piano era el primero que sustituía los pedales de rodilla por cuatro pedales de pie cuyas funciones eran muy parecidas a las del piano moderno. Es por lo que, muy probablemente, las indicaciones de pedal que aparecen en el tercer movimiento de la sonata Waldstein pueden ser originales del propio Beethoven.

2.3. Dificultades técnico-pianísticas incluidas en la Sonata Op. 53 Waldstein

Como bien es sabido y reconocido por muchos pianistas, la Sonata Op. 53 Waldstein es una de las obras para piano más complicada técnicamente de la producción beethoveniana. Debido a esto, Bloomberg (2007) refleja y explica aquellos motivos melódicos incluidos en esta sonata que, técnicamente, son novedosas a la vez que difíciles de realizar. La mayoría de estos pasajes técnicamente innovadores se encuentran en el tercer movimiento de la sonata. Bloomberg (2007) destaca las octavas en *glissando*, trinos de casi 40 compases, trinos dobles y trinos combinados con melodía en una misma mano. Se hace notable la dificultad técnica que conlleva la realización de la Sonata Op. 53 Waldstein. Además, como bien explica el autor, la aparición de estos nuevos recursos técnicos supone un avance para la técnica pianística. Ésta necesitará encontrar nuevos movimientos que le permitan una mayor relajación a la hora de tocar para poder llevar a cabo Este tipo de pasajes sin ningún tipo de tensión. Es por ello que, a través de ésta fuente, también se descubre la importancia de la sonata Waldstein para el desarrollo de la técnica pianística y como Beethoven aportó sus ideas a este desarrollo a través de la inclusión de éstos pasajes que supusieron una innovación y un paso adelante en la búsqueda de una técnica pianística más desarrollada, en la que la relajación formaba la base sobre la que se asentaba todo lo demás.

Perez (2014), realiza un análisis de las dificultades técnicas que se encuentran en la sonata Waldstein. De esta manera, la autora, analiza las características de estas innovaciones y explica cómo se podrían solventar esas dificultades técnicas poniendo como ejemplo el método de trabajo que se ha de realizar en alguno de los pasajes más complejos técnicamente. Esta tesis ha servido de gran ayuda desde el punto de vista interpretativo. La información más importante que ha sido encontrada en esta tesis es la redacción de las innovaciones pianísticas que Beethoven incluye en esta sonata y que se verán cada vez más frecuentemente en futuras obras. La relajación al tocar, el modo de hacer las diferentes articulaciones (*legato, staccato,...*), la importancia del movimiento de muñeca,... son algunas de las innovaciones pianísticas que ya se empiezan a ver en esta sonata pero que se irán desarrollando a través de las obras venideras. También por esta fuente, se ha podido saber que la Waldstein, es una de las primeras sonatas que incluyen innovaciones pianísticas nunca vistas y que asientan la base de una técnica que Beethoven desarrollará a lo largo de su vida y que creará un precedente para futuros compositores.

Chiantore (2001) explica la evolución que ha sufrido la técnica pianística a través de los distintos compositores. Su objetivo siempre ha sido encontrar nuevas sonoridades y efectos y, para ello, era necesario buscar una técnica que permitiera producir esos nuevos colores a la hora de tocar. Por supuesto, Beethoven, fue uno de los compositores más implicados en ésta búsqueda y es por ello que Chiantore, le dedica un capítulo. Dentro de éste, el autor describe, cómo evolucionó la técnica pianística a través de sus 32 sonatas. Afirma que la sonata Waldstein, es una de las obras cumbres de su producción musical y que supone el punto álgido de su incesante búsqueda de la riqueza sonora. En la línea de los autores anteriormente citados, afirma que el Rondó está cargado de experimentos técnicos de gran dificultad entre los que destacan el uso del pedal, los trinos y los glissandos en octava. Chiantore ejemplifica muy bien esto a través del análisis del primer tema del Rondó.

La primera en presentar la melodía es la mano izquierda, cruzada por encima de la derecha, en un gesto que facilita la posición del dedo casi vertical y un ataque muy ligero. Luego, el tema, es producido por las octavas de la mano derecha en *pianissimo*, para lo que es necesario una posición abierta y unos dedos

tranquilamente tendidos (escritura que anticipa tres décadas el *cantabile* romántico). Finalmente, en el *fortissimo*, el tema está acompañado por un trino que impone un fuerte estiramiento del meñique. En los tres casos se trata de ataques inusuales. Así, la escritura modifica el estado muscular de la mano (p. 195).

3. CONTEXTO HISTÓRICO-ESTILÍSTICO

3.1. *Beethoven en torno a 1804*

Son muchas las biografías escritas en torno a Beethoven. La situación familiar de Beethoven en Bonn y los acontecimientos que rondaban la familia antes del nacimiento del compositor suponen el comienzo de *Beethoven* (Solomon, 1977). Al principio de su segunda estancia en Viena, se consideró a Beethoven como un virtuoso del piano. Su estilo enérgico, brillante e imaginativo contrastaba con el estilo puramente clásico de los pianistas anteriores y esto encantaba al público que le escuchaba. Beethoven trataba de mantener su posición destacada y veía posibles rivales en los buenos pianistas de la sociedad vienesa. Aunque su fama como virtuoso del piano era grande, no tardó en hacer sentir su presencia como compositor. Debido a su gran potencial, Beethoven fue protegido por una serie de nobles destacando sobre todos ellos la protección que le proporcionó el príncipe Karl Lichnowsky. Este último le propiciaba una anualidad, lo que propició que Beethoven empezase a ser independiente. Sin embargo, en esta época empiezan a aparecer los primeros síntomas de su sordera, aunque cabe destacar que, sorprendentemente, a raíz de estos primeros atisbos de sordera las composiciones de Beethoven eran cada vez más abundantes y prometedoras. Como afirma el autor en su libro “Uno comienza a sospechar que la crisis de Beethoven y su extraordinaria capacidad creadora estaban más o menos relacionadas, e incluso que la primera puede haber sido la precondition necesaria de la última.” (Solomon, 1977 p. 133). Por su parte Kinderman (1995) enfatiza en su libro *Beethoven* que la relación entre la sordera del compositor y su desarrollo artístico es muy especial. Su estilo musical se hizo más rico a medida que su sordera avanzaba.

En 1803, Beethoven se retiró a las afueras de Viena a pasar sus vacaciones, allí recibió un nuevo modelo de piano procedente de Francia: el piano Érard (Thayer, 1921). Durante toda su vida Beethoven buscó un instrumento que satisficiera las necesidades de su música. Fue muy crítico con los nuevos instrumentos que salían al mercado y los fabricantes de piano contaban a menudo con su opinión para la construcción de éstos instrumentos. Fue en este retiro donde compuso la Sonata Op. 53 Waldstein. Esta sonata debe su nombre a un hombre muy importante en la vida de Beethoven, el Conde Ferdinand Waldstein. Tal y como afirma Cooper (2000), el Conde Waldstein llegó a Bonn a finales de enero de 1788. Waldstein era un hombre muy rico con una gran pasión por la música. Es por ello que rápidamente reconoce el talento de Beethoven y empieza a complementar los escasos ingresos del joven. Beethoven y él llegaron a ser grandes amigos, llegando incluso a componer obras conjuntamente como el *Ritterbalet WoO 1* o las *8 variaciones para piano a cuatro manos sobre un tema del conde Ferdinand von Waldstein WoO 67*. El conde era consciente del gran talento de Beethoven, es por ello que durante la visita de Haydn en Bonn convenció al Príncipe Elector de Colonia para que volviera a financiar otro viaje a Viena con el fin de que Beethoven pudiera comenzar sus estudios de la mano de Haydn, llegando incluso a poner dinero para dicha financiación.

En cualquier caso, la sordera siguió su curso y comenzó a presentar síntomas más fuertes (Solomon, 1977). En 1816 usaba trompetilla y en 1818 comienza sus *Cuadernos de conversación*. Sin embargo, la sordera no llegó a ser nunca total lo que le permitió disfrutar de algunas composiciones momentáneamente. A pesar de todo esto, ya en 1804 la música de Beethoven tenía gran difusión entre algunos países de Europa. Su música aparecía con tanta frecuencia en los programas como la de Haydn o Mozart.

Por otra parte, la salud de Beethoven comenzó a deteriorarse a partir de 1815. Sus composiciones ya no buscaban agradar al público para ganar popularidad, sino que pretendían colmar su satisfacción personal. La producción compositiva fue intermitente. Entre 1820 y 1822 sólo compuso la *Sonata para piano en Mi M Op. 109*, la *Sonata para piano en Lab M Op. 110* y la *Sonata para piano en Do m Op. 111*. Sin embargo 1822 fue un año muy próspero compositivamente hablando. Comenzó los esbozos de la *Novena Sinfonía en Re m Op. 125*, numerosas obras orquestales, el *Cuarteto para cuerdas Mib M Op. 127*, etc. Éste último género sería el que más produciría hasta su muerte en 1827. En su lecho de muerte aludió a la creación de un Réquiem y su deseo de escribir un método para el piano. Su muerte se produjo en la tarde del 26 de marzo después de una larga y complicada enfermedad.

3.2. *El estilo heroico (1802-1815)*

En una época en la que la Revolución Francesa y la figura de Napoleón estaban muy presentes, la música comenzó a recoger este espíritu (Solomon, 1977). Los primeros en llevar esto a cabo fueron los compositores franceses encabezados por Cherubini, siendo una clara influencia para Beethoven. De esta manera, Beethoven fusionó el estilo heroico, basado en una experiencia trágica de la que nace el héroe que salva al mundo de la tiranía de los poderosos, con una forma sonata en pleno desarrollo produciéndose una fusión temática. Otros de los elementos que más influenciarán a Beethoven durante esta etapa será la Naturaleza. Tras el empeoramiento de su sordera, Beethoven pasaba largas temporadas en el campo. Esto le hizo estar en contacto con elementos de la naturaleza que posteriormente se apreciarán en sus obras. Kinderman (1995) afirma que, además, la música de Beethoven se vio claramente influenciada por los poetas e intelectuales de la época. Puso música a varios poemas de Goethe como *Wonne der Wehmut Op. 83 n° 1*. Pero si hay un escritor que marcó a Beethoven ese fue Schiller. Dicho autor decía de sí mismo que veía a su poesía y a mucha de la literatura de su tiempo como sentimientos en los que se reconstruye, refleja y modifica el mundo a través de una intrusión activa de la imaginación. Influenciado por estos ideales, Beethoven intentó extrapolar ese sentimiento a su música.

En lo que se refiere a la Música Instrumental, Solomon (1977) afirma que la Música para Ballet y la Música Religiosa fueron géneros nuevos para Beethoven por lo que buscó referencias en Mozart y Haydn viéndose, por ello, influenciado por estos compositores. En esta época, Beethoven también compone su *Concierto para piano y orquesta n° 4 en Sol M Op. 58* que muestra grandes influencias de los conciertos mozartianos. Lo mismo ocurre con la cuarta Sinfonía. Dentro de la Música Instrumental, la Música de Cámara no fue el género más destacado a pesar del gran desarrollo que sufrieron algunas agrupaciones, como el Cuarteto de Cuerda. Un ejemplo de ello son los *Cuartetos para cuerda Razumovsky Op. 59*.

Sin embargo, los dos grandes géneros instrumentales que más repercusión han tenido durante esta etapa son La Ópera y, sobre todo, la Sinfonía. Es durante esta época cuando Beethoven compone su única ópera: *Fidelio*. Esta obra está claramente influenciada por las ideas iluministas, además, está basada en el modelo de ópera de rescate francesa². En lo que respecta a la sinfonía, si hay una obra representativa del estilo heroico, esa es la *Sinfonía n° 3 en Mib M Op. 55 Heroica*. Los movimientos constan de una gran condensación temática, los motivos y frases comienzan a ser irregulares, los motivos rítmicos suponen el principal elemento sobre el que se compone la obra y se empieza a experimentar con la forma sonata. La *Sinfonía n° 5 en Do m Op. 67*, en la que se muestra perfectamente el desarrollo del motivo rítmico, está claramente influenciada por el patriotismo alemán que se respiraba en la Viena de la época (recientemente se había firmado el Tratado de Tilsit³

² Ópera de rescate: simbolizaban la denegación de las persecuciones o la ejecución de los reyes y los nobles que habían sido martirizados por un tirano vil

³ Los tratados de Tilsit fueron dos acuerdos firmados por Napoleón I de Francia en la localidad de Tilsit en julio de 1807. El primero de ellos, firmado el 7 de julio de 1807 entre el zar Alejandro I de Rusia y Napoleón I

en 1807). La *Sinfonía n.º 6 en Fa M Op. 68* está claramente influenciada por la Naturaleza. Para componerla, Beethoven se basó en la tradición pastoral barroca de Bach, Händel, Vivaldi y, sobre todo, en los dos oratorios de Haydn.

Por otro lado, en lo que concierne a la música para piano, en las sonatas compuestas en esta etapa podemos observar cómo incluyen elementos propios del *estilo grandioso* de la música francesa. En esta época las sonatas para piano son diversas en cuanto a estilo y función. Algunas pretenden ser intentos del compositor para explotar todos los recursos sonoros del piano. Estas sonatas se caracterizan por su gran dificultad técnica y la búsqueda de sonoridades orquestales. Dos ejemplos de esto son las Sonata Op. 53 Waldstein y la Op. 57 *Appassionata*.

3.3. El piano Érard

En 1803 Beethoven recibe el piano Érard (Botticelli, 2014). Este instrumento llega justo en una época en la que el estilo musical de Beethoven está cambiando, adentrándose en su etapa heroica. Es por ello altamente probable que este instrumento novedoso haya influenciado en este nuevo estilo musical. “El piano Érard funcionó como un catalizador y trampolín para un nuevo sonido y textura del teclado, arrojando una nueva luz en el significado del piano Érard en la música para piano escrita por Beethoven a principios del s. XIX” (Botticelli, 2014 p. 47).

La decisión de Beethoven de comprar el piano Érard vino en una etapa muy importante y compleja para Beethoven, pues éste tenía la intención por entonces de trasladarse a París y era muy receptivo al desarrollo musical y político que ocurría en Francia. En la literatura histórica, los pianos ingleses y franceses se han visto como parte de una tradición, a pesar de ciertas diferencias tangibles en construcción y sonido entre los pianos de Broadwood y Érard. Las cajas de resonancia de Érard eran tres veces más finas que las de Broadwood (Clarke, 2009). El calado de Érard era ligeramente más profundo que el de Broadwood exceptuando el registro bajo. Las cuerdas en los registros triples y medios de Érard eran ligeramente más delgadas y, también, había diferencias en la construcción de dichas cuerdas. Los macillos eran más pequeños y sus puntos de apoyo estaban cerca de los finales de las cuerdas. Todas estas características tienen una influencia en el tono. Érard también utilizó una construcción interior más ligera.

En cuanto al sonido, los instrumentos Érard se diseñaron para ser más activos dinámicamente y tonalmente que los Broadwood. Clarke define el sonido de los pianos Érard “incisivo con registros muy coloreados proporcionados por los pedales que incluía el piano” (Clarke, 2009 p. 117). Además, cree que esto complementa su “acción directa y rápida y la humectación bastante eficiente para producir un efecto de claridad” (Clarke, 2009 p. 117). En conclusión, según Clarke, la principal diferencia entre instrumentos franceses e ingleses era “la opción manifiesta de Érard de la ligereza y la claridad del discurso, ante la búsqueda proto-romántica de los fabricantes ingleses de poder y anchura sonora” (Clarke, 2009 p.2)

Clarke (2009), en su artículo también establece una pequeña comparación entre Érard y el piano vienés:

Sólo los timbres diferentes y las sensaciones del toque producidas por los pianos de cola Érard sirven para diferenciarlos con los pianos de cola vieneses, por una parte, y los pianos cuadrados por otro. Entendí que el piano Érard en forma de clavecín estaba más cerca de lo que había esperado a la idea de un “clavecín expresivo”. Su poder no es mucho mayor que el de un clavicordio. La cubierta de piel de los martillos da la articulación añadida al sonido cuando golpea la cuerda. Cuando se

de Francia. Este tratado suponía una alianza de paz entre ambas naciones que se unieron contra los conflictos comunes. El segundo tratado fue firmado el 9 de julio de 1807 entre Prusia y Francia. Con él se firmaba la paz entre los dos países.

toca con más fuerza, las capas interiores del martillo entran en juego y el sonido no es chillón hasta que el instrumento se empuje a sus límites (p. 2).

El piano Érard que obtuvo Beethoven tenía los macillos recubiertos de cuero (Botticelli, 2014). El registro le hacía destacar de entre los instrumentos contemporáneos pues es uno de los primeros en extender su amplitud sonora a cinco octavas y media desde un Fa₁ hasta un Do₆⁴ ascendentemente hablando. Del Fa₁ hasta el Sol#₆ las cuerdas eran de latón; desde la nota siguiente (La₆) hasta el Do₆, las cuerdas eran de hierro. Por consiguiente, el instrumento es un ejemplo del modelo *English grand action* pero muestra fuertes raíces en la construcción de tradición francesa. Tal y como especifica Newman (1988) el piano Érard de 1803 que poseyó Beethoven contaba con cuatro pedales, de izquierda a derecha: el pedal laúd (llamado así por el sonido similar provocado por la introducción de correas de cuero entre los macillos y las cuerdas), el apagador (como en los pianos actuales), celeste (conseguido a través de la inclusión de una franja de tela entre los macillos y las cuerdas) y el pedal de resonancia (como en los pianos actuales). Esta toma de contacto con los nuevos pedales introducidos por Érard hizo que Beethoven registrara la siguiente nota en el principio del manuscrito de la sonata Waldstein: “Cuando escribo *ped.* significa que se debe accionar el pedal de resonancia. Cuando escribo *O.* significa *no pedal*” (Newman, 1988 p. 66).

Beethoven era un innovador en el uso del pedal (Perez, 2014). De esta manera, la música compuesta por Beethoven después de que recibiera el Érard está llena de ejemplos de técnicas de pedal ampliadas (Botticelli, 2014). El contacto del piano Érard y de la música francesa por parte de Beethoven hizo que éste acogiese numerosas características propias de dicha música y que eran muy fáciles de llevar a cabo en dicho instrumento.

La llegada del piano francés a manos de Beethoven provocó que, en cierto modo, las obras posteriores, como la Sonata en Do Mayor Op. 53 Waldstein, estuvieran influenciadas por la música francesa (Skowronek, 2010).

Botticelli (2014) afirma que el registro y la sonoridad del Érard animaron a Beethoven a explotar toda la amplitud del piano como una dimensión compositiva esencial. Esto se convierte en una característica fundamental de sus composiciones a partir de la Waldstein. Comparado con sus sonatas más tempranas, Beethoven explota el registro ampliando el movimiento de las voces dejando el registro medio vacío. Esto pudo haber sido causado por la reacción de Beethoven a la sonoridad diferente, sobre todo en el registro grave que era más fuerte.

Concluye Botticelli diciendo que el interés de Beethoven en el piano Érard pudo haber sido efímero, pero que jugó un papel fundamental en su desarrollo compositivo. Su escritura del teclado en los primeros años del s. XIX revela el conocimiento de la escuela pianística francesa y la absorción de nuevas técnicas. La compra de un instrumento francés era una manera de familiarizarse con los ideales musicales franceses, lo que le permitió explorar la liberación de las posibilidades en el sonido. Con el piano Érard, Beethoven, finalmente, tenía el acceso diario a un instrumento que era capaz de producir de un sonido más resonante y un estilo más pleno al tocar. En consecuencia, Beethoven adopta muchas características estilísticas francesas: características de la melodía vocal, un sonido brillante de los acompañamientos, y una nueva amplitud melódica que explota el registro superior del piano Érard. Además, su escritura del piano adopta la calidad del sonido sostenido asociada a la textura tremolada típica francesa. Absorbió estas cualidades y creó una nueva dirección musical con sus trabajos post-Érard.

⁴ F₁ y C₆: los números colocados al lado de las letras se refieren al número de octava al que pertenece la nota siendo 1 la primera y 6 la última (no completada pues el Érard sólo constaba de cinco octavas y media)

4. INNOVACIONES DE BEETHOVEN EN LA TÉCNICA PIANÍSTICA

Trasladándose definitivamente de Bonn a Viena en 1792, Beethoven, llega a la ciudad en un entorno competitivo que le estimulará para innovar su forma de tratar al piano, empezando a desarrollar las facetas más originales de su técnica. Sus manuscritos de esos años ilustran el camino que tomó Beethoven para encontrar una nueva forma de relacionarse con el teclado (Chiantore, 2007). El pianoforte permitía realizar una gran variedad de efectos en la música interpretada, Beethoven consiguió ver este potencial e ideó una técnica interpretativa a la altura de los objetivos, unos tipos de ataque específicos para tecla que fueran eficaces y fisiológicamente viables para cada efecto. Así, el compositor fue creando un repertorio para piano que explotaba estos efectos sonoros que requerían de una técnica pianística adecuada. El aspecto en que la aportación de Beethoven alcanza su máxima originalidad es la atención a la dimensión tímbrica del sonido, contribuyendo a promover y afianzar un cambio estético. Sus obras pianísticas experimentan a menudo con texturas insólitas, y presentan superposiciones de planos sonoros capaces de crear ambientes nunca vistos que a veces impregnan toda una composición y en otros casos se presentan en rápida sucesión.

Beethoven entendió el estudio del piano como una aventura sonora, una búsqueda de recursos expresivos que partía del estudio de los distintos tipos de ataque, en la que se ponía de manifiesto la interrelación entre la experimentación técnica y la experimentación compositiva.

4.1. Ejercicios técnicos

“El pianismo de Beethoven se articula alrededor de dos puntos esenciales: la movilidad de la mano y del antebrazo, y el apoyo de la mano sobre el teclado, lo que genera un nuevo equilibrio entre el cuerpo y el instrumento” (Chiantore, 2001 p. 187-188).

Para que estos dos puntos fueran aprendidos de la manera adecuada, Beethoven dejó una serie de ejercicios destinados a conseguir estos dos principios. Estos ejercicios están recogidos en un importante manuscrito llamado *El manuscrito Kafka*. Como bien destaca y enfatiza Iser (2014):

Cabe mencionar que Beethoven no organizó sus ejercicios técnicos en una colección o algo similar. Estos aparecen diseminados en sus cuadernos de apuntes, llenos de otros tipos de anotaciones y bocetos de obras. El nombre de *Kafka* proviene de uno de los coleccionistas de estos ejercicios (Joseph Kafka), los cuales son citados con frecuencia en contexto académico (p. 62).

En todos estos ejercicios destaca la voluntad de profundizar en aquellos movimientos que más se alejaban de la técnica digital que Beethoven había heredado de la tradición clavicordística y organística alemana. Los ejercicios dirigidos al movimiento del dedo son numerosos. También encontramos ejercicios para los que se requiere una extrema flexibilidad de la muñeca para poder combinar el movimiento vertical de la mano con su desplazamiento horizontal. En otros se trabaja la articulación del hombro, lo que favorece la relajación de la mano. Finalmente, también se encuentran ejercicios destinados a trabajar las posibilidades colorísticas del instrumento.

Por otro lado, de una manera indirecta ha llegado hasta hoy una edición de los estudios de Johann Baptist Cramer en los que Schindler⁵ anotó los comentarios que escuchaba en

⁵Anton Feliz Schindler (13 de junio de 1795 – 16 de enero de 1864) fue un músico austriaco y el primer biógrafo de Beethoven. Conoció a Beethoven en 1814 y se hizo su secretario. Su biografía sobre Beethoven fue desacreditada por muchos otros biógrafos debido a la inserción de líneas apócrifas en los Libros de Conversación de Beethoven y a sus exageraciones acerca del periodo que estuvo con el compositor.

las clases de Beethoven. Veintiuno de estos estudios están acompañados por comentarios sobre la forma de estudiar, la postura técnica y la práctica interpretativa. Chiantore (2001) afirma que estas anotaciones se corresponden con cinco aspectos de la ejecución: la manera de estudiar, la posición de la mano y algunos movimientos concretos, la localización de la línea melódica, la realización del *legato* y la importancia de la prosodia y de la acentuación.

Beethoven empieza a hablar de “apoyar con firmeza la muñeca” lo que nos proyecta hacia el pianismo romántico. Es la primera vez en la historia del teclado que alguien utiliza un término semejante. Beethoven propone así un movimiento vertical de la muñeca. Chiantore (2001) afirma:

A lo largo de todo el Barroco, a pesar de la importancia de la articulación y de un sistema de digitación que favorecía una suave movilidad, la mano *calma e ferma* se consideró en todo momento un ideal irrenunciable, y los eventuales desplazamientos del brazo no modificaban sensiblemente el movimiento del dedo. Por el contrario, con Beethoven, la muñeca no sólo interviene, sino que modifica de manera decisiva la naturaleza del ataque (p. 186).

Beethoven veía de suma importancia resaltar una idea de la interpretación centrada en la dimensión prosódica. Las indicaciones larga (-) y breve (∩) se encuentran apuntadas en la partitura. Según Beethoven la correcta realización de las notas largas y breves es el auténtico objetivo del aprendizaje. Chiantore explica que el verdadero fondo de la cuestión es la conciencia entre nota larga y corta y la parte fuerte del compás. El pianista por tanto debe tocar con una adecuada acentuación y distribución de las largas y breves que es el armazón de toda partitura. El objetivo de Beethoven con la identificación de las notas largas y breves era prevenir el riesgo de una presión uniforme sobre el teclado: las notas largas se transforman en los momentos en los que la acción de la mano se organiza. Esta mano ejerce sobre el teclado un tipo de fuerza variable en función del papel que cada nota desempeña en la estructura métrica. La actividad del brazo y la acentuación están tan vinculadas que con Beethoven ya no es posible concebirlas por separado.

Toda esta nueva técnica supone la antesala de la técnica del peso. Este hecho hace comprender la importancia que tiene Beethoven en la historia de la técnica pianística.

4.2. El legato y la acentuación

Tal y como afirma Chiantore (2001) en el proceso de aprendizaje técnico en las clases con sus alumnos, Beethoven consideraba indispensable la postura de la mano:

Esta correcta posición de las manos y de los dedos presentaba, al menos exteriormente, pocas novedades con respecto al pasado: los dedos encorvados, las falanginas verticales y las yemas alineadas, con una postura de la mano cuadrada y compacta que facilitaba un movimiento digital preciso y reducido (p.170).

Existen cuatro toques principales a la hora de tocar, conocidos por la parte del cuerpo que se ve involucrada al ejercitarlos: ataque de dedo o nudillo, mano o muñeca, antebrazo o codo y de brazo u hombro (Newman, 1988). En su mayor parte, el toque de dedo predominaba en Beethoven debido a su contacto constante con las teclas y su predilección por un estilo ligado. Chiantore (2010) destaca que todo lo que Beethoven exigía al piano lo conseguía a través de una postura nueva que le permitiría alcanzar su característica ejecución expresiva. Bajo la opinión de Chiantore, el contacto durante los años de aprendizaje de Beethoven con la obra de Bach provocó una estimulación de un tipo de declamación y un estilo ligado que rompía con los moldes entonces de moda.

Czerny (1968) expone que la técnica en las primeras clases con Beethoven tenía una importancia fundamental y entre todas las preocupaciones de Beethoven se encontraba el legato. “Estudio conmigo los ejercicios del método de C. P. E. Bach. Concentrando mi

LA IMPORTANCIA DE LA SONATA *OP. 53 WALDSTEIN* EN LA TÉCNICA PIANÍSTICA DE BEETHOVEN

atención en el legato, que él realizaba de manera verdaderamente inalcanzable y que los pianistas de aquella época consideraban inajustable en el piano” (Czerny, 1860 p. 15).

Beethoven pretendía encontrar la manera de realizar en el piano un legato propio de los que producían los instrumentos de cuerda o la voz, y encontró la manera de llevarlo a cabo a través de la acentuación (Chiantore, 2010). Éste fue otro de los aspectos más tratados técnicamente por Beethoven.

Los comentarios firmados como Beethoven en el ejemplar de los estudios de Cramer, nos hablan de una ejecución constantemente ligada a la distribución de acentos fuertes y débiles. En cada caso, se trataba de localizar a través de la interpretación la estructura métrica de cada pasaje. Las notas acentuadas coincidían con ataques de la tecla más firmes, que podían ser el punto de partida o el punto de llegada de movimientos de mayor amplitud. Es a través de este último hecho como Beethoven descubrió las posibilidades sonoras encerradas en el movimiento vertical de la muñeca. Así, con este nuevo recurso técnico, se podía englobar en un mismo movimiento dos ataques distintos, lo que convirtió a la ligadura en un medio pianístico a través del cual el legato era perfecto debido a la acentuación y al ataque. A partir de este descubrimiento, Beethoven empezó a preocuparse por nuevas y eficaces técnicas de estudio para que los alumnos comprendieran y fueran capaces de llevar a cabo la sucesión de partes acentuadas y no acentuadas que formaban el esqueleto melódico de cada obra clásica. Un ejemplo de lo anteriormente expuesto se encuentra en los ejercicios n° 7 y n° 18 del ejemplar de Cramer:



Ilustración 1. Cramer: Estudio n° 7 c. 1-2 (a) y Estudio n° 18, c. 1 (b). Extraído de *Historia de la Técnica Pianística* (Chiantore, 2010, p. 179)

Además, en el ejercicio n° 8 de Cramer, Beethoven encuentra la necesidad de utilizar el peso del brazo para conseguir la acentuación adecuada. Con ello está empezando a introducir muchos de los elementos característicos de la técnica pianística romántica y tardío romántica. Así, Chiantore (2010) afirma:

Beethoven fue elaborando un pianismo capaz de traducir esta sucesión de partes fuertes y débiles en un apoyo variable en el teclado, organizado en función de los ejes estructurales de la partitura. Y al superar la antigua digitalidad, incorporando nuevos movimientos capaces de convertir la ejecución en un juego de fuerzas, un equilibrio de acciones y reacciones, las características constructivas del piano fueron cobrando una importancia nunca vista en los instrumentos de teclado. La atención que Beethoven dedicó a la técnica del piano es, pues, inseparable de su interés por las novedades constructivas y las experimentaciones que los distintos fabricantes estaban dando a conocer en una época de febril transformación. (p. 36).

4.3. Investigación sonora y pedal

Beethoven instauró una nueva técnica pianística que tenía como objetivo alcanzar distintas sonoridades y efectos sonoros (Chiantore, 2010). A través de la vigorosa

acentuación, los constantes cambios dinámicos y el abandono de una articulación de tipo antiguo en función de un nuevo legato, Beethoven consiguió abrir el camino hacia múltiples sonoridades. Sin embargo, su camino fue frenado por las posibilidades constructivas y sonoras de los pianos de entonces.

Beethoven pudo conocer de cerca los principales métodos de piano de su tiempo, pero se mostró muy crítico ante el florecimiento de textos pedagógicos propios de finales del s. XVIII. No pudo encontrar en ellos una herramienta válida para transmitir a sus discípulos las bases de la técnica pianística que él defendía, de ahí que de esta insatisfacción naciera la voluntad de redactar su propio método de piano. Sin embargo, nunca llegó a proyectarlo realmente y desarrollarlo.

En cuanto al uso del pedal, Newman (1988) afirma que Beethoven es reconocido como el primer compositor que empezó a exigir pedales específicos en sus obras y no dejó duda alguna sobre el grado, la naturaleza y la aplicación práctica del uso de sus pedales. Parece que especificó el pedal en la gran parte de los pasajes de sus obras donde quiso hacer un efecto particular. Según Newman el pedal de resonancia en Beethoven tiene siete funciones, que son las siguientes: sostener el bajo, mejorar el ligado, crear un sonido colectivo, crear contrastes dinámicos, interconectar secciones o movimientos, enturbiar a través de choques armónicos y contribuir a la estructura temática. Gracias a las vibraciones de otras cuerdas provocadas, a su vez, por la vibración real de una cuerda, el pedal de resonancia ofreció un modo adicional de poner en práctica el ligado, ya que aumentó la duración de un tono. Así podría ayudar a una nota a durar hasta unirse con la siguiente. En cuanto al pedal *una corda*, su uso por parte de Beethoven estaba limitado a casos muy concretos y su función principal era la de aportar un color diferente a la melodía tocada.

5. DE LA TÉCNICA DIGITAL A LA COMPOSICIÓN DE LA SONATA OP. 53 WALDSTEIN.

5.1. Características técnico-pianísticas de la Sonata en Do M Op. 53 Waldstein

En este apartado se llevará a cabo un análisis de las diferentes dificultades técnico-pianísticas que se encuentran en la Sonata en Do Mayor Op. 53 Waldstein y se clasificarán en varios puntos, atendiendo a las diferentes articulaciones que intervienen en cada dificultad.

Así, se pretende reflejar cómo Beethoven introdujo una serie de mejoras en la técnica pianística a través de la participación de más partes del brazo y la mano a la hora de tocar. Es por ello que la técnica beethoveniana no solo se basaba en la técnica digital heredada del clavicordio y el órgano sino que introduce muchos más ataques y esto hizo que la técnica en sí evolucionara. Por ello, la autora de este artículo, considera que la mejora de la articulación de muñeca, la articulación del codo y la articulación del hombro son innovaciones incluidas por Beethoven en la técnica pianística.

5.2. Técnica digital

La herencia de la tradición del clavicordio y los diferentes tratados sobre su estudio, con los que Beethoven tuvo contacto durante su niñez, provocó que el toque o articulación del dedo predominase en todas sus obras, siendo más evidente en sus obras tempranas. Pero no era la única causa. Según Newman (1988) el toque del dedo también predominaba en Beethoven debido a su constante contacto con las teclas y a su predilección por el estilo ligado.

En la *Sonata* Op. 53 Waldstein encontramos numerosos pasajes en los que se utiliza puramente una técnica digital. Sin ir más lejos, en el principio del primer movimiento se pueden observar diversos motivos melódicos en diferentes registros. Para poder llevar a cabo estos motivos con una gran claridad es necesaria una articulación digital muy precisa.

LA IMPORTANCIA DE LA SONATA OP. 53 WALDSTEIN EN LA TÉCNICA PIANÍSTICA DE BEETHOVEN

Lo mismo ocurre en el pasaje de las terceras y quintas partidas en la mano derecha y la izquierda (c. 14). La velocidad del ataque de los dedos es muy importante para que todo suene nítido y sin enturbiarse. En este fragmento en concreto juega un papel importante la muñeca que ayuda a aliviar la tensión provocada por el movimiento tan rápido de los dedos de ambas manos.

Ilustración 2: Aclaración de la realización técnica de alguno de los motivos de la Sonata Op. 53 Waldstein. Extraído de "Sonatas para piano" L. v. Beethoven (Book 2) Ed: Wiener Urtext Edition

En el c. 31 se halla un pasaje formado por octavas partidas en *staccato*. De nuevo el ataque de los dedos es de vital importancia para poder lograr ese efecto y, a la vez, poder conseguir una claridad y una dirección sonora que dé como resultado un sonido correcto, dirigido y claro.

En el c. 72 se halla un motivo totalmente distinto a los que se presentan a lo largo de este primer movimiento. Se trata de un trino en la mano izquierda que dura dos compases. En este caso la buena y correcta articulación de los dedos es de vital importancia para que no se desestabilice el trino y para que no suene más que la melodía que se encuentra en la mano derecha. Así mismo, es importante para que las dos notas que conforman este trino se encuentren en la misma intensidad sonora dando lugar a un efecto uniforme.

En el c.155 se puede observar una escala en ambas manos en sentido contrario y en fortísimo. Para que dicha escala suene totalmente nítida y se pueda entender es fundamental una buena articulación y velocidad de ataque de los dedos.

Para terminar con el primer movimiento, se debe destacar el motivo del c. 275. Aunque parece algo muy simple es bastante complicado que, a una gran velocidad, se escuche todo claro y bien articulado. Una rápida velocidad de ataque de los dedos permite que el pasaje llegue de una forma clara al oyente. En este pasaje en concreto, también interviene un poco la muñeca. A través de un movimiento de semirrotación, acompañando a la dirección de la música (como el motivo es ascendente, hacia la derecha), la muñeca permite que los dedos puedan tocar más relajados y pegados a la teclas, que les sea más fácil atacar y a su vez, facilita la dirección musical del motivo.

El segundo movimiento está plagado de distintos tipos de articulación: *tenuto*, ligado, picado-ligado,... Para todo este tipo de articulaciones que se presenten en una melodía simple (solo melodía, no acordes), entran en juego los distintos tipos de ataque digital. Desde el punto de vista de la autora, para un *tenuto*, la velocidad de ataque será más lenta y se apoyará bastante la mano sobre el teclado, incluso podría llegar a intervenir el antebrazo. Para un ligado, la velocidad de ataque debe ser lenta, pero a la vez muy

coordinada, pues el dedo solo puede salir de la nota cuando la siguiente esté a punto de sonar o ya esté sonando. En cuanto al picado, la velocidad de ataque es más rápida y se busca acortar el valor de la nota con la articulación.

En el tercer movimiento son numerosos los acompañamientos. Todas las escalas, arpeggios cromatismos... requieren de una buena velocidad de ataque y claridad para que queden nítidos. Máxime si se tiene en cuenta, que en este movimiento, los pedales propuestos por Beethoven pueden durar hasta 8 compases y es imprescindible una gran articulación digital para que suene nítido y claro.

En el c. 51 comienza un trino en la mano derecha que luego se desdoblará en trino y melodía. Este es un pasaje muy difícil técnicamente. Se debe tener una gran velocidad de ataque para poder realizar un trino muy equilibrado, en un segundo plano, (la melodía del c. 51 al 54 se encuentra en la mano izquierda) que permita no enturbiar la melodía y que todo se escuche con claridad. La mano izquierda también presenta una gran articulación necesaria para destacar la melodía, sobre todo cuando el bajo comienza a descender diatónicamente (c. 53-54). En el c. 55 el pasaje se complica. La mano izquierda presenta motivos con escalas ascendentes y descendentes en los que se pueden observar dos tipos de articulación: ligado y staccato. Para ello es muy importante una buena articulación y un poco de peso del brazo para que se pueda distinguir los distintos motivos, aunque no se debe olvidar que esta voz no es la principal. En la mano derecha hay un motivo en el que se combina un trino con melodía. Para poder realizarlo se necesita una gran velocidad en los dedos uno y dos de la mano derecha para poder realizar bien el trino, en una dinámica lo más piano posible, y una grandísima velocidad de ataque en el dedo cinco que junto con la articulación de muñeca será el encargado de cantar la melodía principal del pasaje.

Se puede observar un ejemplo de lo anterior expuesto en el c. 62 donde comienza un pasaje en el que la melodía, compuesta por tresillos que abarcan los diferentes acordes de las diferentes armonías suponen todo un desafío para la articulación digital y la flexibilidad y relajación. Para poder llevarlo a cabo es necesaria una buena articulación, tener muy claras las posiciones de cada uno de los motivos y tener una gran agilidad y velocidad de ataque a la vez que se articula lo más cerca posible de la tecla. Al ser un pasaje rápido, si se despegan mucho los dedos del teclado, se pierde tiempo y referencia a la hora de tocar

Otro ejemplo comienza en el c. 183. Aquí el acompañamiento en la mano izquierda, en tresillos, con escalas ascendentes y cromatismos, supone todo un desafío para la técnica digital. La velocidad de ataque y la relajación juegan un papel fundamental para la correcta realización de este pasaje que además se prolonga, alternándose entre ambas manos, hasta el c. 217.

En el *prestissimo* (c. 403) entra un pasaje que ya solo por la velocidad indicada va a precisar de una gran agilidad de ataque y relajación para poder llevarse a cabo con claridad y nitidez. Se encuentra entre los compases 477-514 un trino prolongado en la mano derecha. El equilibrio entre ambas manos, la rápida articulación y la importancia de la relajación, hacen de este pasaje uno de los más complicados de la técnica digital de esta sonata. Para poder resolverlo hay que tener en cuenta que la mano debe estar lo más relajada posible pues así se controlará mejor la dinámica piano y el equilibrio del trino. Para la realización del trino es de vital importancia que los dedos estén lo más pegados posible al teclado para que así la velocidad de reacción sea mucho mayor, no haya margen de error, y se pueda articular mejor. Para la realización de la melodía es muy importante una velocidad de ataque muy rápida del dedo meñique que será el que lleve a cabo la melodía en la mayoría de las veces. Con esta velocidad de ataque y una firmeza y concentración del peso en el extremo del dedo se conseguirá destacar esta melodía. La articulación de la muñeca también es importante para poder aliviar la tensión que se pueda generar a lo largo de este pasaje.

5.3. Articulación de muñeca

Aunque la técnica digital fue la cuna de la técnica beethoveniana, no fue la única técnica relevante. En el Manuscrito Kafka se puede observar como Beethoven profundizó

LA IMPORTANCIA DE LA SONATA *OP. 53 WALDSTEIN* EN LA TÉCNICA PIANÍSTICA DE BEETHOVEN

en aquellos movimientos que más se alejaba de la técnica digital y se acercaban a la articulación y flexibilidad de la muñeca, antebrazo y brazo. A través de estos ejercicios, Beethoven, pretendía mejorar las capacidades colorísticas del intérprete y llegar a una relajación constante a la hora de interpretar algunas de sus obras.

Según Chiantore (2001), Beethoven comienza a hablar a través de estos estudios de “apoyar con firmeza la muñeca”, hecho que comienza a anunciar al pianismo romántico. Es por ello que la articulación de la muñeca es considerada uno de los pilares fundamentales de la técnica pianística. Combinar el movimiento vertical de la muñeca con el movimiento horizontal a lo largo del piano es una de las particularidades más características de la técnica de Beethoven y permitía una gran flexibilidad y riqueza sonora para interpretar sus obras.

En la Sonata Op. 53 Waldstein se pueden observar algunos pasajes en los que la intervención de la muñeca es necesaria tanto por la flexibilidad que ésta aporta como por la dirección del sonido y el color característico que requiere en cada uno de los pasajes que se citarán a continuación. El primer ejemplo se encuentra en los primeros compases de la sonata. En el bajo y en parte de la línea melódica de la mano derecha se encuentra un motivo formado por quintas en corcheas. Al tener en cuenta que el tempo del primer movimiento es un Allegro con brio se debe pensar en que estos motivos, con solo un ataque digital, pueden ser incómodos. Es aquí donde interviene el movimiento vertical de la muñeca, que permite el bote de la mano a la vez que se articula con los dedos para liberar tensión y hacer este tipo de motivos más rápido. Del c. 23 al 30 del primer movimiento el movimiento de semirrotación de la muñeca juega un papel fundamental, pues alivia la rigidez en el acompañamiento de la mano izquierda y permite que el motivo suene en una dinámica piano.

En el c. 46 encontramos una escala descendente por terceras en la mano derecha. Aquí, la intervención de la muñeca es muy importante porque permite que no haya tensión a la hora de tocar, y esboza un movimiento natural para que, a través de la articulación de los dedos, la escala salga nítida y fluida, y las notas equilibradas e igualadas.

En general en el primer movimiento se requiere una muñeca bastante flexible que permita el desplazamiento horizontal a lo largo del teclado para solventar las dificultades técnicas que se plantean y, así mismo, propiciar la relajación en aquellos pasajes más incómodos.

En el segundo movimiento, se puede observar en el bajo del c. 21 una negra ligada a un grupo de cuatro fusas. En este motivo es de vital importancia el movimiento de semirrotación de la muñeca que permite una relajación a la hora de tocar, a la vez que propicia un color sonoro de gran calidad.

En el tercer movimiento se pueden encontrar numerosos ejemplos de movimiento vertical de la muñeca. El primero de ellos se halla en el tema principal que comienza en el c. 1 interpretada por la mano izquierda. Al tratarse de un cruce de manos, la liberación de la muñeca es muy importante para que el sonido sea libre. Además, con el movimiento vertical que permite la articulación de la muñeca se propicia un sonido brillante y claro.

Por otro lado, también aparece el movimiento de rotación de la muñeca en el motivo que lleva a cabo la mano derecha. Este movimiento permite que se libere tensión y se toque más relajado, a la vez que se facilita la dirección musical hacia las notas más altas.

En el acompañamiento del c. 31 se puede observar un motivo construido a bases de arpeggios. Aunque la articulación en sí de la muñeca apenas aparece, sí que es muy importante el movimiento horizontal combinado con una muñeca flexible, sin rigidez. Así se propicia un acompañamiento fluido que vaya al compás de la melodía y no al revés. Esto se repite, en la mano derecha, en el c. 251. Aquí, además de ser necesaria la relajación total de la muñeca, es muy importante la dirección sonora, por lo que la muñeca, junto con un poco de articulación del antebrazo, interviene en la dirección del sonido.

En el famoso pasaje de octavas en *glissando* en el *prestissimo* del tercer movimiento (c. 465-472) tanto la muñeca como el antebrazo tienen gran importancia. La muñeca flexible permite liberar tensión y empujar o dirigir las notas en un sentido o el otro. Con el

antebrazo se permite el movimiento en sí. Por último, el trino doble de terceras del c. 513 es un motivo en el que el ataque digital es de gran importancia, pero también el ataque de muñeca que permitirá liberar tensión, la igualdad en las notas del tresillo y dirigir el crescendo.

5.4. Ataque de antebrazo o articulación del codo

El segundo de los pilares fundamentales de la técnica beethoveniana es la introducción de la articulación del codo. Hay que tener en cuenta que la postura del intérprete frente al instrumento era muy importante para Beethoven, y la articulación del codo ayudaba a ello. También afectaba en el sonido. A través de esta articulación se podían llevar a cabo ataques que producían un sonido más seco y claro.

En el c. 154 del primer movimiento se encuentra el primer motivo que requiere del impulso del antebrazo. Se trata de motivos ascendentes y descendentes a distancia de quinta en cuya nota más alta se encuentra un *sforzando*. Para poder realizarlo es necesaria la articulación del codo que permite dar el impulso necesario para poder llevarlo a cabo.

Algo parecido ocurre en el motivo de la mano izquierda del c. 272-274, el *sforzando* después del salto obliga a una articulación rápida del codo. Así, se libera tensión y se consigue un sonido limpio para llevar a cabo lo indicado en la partitura.

Ya casi al final del segundo movimiento, se encuentra otro de los lugares donde interviene el antebrazo. Se trata de las octavas partidas del c. 24-25. Debido a que están ligadas, el movimiento del antebrazo acompaña a la ligadura para liberar tensión y peso.

En el c. 31 del tercer movimiento se encuentra un pasaje en el que hay una melodía compuesta por octavas ligadas. Ante la imposibilidad de ligar con los dedos, el desplazamiento del antebrazo con el motivo melódico provoca que el sonido quede más igualado entre octava y octava y, por lo tanto, que la sensación de legato sea mayor. Otro ejemplo de lo anterior lo encontramos en el c. 431. Aunque el pedal es de gran ayuda para ligar, no se puede depender de él. Si la articulación no es adecuada el sonido resultará *vertical*, cortado y sin dirección. Por esto es tan importante la intervención del antebrazo, porque con su movimiento propicia el legato entre las octavas y hace que el sonido no se corte y tenga dirección. Además, este tipo de ataque favorecerá la proyección de los sonidos armónicos consiguiendo así un sonido más redondo y con mucho más color.

Para terminar, en los compases 352-378 se encuentra el tema A_2 que se caracteriza por ser un pasaje bastante incómodo para la mano izquierda. La articulación del codo permite liberar tensión y que la dirección del sonido sea la correcta.

5.5. Ataque de brazo o articulación del hombro

La articulación del hombro es la última de las características técnicas incluidas por Beethoven. Su uso está estrechamente vinculado a la relajación de cara al instrumento y a la acentuación, característica fundamental de la música beethoveniana. Los contrastes dinámicos y la variedad en el tipo de ataque, que tan característica y única hace a la música de Beethoven, solo es posible a través de la articulación del brazo.

El primer ejemplo de la articulación del hombro del primer movimiento se encuentra en el c. 35. Con la entrada del tema B, formado por un motivo coral, el control del peso del brazo permite un mayor equilibrio entre las voces que forman cada acorde y facilita un sonido redondo y brillante. El mismo motivo que se encuentra ahora en la mano izquierda del c. 43. Además, se añade la dificultad de equilibrar esta voz, que contiene el tema B, con el motivo melódico de la mano derecha.

El siguiente ejemplo se halla en el c. 62. En la mano izquierda encontramos un motivo acéfalo en el que es muy importante marcar el tiempo fuerte para que no se pierda el pulso. La articulación del hombro permite que se pueda marcar el tiempo fuerte y que quede un

pasaje dirigido musicalmente. Una dificultad parecida se encuentra en el c. 66. El motivo de la mano derecha consiste en unas octavas en staccato que contienen un sforzando en la primera de cada cuatro corcheas. Para realizar el staccato y el sforzando es necesaria la articulación del hombro para controlar la potencia sonora y que los efectos se realicen con éxito.

En el segundo movimiento es necesaria la intervención del brazo para conseguir destacar una melodía en pianísimo que se encuentra en un registro bastante grave y muy cercano al acompañamiento. Esto se produce, sobre todo, en el principio de A y A'.

El primer ejemplo de intervención del brazo en el tercer movimiento se encuentra en el c. 183. Así, se destaca una melodía en octavas y staccato cuando en la mano izquierda existe un acompañamiento en escalas organizadas en tresillos y todo ello en una dinámica en fortísimo. En el c. 313, con la entrada del tema A en fortísimo, la articulación del hombro podría ayudar a poner más peso y a conseguir un sonido más potente a la vez que redondo sin que suene duro o forzado.

Tanto en los compases 378-402 como en los compases 529-543 se pueden observar dos pasajes en los que el motivo está formado por diversos acordes con distintas articulaciones y en fortísimo. Para poder llevar a cabo estas dinámicas es muy importante la articulación del hombro que permite un aporte extra de peso que permite diferenciar los staccato y sforzando por encima de la dinámica a la que está sometido el pasaje.

5.6. El pedal

El uso del pedal en la Sonata Op. 53 Waldstein es digno de mencionar. Podría ser una de las primeras obras en las que las indicaciones de pedal fueran propias del autor. Se debe tener en cuenta que la llegada del piano Érard a la vida de Beethoven se había producido en el mismo año en el que se compuso esta sonata. Esta novedad hizo que Beethoven utilizase la Waldstein para experimentar con este nuevo invento. Es por ello que en el tercer movimiento de la sonata encontramos las primeras marcas de pedal de la obra. Beethoven escribe en su manuscrito unas instrucciones sobre su uso.

En el primer compás del tercer movimiento encontramos la primera marca de pedal que dura ocho compases. De esta manera, a la hora de interpretar, se debe accionar $\frac{1}{4}$ de pedal para poder crear la atmósfera exigida por el compositor, a la vez que la melodía se escucha nítida y suave. Para ello, es también muy importante una clara articulación de la melodía, para que el sonido sea claro y preciso y facilite esta tarea.

El uso del pedal durante el pasaje del trino (c. 55-62) es bastante delicado y complicado. A la dificultad de la realización de la melodía y el trino en una misma mano hay que añadirle un bajo cuyo motivo se mueve bastante, todo ello en fortísimo. Además, hay que sumarle el uso indicado del pedal que, aunque cambia cada dos compases, no debe ser demasiado profundo para que no se enturbie la melodía principal.

Durante todo el rondó, las marcas de pedal se sitúan en el tema A y en las transiciones a dicho tema debido a, probablemente, su carácter lírico y cantabile. En el caso de las transiciones, el uso del pedal es más sencillo porque este se suele indicar mientras se desarrolla una misma armonía. Sin embargo, se debe tener cuidado con las frases largas como la que se desarrolla en los c. 106-113. Aunque se desarrolla la misma armonía, la presencia de la séptima en el acorde de dominante, con un pedal demasiado profundo, puede provocar un enturbiamiento de la melodía y resaltar la disonancia provocada por la séptima.

Durante la segunda sección de C, encontramos un uso del pedal más lógico. Con el motivo arpegiado, Beethoven, indica la pulsación del pedal que se mantiene durante cada armonía (por lo general, dos compases). Así, este pasaje se convierte en un gran pasaje de efectos en el que se crea una atmósfera diferente en cada cambio de pedal debido al cambio de armonía. Además, es muy importante una gran articulación, ligera y precisa, unida a la coordinación con el pedal, para no enturbiar el pasaje.

Al llegar al c. 295 se presenta ante el intérprete el pasaje más largo con pedal (18 compases). Esto provoca que el intérprete deba tener un gran control de la profundidad del pedal, de la articulación de los dedos y del peso para poder llevar a cabo un pianísimo que ayude a la nitidez del fragmento. De las mismas dimensiones es el pasaje que se encuentra justo antes de la entrada de la coda (c. 378-395). En este caso, la dinámica indicada es fortísimo por lo que el control del peso debe ser muy preciso para que, primeramente, no sobresalgan unos acordes sobre otros, y segundo para que una dinámica fuerte, potenciada ya por el pedal, no permita no distinguir la melodía.

6. CONEXIÓN TÉCNICA ENTRE LA SONATA EN DO MAYOR OP. 53 WALDSTEIN Y LA SONATA EN SI \flat MAYOR OP. 106 HAMMERKLAVIER

La evolución de la técnica pianística que Beethoven introdujo se ve reflejada en sus obras. Es por ello que a través del análisis de las dificultades técnico pianísticas de la Sonata Op. 53 Waldstein y de la Sonata Op. 106 Hammerklavier, se pretende establecer cuáles son las dificultades que se presentan en d

os obras y si en esta última hay alguna que se presente en una complejidad superior.

Hay varias dificultades que se deben a tener en cuenta en todas las obras a interpretar. El equilibrio sonoro entre las distintas voces melódicas, así como el balance entre las distintas voces de un acorde, la correcta realización de las distintas articulaciones, la realización de un buen planteamiento musical y dirección de la frase y buen uso del pedal.

Sin embargo, a través del análisis de los distintos motivos con alguna complejidad técnica se detalla que hay dos motivos que se presentan, de forma curiosa, en las dos sonatas: las octavas partidas y el cruce de manos.

En la Sonata Waldstein, las octavas partidas aparecen en los compases 31-34 en ambas manos, repitiéndose posteriormente en la reexposición (c. 192-195). También aparecen en la mano derecha de los compases 24-25 del segundo movimiento y en los compases 68-77 del tercer movimiento. En la Sonata en Si \flat Mayor Op. 106 Hammerklavier aparecen en el c. 112, primero en la mano izquierda y, luego, en los compases 118-119 en ambas manos, repitiéndose de una manera algo más extensa durante los compases 344-361. En el scherzo también aparecen octavas partidas en los compases 97-105. Así mismo, en los compases 88-103 del Adagio Sostenuto, se pueden visualizar algunas octavas partidas camufladas entre el barullo de fusas.

El cruce de manos es el segundo de los motivos comunes en las tres sonatas. En la Waldstein, el cruce de manos se produce en el tema A del tercer movimiento. En cuanto a la Hammerklavier, se encuentra en el c. 237 del primer movimiento y en los compases 45-51 del adagio sostenuto y, posteriormente, en su reexposición en los compases 130-136.

También cabe destacar el carácter de los movimientos lentos. En las dos sonatas, el movimiento lento tiene un carácter puramente cantábil, imita a la voz humana y está compuesto como si se tratase de una melodía acompañada. Otro de las dificultades técnicas comunes a las dos sonatas son los temas corales que requieren de un gran control del peso y equilibrio entre las voces. En el caso de la Sonata Op. 53 Waldstein se encuentra en el tema B del primer movimiento, en la parte B del adagio molto y en algunos enlaces en el tercer movimiento (c.221-250, 378-402 y 431-440), así como en el final del rondó. En el primer movimiento de la Sonata Op. 106 Hammerklavier encontramos un motivo coral en los compases 45-52 y 178-188. Así mismo el tema A del tercer movimiento tiene un carácter enteramente coral.

Además, de las octavas partidas, el cruce de manos y los temas corales. Entre la Sonata en Do Mayor Op. 53 Waldstein y la Sonata en Si \flat Mayor Op. 106 Hammerklavier se pueden encontrar cuatro motivos recurrentes: las escalas en sentidos contrarios, las octavas alternadas, los arpeggios y las fermatas. Las escalas en sentido contrario se pueden observar en el c. 155 del primer movimiento de la Waldstein mientras que en la Hammerklavier se halla en el c. 375 del primer movimiento y en el c. 2 del largo. El tema C del tercer

LA IMPORTANCIA DE LA SONATA *OP. 53 WALDSTEIN* EN LA TÉCNICA PIANÍSTICA DE BEETHOVEN

movimiento de la Waldstein comienza con unas octavas alternadas entre ambas manos. En la Hammerklavier se halla en los compases 27-30 y 259-262 del primer movimiento. En la Waldstein, los arpeggios, se encuentran en varios lugares: c. 29-30, 190-191 del primer movimiento y en los compases 251-268, 281-286 y 442-460 del tercer movimiento. En la Hammerklavier se pueden ver en los compases 77-80 del scherzo, 76-84 del adagio sostenuto y c. 143-150 de la mano izquierda del último movimiento. En el caso de las *fermatas*, se puede encontrar un ejemplo muy claro en cada sonata. En el caso de la Sonata Op. 53 Waldstein se sitúan en los c. 282 a 283 del primer movimiento y en el caso de la Sonata Op. 106 Hammerklavier se sitúa en el c. 112 del segundo movimiento.

Cabe destacar un motivo en particular que aparece en la Sonata Op. 53 Waldstein y la Sonata Op. 106 Hammerklavier pero que en la primera se encuentra de una manera más simple y en la segunda de una manera más compleja, y en varias versiones. Se trata del trino con melodía en una misma mano. En la Waldstein forma parte del tema A del rondó (c. 56-62) y después, en la coda se desarrolla un poco más (c. 485-514). En la Hammerklavier encontramos diversas variedades “mejoradas” de este motivo. La primera vez que aparece es en los compases 106-111 del primer movimiento, en donde el trino se mantiene en la parte inferior de la mano y la melodía en la voz superior incluyendo, en este caso, algunas notas dobles. En el c. 111, donde se produce la resolución, el trino pasa a la parte superior de la mano y la melodía a la parte inferior. En la reexposición se vuelve a plantear el mismo trino (c. 338-343) pero ahora trina una voz intermedia mientras que los extremos son los que llevan la melodía. Al llegar a la resolución en el c. 343 el trino pasa a la voz inferior mientras que la melodía sube a la voz superior.

Al final del primer movimiento, del compás 365 al 372 aparece un trino en ambas manos mientras que se desarrolla la melodía en la voz superior de la mano derecha y en la voz inferior de la mano izquierda. En la fuga del cuarto movimiento el motivo temático está formado por trinos y, aunque, en un principio no es un trino complicado, según va apareciendo se van añadiendo dificultades técnicas. En el c. 111 el trino de la mano derecha se produce en la voz superior mientras que la inferior continúa con la melodía. En el c. 112 se produce un trino en una octava en la mano izquierda y en el compás siguiente se produce en la mano derecha un trino en la voz inferior mientras que la superior tiene la melodía. Esto se va repitiendo hasta el final del movimiento en diversos lugares como por ejemplo en los compases. 308 a 316. El final está formado por octavas trinadas a unísono con el bajo que también tiene trino.

En resumen, aunque existen muchas características comunes entre las dos sonatas y que se deben tener en cuenta en todas las obras a interpretar (fraseo, buen uso del pedal, balance entre las voces...) existen algunos motivos recurrentes comunes a la Sonata Op. 53 Waldstein y la Sonata Op. 106 Hammerklavier. La evidencia más clara de que existe una influencia en la Hammerklavier por parte de la Waldstein se basa en el desarrollo que hace Beethoven en la Hammerklavier del trino con melodía que presentó en el tercer movimiento de la Op. 53. Además, la abundancia de motivos recurrentes entre la Waldstein y la Hammerklavier permiten afirmar que algunos aspectos de la Waldstein, que supuso una de las sonatas más difíciles técnicamente de su producción, influenciaron en la composición de la Hammerklavier que pretendía ser una sonata que reuniese todas las dificultades técnicas posibles.

7. CONCLUSIONES

La Sonata Op. 53 Waldstein de L. v. Beethoven supone un escalón más para la evolución de la técnica pianística. Aunque algunas partes del cuerpo no se involucran tanto como lo harán en el periodo romántico como, por ejemplo, el brazo, son muchos los pasajes en los que intervienen articulaciones que no eran necesarias en el estilo clásico. Se ha demostrado como Beethoven introduce el movimiento vertical de muñeca y como comienza a iniciar la articulación del codo y, en menor medida, la articulación del hombro,

con la composición de esta sonata. Se podría decir que la Waldstein se muestra a mitad de camino entre la técnica clásica, puramente digital, y la romántica, en la que el peso y la articulación del hombro son de vital importancia.

La Sonata para piano en Do M Op 53 Waldstein de L. v. Beethoven es una obra importante dentro del repertorio pianístico del compositor. En su interior encontramos novedades como la inclusión de marcas de pedal en su tercer movimiento (las primeras introducidas por Beethoven en una obra). También se ha demostrado que técnicamente esta obra es innovadora y que involucra todas las articulaciones de brazo y mano.

REFERENCIAS

- Bair, T. (2006). Sonata Form in the Romantic Era. *Stellar*, 1(7), 3–7. Retrieved from <http://www2.okcu.edu/multimedia/pdf/stellar07.pdf>
- Bloomberg, C. (2007). *Beethoven's piano sonatas : an analysis of compositional trends from 1795-1822*. School of Music College of Liberal Arts, Oregon. Retrieved from [https://research.wsulibs.wsu.edu/xmlui/bitstream/handle/2376/2413/Bloomberg,Chelsea Beethoven%27s Piano Sonatas.pdf?sequence=1](https://research.wsulibs.wsu.edu/xmlui/bitstream/handle/2376/2413/Bloomberg,Chelsea%20Beethoven%27s%20Piano%20Sonatas.pdf?sequence=1)
- Bott, R. (2014). *Ludwig van Beethoven. Igarss 2014*. Québec, Canada. Retrieved from http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/lmu/fernandez_d_le/capitulo2.pdf
- Botticelli, A. (2014). *Creating tone: The relationship between Beethoven 's piano sonority and evolving instrument designs*. University of Toronto. Retrieved from file:///C:/Users/maria/Downloads/Botticelli_Andrea_201406_DMA_thesis.pdf
- Chiantore, L. (2001). *Historia de la técnica pianística*. Madrid: Alianza. <http://doi.org/9788420678955>
- Chiantore, L. (2007). Beethoven en la historia del piano. *MUSIKEON.NET*. Retrieved from http://www.chiantore.com/pdf/chiantore.com_BEETHOVEN_EN_LA_HISTORIA_DEL_PIANO.pdf
- Chiantore, L. (2010). *Beethoven al piano*. Barcelona: NORTESUR.
- Clarke, C. (2009). Erard and Broadwood in the Classical era: two schools of piano making. *Revue Française D'organologie et D'iconographie Musicale*, 11(Musique, images, instruments), 109.
- Cooper, B. (2000). *Beethoven* (Vol. 30). Oxford University Press, USA. Retrieved from <https://books.google.com/books?id=Tq5ci-9OMLEC&pgis=1>
- Czerny, C. (1860). *Erinnerungen aus meinem Leben*. (P. H. Heit, Ed.) (1960th ed.). Baden-Baden: Verlag Valentin Koerner.
- Darwin, C. (2005). Ludwig van Beethoven: Piano sonate n° 21 Op. 53. *University of Sussex*, 53(21), 1. Retrieved from http://www.lifesci.sussex.ac.uk/home/Chris_Darwin/WebProgNotes/pdfs/BeethovenWaldsteinOp53.pdf
- de la Guardia, E. (1947). *Sonatas para piano de Bethoven* (2nd ed.). Buenos Aires: Ricordi Americana S.A.E.C.
- Iser, J. L. (2014). *Estudio del piano*. Barranquilla, Colombia: Universidad del Norte. Retrieved from <https://books.google.com/books?id=nr2UBAAQBAJ&pgis=1>
- Kinderman, W. (1995). *Beethoven*. Berkeley, Los Ángeles: University of California Press. Retrieved from https://books.google.com/books?id=DmAM_yZK8kUC&pgis=1
- Newman, W. S. (1988). *Beethoven on Beethoven: Playing his piano music his way* (1991st ed.). New York: Norton paperback.
- Perez, C. E. (2014). *Beethoven ahead of his time : Sonata in C major*. Georgia Southern University. Retrieved from

LA IMPORTANCIA DE LA SONATA *OP. 53 WALDSTEIN* EN LA TÉCNICA PIANÍSTICA DE
BEETHOVEN

- <http://digitalcommons.georgiasouthern.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1062&context=honors-theses>
- Rosen, C. (2002). *Las sonatas para piano de Beethoven*. (B. Ellen Zitman Roos, Ed.) (2013th ed.). Madrid: Alianza.
- Schiff, A. (2006). *Waldstein sonate*. Retrieved from <http://www.theguardian.com/arts/audio/2006/nov/30/culture1419>
- Skowronek, T. (2010). *Beethoven the pianist*. New York: Cambridge University Press. Retrieved from <https://books.google.es/books?id=fJWnrBt310sC&pg=PA111&dq=Playing+the+Beethoven+Sonatas.+waldstein&hl=es&sa=X&ei=lx34VNmGKcbmUorogsAL&ved=0CCsQ6AEwAQ#v=onepage&q=Playing+the+Beethoven+Sonatas.+waldstein&f=false>
- Solomon, M. (1977). *Beethoven*. Nueva York. Retrieved from file:///C:/Users/maria/Downloads/Beethoven - Maynard Solomon_897.pdf
- Thayer, A. W. (1921). *The life of Ludwig van Beethoven. Vol II*. New York: Cambridge University Press. Retrieved from https://books.google.es/books?id=Db00AAAAQBAJ&pg=PA104&dq=beethoven+life&hl=es&sa=X&ei=AQ_8VLPPDMq5Uf2WgPgK&redir_esc=y#v=onepage&q=waldstein&f=false