

Beethoven y Goethe: Una guía a la interpretación de la Sonata para
Piano Op.109.
Proyecto de Grado.

Luis Felipe Palacios.

Pontificia Universidad Javeriana

Facultad de Artes

Carrera de Estudios Musicales con énfasis en Interpretación (Piano)

Bogotá D.C

2016

INTRODUCCIÓN:

Este proyecto escrito tiene como objetivo definir de manera más precisa las características estilísticas de la sonata para piano Op.109 de Ludwig Van Beethoven (1770-1827), de tal manera que pueda ser útil como una guía hacia la interpretación de esta pieza. Con este objetivo se ha decidido tomar como punto de referencia a Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) y analizar decisiones formales y estructurales tomadas por el autor, las cuales constituyen el estilo de este para hacer un paralelo y determinar las características que comparten estos dos artistas especialmente en sus etapas tardías. Dichas etapas constituyen un caso interesante al contener un ánimo transformador de las reglas convencionales de estilo. Los autores a los cuales este texto hace referencia se encuentran ubicados dentro del clasicismo como brillantes exponentes de su época y contexto, sin embargo hacia el final de sus vidas se acercan al nacimiento del romanticismo y naturalmente su obra artística va a la par de este desarrollo histórico del arte. Sus obras se ven afectadas por el curso natural del estado del arte, incluso es válido decir que la transformación de la estética clasicista a la romántica está en buen parte influenciada y liderada por Beethoven y Goethe. Es natural entonces imaginar que la etapas tardías de creación resultan en una mezcla más bien incierta entre elementos plenamente establecidos y otros absolutamente nuevos y revolucionarios, generando así momentos y productos de características únicas e inusuales en la obra de un autor.

Antes de entrar en detalles es importante tratar de trazar una línea temporal genérica que aplique a todos los procesos artísticos y de aprendizaje, esta línea constituye el avance natural de una artista a través de los años. Es evidente que cualquier artista aprende cosas nuevas durante toda su vida y esto resulta en un proceso acumulativo de experiencias, historias, pensamientos, descubrimientos e ideas que se van ubicando cada una encima de la anterior , se van conectando como engranajes que van constituyendo una gran maquinaria. Dicha máquina representa el bagaje artístico de un individuo, su vida artística, el músculo generador del arte, el lugar en el cual se encuentran todas las fuentes intelectuales y

espirituales que el artista imprime de manera absoluta cada vez que se enfrenta a la creación de una obra, por esto es obligatorio que la obra artística cambie en su forma y en su estilo constantemente así venga de un solo artista durante un periodo específico del arte, además es de esperar que con el pasar de los años su discurso se transforme y que cada día adquiera mayor cantidad de argumentos para poder expresarse estéticamente, es decir hay un proceso maduración artística el cual está en su punto más alto en las etapas tardías de los artistas y esto es algo que se puede percibir en las obras de todos los grandes artistas hacia el final de sus vidas, es posible percibir la claridad y la experiencia que vierten en sus últimas obras de manera casi que inevitable.

Un aspecto importante que permite destacar a Beethoven y Goethe entre otros, es que hacen parte de una transición en la historia del arte ya que vivieron durante una buena parte del clasicismo y el inicio del romanticismo, al contrario de compositores como Haydn o Mozart quienes son estandartes de la escuela clásica o el caso de Chopin y Schumann en el romanticismo. Es importante tener en cuenta que en el campo de la literatura la llegada del romanticismo es anterior que en la música, aproximadamente desde finales del siglo XVIII en Alemania con la aparición de figuras como Friedrich Schiller y el mismo Goethe es quien a través de su novela *Fausto* sintetiza la transición y la mezcla entre clasicismo y romanticismo.

Beethoven y Goethe tuvieron la oportunidad de conocerse y estar muy en contacto con la obra del otro, Goethe era veintiún años mayor que Beethoven y además murió cinco años después, así que tuvo una vida bastante larga en comparación a la de Beethoven que de por sí no fue para nada corta. Se conocieron por primera vez en el año 1812 tomando una cura, en este punto la sordera de Beethoven estaba avanzada sin embargo tocó para Goethe y pudieron a hablar. El encuentro fue en Teplitz en la casa de una amiga común llamada Bettina Brentano quien admiraba mucho a ambos y ansiaba que se conocieran, el encuentro duró unos pocos días y no se logró establecer una amistad entre los dos personajes, las maneras y actitudes de Beethoven iban muy en contra de un refinado y respetuoso Goethe, nunca se volvieron a encontrar. Si bien Goethe nunca había escuchado la música de Beethoven hasta 1812 (cuando el compositor le presentó la obertura de

Egmond escrita dos años antes) Beethoven si era un gran admirador de la obra de Goethe, le escribe a su amiga Bettina von Armin “Cuando me menciones en tus cartas a Goethe busca todas las palabras que puedan expresar mi más profunda reverencia y admiración”. En trabajos tempranos como *Werter* una novela influenciada por el *Sturm und Drang* llena de pasión y sentimentalismo en la cual el protagonista es un joven artista talentoso y atormentado, muchas personas jóvenes contemporáneas a Beethoven se vieron influenciados por *Werter* incluyendo a Mendelsohn. Sin embargo Beethoven conoce a un Goethe mucho más maduro más asentado y alejado de la pasión que caracteriza a sus primeras obras las cuales abrieron el camino para el desarrollo del estilo del romanticismo.

En 1812 Goethe ya había hecho importantes cambios en su estilo propio y sus intereses estaban dirigidos a retomar el arte clásico, admiraba profundamente la literatura griega y empezó a escribir cosas diferentes a literatura como textos científicos de morfología como *La metamorfosis de las Plantas* en 1790, donde propone teorías serias acerca de la estructura vegetal, escribe también una *Teoría de los Colores* en 1810 y adelantó estudios en zoología para el momento en el cual conoce a Beethoven, a pesar de haber sido un precursor del romanticismo parece empezar a mirar hacia atrás en el tiempo y a encontrar inspiración en las obras clásicas.

PRIMERA PARTE

Los años de peregrinaje de Wilhelm Meister

La novela a analizar se llama *Wilhelm Meisters Wanderjahre* o *Los viajes de Wilhelm Meister*. La obra fue concebida inicialmente desde el año 1795 y terminada en 1821 sin embargo fue hasta 1821 que vio la luz pública. La novela fue recibida con críticas divididas aunque la opinión general fue negativa debido a la longitud de la novela y su inusual organización en la cual se introducen elementos externos como aforismos, canciones y poemas, retando así las formas convencionales de la novela para el momento. La historia se trata de un hombre adulto llamado Wilhelm Meister que emprende un peregrinaje por Europa tras separarse de su esposa, en

su viaje lleva a su hijo Félix quien es un niño y promete no pasar más de dos días en un solo lugar para asegurar su errancia por un buen tiempo, de esta manera el autor nos va llevando capítulo a capítulo por el agitado viaje de los Meister brindando una nueva historia totalmente distinta en cada capítulo.

Un primer ejemplo de las rarezas formales de la novela se encuentra en los capítulos VII y VIII. El capítulo VII empieza con Wilhelm Meister admirando una serie de pinturas que encuentra en la galería de la casa de Hersilia, lugar donde está siendo hospedado, Goethe empieza a describir con detalle los cuadros que el protagonista está mirando y los sentimientos que le generan.

“ Tienen los retratos, como las biografías, un interés especialísimo; en ellos el personaje principal al cual podemos imaginar sin acompañamiento, destácase él solo y se nos planta delante como frente a un espejo, de suerte que hemos de consagrar toda nuestra atención y mirarlo a él exclusivamente, con la misma calma con que él se miraría en la luna de un espejo.”(Goethe, 2013:365)

Luego de este comentario estético acerca del retrato viene un fragmento en el cual el protagonista habla con su anfitrión sobre el arte y la poesía hasta que son invitados a almorzar en este momento hay un corte bastante marcado en el hilo de la prosa , se encuentran discutiendo Wilhelm , su hijo Félix y sus anfitriones acerca de sus planes futuros y de repente el autor cambia de nuevo a primera persona y empieza a contar la historia familiar de los anfitriones de Wilhelm terminando esta intervención con un comentario sobre religión y política:

“-Y tú, lindo haragán-exclamó Hersilia!-.¿Que vas a aprender?

-Yo- Exclamó el muchacho con picardía- Voy a aprender a escribir para enviar cartas y a montar a la perfección para no apartarme nunca de tu vera.

A lo que contestó Hersilia, pensativa:

-con los pretendientes de mi misma edad nunca fuí afortunada; pero quién sabe si la nueva generación me indemnizará.

Sentimos ahora con nuestro amigo cuán dolorosamente se acerca la hora de la despedida y algo daríamos por poder formarnos una clara idea de las cualidades de su excelente anfitrión y su rarezas de aquel hombre excelente, Pero para no juzgarlo

erróneamente, necesitamos fijar la atención en los orígenes y desarrollo de aquel digno ya anciano. Acerca de lo cual, sólo hemos podido recoger los datos siguientes: Vivió su abuelo en Inglaterra, cual activo miembro de embajada en tiempos del gran Guillermo Penn, la gran benevolencia, las puras intenciones, la incansable actividad de aquel hombre tan excelente; el conflicto en que por todo ello solía verse comprometido con el mundo; los peligros y apuros de su noble existencia hubieron de hacer en el sensible joven profunda impresión; de suerte que abrazó sus ideas y, finalmente emigró a América ... Pero como todo ello orientáse a la moral pública, la religión propiamente dicha no pasa de ser un sentimiento íntimo, o ,mejor dicho, individual ya que solo tiene que ver con la conciencia a la cual debe mover y aquietar.” (Goethe, 2013:365)

Luego de esto vuelve a la conversación del almuerzo con sus anfitriones y termina el capítulo, posteriormente en el capítulo VIII se encuentra una sorpresa y es una pequeña novela introducida en la mitad del libro y que no guarda ninguna relación con la historia inicial. Esta novela se llama *Quien es el traidor?* y la historia proviene de una historieta de Goethe que fue improvisada por él años atrás para distraer a su nuera y que con el tiempo fue escrita y publicada.

Este fragmento del libro es pues la primera ruptura formal que se puede hallar y es en efecto fuerte, durante el capítulo VII se tratan cuatro temas totalmente diferentes y contados por personajes distintos, ya que al principio se narra la historia original de Wilhelm Meister, luego procede a contar la historia personal de la familia del anfitrión, historia que termina por exponer pensamientos personales de Goethe acerca de la religión, lo cual desemboca nuevamente en la historia original y da paso el capítulo VIII con una novela totalmente aislada de todo lo que ha sucedido anteriormente que se , este capítulo finaliza el libro primero y en el libro segundo se retoma la historia de los viajeros.

Hacia el final del libro segundo en los capítulos XII y XIII Goethe introduce una colección de 177 aforismos llamada “*Observaciones en la Mente de los Viajeros: Arte, Ética y Naturaleza*” y un el poema “*Legado*”. Algunos ejemplos de estos aforismos son los siguientes:

“Naturaleza! Estamos rodeados por ella y encerrados en su interior: impotentes de dejarla, impotentes de acercarse a ella. Inadvertida nos introduce en

el remolino de su danza, y se apresura con nosotros hasta que estamos cansados y caemos de sus brazos.

Ella crea nuevas formas sin fin: lo que existe ahora, nunca fue antes; lo que fue, nunca vuelve; todo es nuevo y sin embargo siempre viejo.

Individualidad parece ser toda su arma, y ella no se preocupa por los individuos. Ella está siempre construyendo y destruyendo, y su taller no puede ser alcanzado.”
(Goethe, 2013:365)

Otro ejemplo de ruptura en la forma se puede encontrar en el libro tercero a partir del Capítulo VI en el cual Wilhelm conoce a un barbero quien le cuenta una historia popular llamada “La nueva melusina” historia que ya había sido mencionada por Goethe en Werter. Después en el Capítulo VIII se vuelve a introducir una novela corta llamada La apuesta arriesgada la cual había sido improvisada por Goethe y transcrita en el momento. En el Capítulo IX se continúa con el relato general en el cual los habitantes del pueblo que Wilhelm está visitando se reúnen para discutir la reconstrucción de este, esta reunión termina con los asistentes entonando una canción que es incluida en el libro por el autor.

“No te quedes apegado
A la tierra: vuela osado.
Que doquiera su lugar halla
Quien es fuerte de alma y brazo
Dondequiera el sol esplende,
La inquietud despeja el campo;
Y el mundo se hizo tan grande
Para que por él corramos.” (Goethe, 2013:365)

En el capítulo X se vuelve a introducir un relato corto llamado *No Hay que Abusar*, en el cual Goethe afirma que en ese punto de la novela debe introducir esta historia ya que se acerca el final de la historia y no tendrá la oportunidad de introducir “irregularidades” luego. Este libro termina de manera similar al segundo, con una colección de 182 aforismos llamados “*Del Archivo de Markarie*” y un poema sin título para finalizar toda la novela.

SEGUNDA PARTE

Sonata para piano Op.109

Una vez hecho este recuento de la novela , se puede hablar de la sonata para piano. La sonata No.30 Opus 109 de Ludwig Van Beethoven fue compuesta entre 1820 y 1822 y tiene tres movimientos: *Vivace ma non troppo - Adagio Espressivo - Tempo I. Prestissimo y Andante molto cantabile ed espressivo*. Esta pieza fue escrita por encargo del editor musical Joseph Schlesinger quien le había pedido al compositor una serie de *Bagatelas* entre otras pequeñas piezas, sin embargo la sonata terminó incluida en este encargo, no es claro si el editor fue quien pidió la inclusión de esta sonata o si fue el mismo Beethoven quien así lo decidió.

La primera aparición de materiales de la sonata está registrada en uno de los libros de anotaciones de Beethoven en donde se encuentra escrito el primer tema de la sonata, se cree que este material no fue escrito con la intención de convertirse en una sonata para piano si no que hace parte de una obra diferente, en este momento de su vida Beethoven estaba escribiendo su *Missa Solemnis*, de hecho la composición de la sonata coincide con la de la misa como se puede comprobar en el famoso retrato de Beethoven hecho por Carl Josef Stieler.

El primer movimiento de la sonata presenta decisiones formales inusuales para la forma sonata de la época. Primero empieza con unos arpeggios ascendentes y descendentes que dibujan la armonía, esta decisión es controversial ya que es de esperar que al inicio de la sonata se brinde el tema principal de ella de manera clara y para este punto el público estaba acostumbrado a que se le presente de manera evidente el tema principal , preferiblemente en una estructura homofónica y este no es el caso. Además de esta irregularidad , el compositor le da una duración de tan solo ocho compases a esta sección de apertura, para luego hacer un corte abrupto en la textura y el sonido, el compositor interrumpe la cadencia que se había preparado en los compases introductorios en los cuales se hace un recorrido por la tonalidad de Mi mayor hasta generar una dominante que debería resolver a un quinto grado de la tonalidad, esta expectativa se ve frustrada cuando Beethoven no

resuelve la dominante a su punto de reposo usual (Si mayor) si no que resuelve a un séptimo grado de Mi mayor y además cambia el carácter de *Vivace ma non troppo* a *Adagio Espressivo* lo cual genera una disminución en el tempo de la pieza y un cambio en la intención, si bien el inicio en *Vivace ma non troppo* es plácido y tranquilo cuando entra *Adagio Espressivo* la sonata toma un carácter dramático en el cual se emprenden viajes armónicos inciertos y contrastantes con la primera progresión de la sonata, este *adagio* se extiende por 7 compases para luego volver al tema inicial de la sonata expuesto en Si mayor, en esta sección se alcanza el clímax del movimiento y una reexposición del material del inicio que volverá a quedar cortada con la entrada del *Adagio Espressivo* cuya segunda aparición se extiende hasta el final del movimiento.

Es evidente cómo este movimiento posee una forma bastante inusual para una sonata con fuertes contrastes entre materiales musicales extremadamente dispares en todo sentido. El segundo movimiento (*Prestissimo*) es un *scherzo* típico del Beethoveniano escrito en Mi menor, sin embargo se puede entender el uso de un tempo rápido en el segundo movimiento de la obra como otra ruptura de la forma sonata tradicional en la cual el segundo movimiento suele ser lento. El tercer movimiento es un tema y seis variaciones en Mi mayor, esta sección termina con la sexta variación en donde se retoma el tema seguido de una gran *coda* en la cual el empleo de trinos es constante, el extenso uso de los trinos también resulta un detalle novedoso en la escritura pianística, ya que Beethoven hace un mismo trino en ambas manos por veinte compases seguidos.

Conclusiones

En este punto es posible apreciar cómo las dos obras de arte presentan interrupciones o deformaciones de la forma tradicional en las cuales existe una acumulación de pequeños elementos distintos entre sí. Es posible pensar que Beethoven se vio influido por Goethe y sus nuevos tratamientos formales debido a la admiración que este sentía, sin embargo no hay certeza de que Beethoven haya leído la novela; lo que sí se puede decir es que ambos artistas estaban viviendo el mismo contexto económico y de difusión de su arte, en este momento de la historia la figura del editor se volvió importante (en contraste con años anteriores en los cuales el sistema de mecenazgo era el más común) esto permitió a los artistas ser más independientes en su producción pero también trajo necesidades más apremiantes para ellos, es decir ahora tenían que producir más y su producción estaba ligada no sólo al deseo específico de un mecenas si no al clamor general de un público extendido, para artistas tan importantes y reconocidos como Beethoven y Goethe el trabajo era arduo y constante con múltiples requerimientos de diferentes editores. Era usual que las obras se modificarán según su longitud, por ejemplo Beethoven decidió retirar la *Grosse Fugue* de su cuarteto por pedido del editor Schott debido a que le pareció demasiado larga y difícil tanto para el público como para los intérpretes, otro caso es cuando le pidió a Ries que tocara su *Hammerklavier* el compositor le dice que se sienta libre de omitir cualquier cantidad de movimientos o de tocarlos en el orden que le plazca. Incluso muchos fragmentos de la novela de Goethe fueron publicados independientemente y recopilados después en varias ediciones distintas, todo esto por cuestiones prácticas de longitud y éxito con el público los cuales son factores que los artistas entendían y a los cuales estaban ya acostumbrados, es decir que la forma había perdido su rigidez y dependía de las necesidades específicas de la obra.

Si bien las formas cambian y los artistas no pueden confiar más en que sus obras vayan a ser publicadas completamente o como ellos desean, se preocupan más por el discurso interno que rellena la forma, tratan de que cada segmento que producen pueda pararse por sí mismo y que no sea absolutamente dependiente del resto de

la obra, es por eso que en *Wilhelm Meister* podemos encontrar textos completos que podrían ser un libro aparte y que sin embargo constituyen pequeños fragmentos de una gran novela. El discurso de Goethe también es inteligente con respecto al abandono de la forma, al contar la historia de unos viajeros errantes se permite que cada capítulo se desarrolle en un lugar distinto y con personajes nuevos, haciendo de cada capítulo una micro historia que puede ser publicada independientemente. Ahora si analizamos el estilo del discurso de Goethe podremos ver que usa un tono muy clásico en su escritura, no es posible hallar una ruptura o un nuevo estilo en su manera de relatar que se acerque al romanticismo ya que no hay una prosa apasionada y sentimental, más bien es una manera sobria, poética y descriptiva. El tema de la novela no es nunca inusual o ininteligible, se mantiene claro y cotidiano, no hay una pretensión del artista de tocar sentimentalmente al individuo lector o de acercarse a él por medio de sentimientos humanos o naturales como sucede en el romanticismo, existe una rigurosidad absoluta en contar lo que el viajero puede observar a su paso intercalado con textos de carácter muy diverso pero de estilo clásico.

El mismo caso se da para Beethoven y su *Sonata Op. 109*, si bien rompe con formas tradicionales y las cambia por nuevas formas inusuales el contenido de cada sección es de carácter clásico, por esto no encontramos sonoridades novedosas o características que estén realmente por fuera del estilo, si se analiza armónicamente el primer movimiento se puede hallar que no existe ningún acorde extraño o que no fuera usado por otros compositores hasta el momento, así mismo las progresiones son completamente estándar para la época, estas apreciaciones se pueden extender a toda la sonata, en la cual se mantienen todos los preceptos clásicos incluso la simetría.

Se puede ver entonces que la ruptura estética que existe entre estas dos obras se encuentra en la forma y no en el contenido, son las extrañas articulaciones de los diferentes materiales los que presentan estos trabajos como parte de algo nuevo y distinto al clasicismo. Los autores buscan también mayor fluidez e individualismo, las formas clásicas no son flexibles por lo tanto los autores se ven coartados en sus deseos de crear obras personales, por esto es que ellos se empiezan a alejar de

dichas formas rígidas para poder buscar una expresión más personal pero no se alejan del estilo ya que el estilo es su escuela y su bagaje.

Es por esto que se debe ser cuidadoso al tildar de románticos los trabajos tardíos de Beethoven y Goethe ya que no lo son, si bien poseen una estructura extremadamente inusual, las pequeñas estructuras de construcción son típicamente clásicas y son estas las que determinan el estilo final de la obra. No es correcto pensar la *Sonata Op. 109* como una obra romántica, esta debe ser tocada como una sonata clásica. Esta confusión es común y altamente riesgosa, ya que el estilo romántico al ser más personal y sentimental permite al intérprete poner de su inteligencia y su sentir en la interpretación de la obra, generando el uso frecuente de *rubato* y *ritardando* para así dar mayor expresión personal a la música. Es incorrecto creer que por el lenguaje inusual de la sonata en cuestión se debe tocar con exceso de libertad en el *tempo*, por ejemplo en el primero movimiento sólo existe una indicación de *ritardando* en el compás 65 antes del inicio de la *coda*, debe ser entonces este el único momento de jugar con el tempo en todo el primer movimiento, si bien este movimiento es casi bipolar presentando dos texturas altamente contrastantes, las indicaciones de interpretación son extremadamente claras en la partitura y si Beethoven hubiese deseado más *ritardando* o *rubato* en otros puntos lo habría escrito, así que a pesar del carácter aparentemente fantasioso de este primer movimiento, no debe interpretarse como una interpretación libre si no todo lo contrario, debe ser ejecutada con la mayor rigurosidad y el más alto nivel de cuidado con cada indicación escrita en la partitura y no ir más o menos lejos de ella.

El segundo movimiento resulta un problema menor al tener una sonoridad típica del estilo Beethoveniano, sus dificultades erradican más en la ejecución que en la interpretación. Sin embargo el tercer movimiento presenta ciertas dificultades, como por ejemplo, el tema principal tiene la siguiente indicación: “*Andante molto cantabile ed espressivo*” una vez más y bajo la influencia del pensamiento romántico en la obra es común que este tema sea interpretado en el estilo romántico, haciendo uso de excesivos *rubato* y *ritardando* cuando estas indicaciones no están presentes en ninguna parte del tema. Algunos pianistas tienden a sobreinterpretar las indicaciones de carácter dadas, sin darse cuenta que la misma música ya es dueña

de las cualidades descritas en esta indicación y que solo es necesario seguirlas al pie de la letra para que existan, no es necesario agregar expresión personal a este tema para cumplir con el carácter ya que el carácter es inherente a él. Con respecto a las variaciones, éstas recuerdan bastante al sistema de aforismos de Goethe que consiste en hablar de un solo tema por medio de cortas intervenciones y pensamientos acerca de él, es importante entonces pensarlo de esta manera para cohesionar todas las variaciones entre sí y evitar el absoluto contraste entre ellas a riesgo de perder el hilo fluido que se va desarrollando variación tras variación. Es importante tener en mente el tema principal siempre y pensar cada variación como un comentario sobre dicho tema para evitar así la extrema seccionalización del movimiento.

Bibliografía:

- Goddard, Scott. 1927. "Beethoven and Goethe". *Music & Letters* 8 (2). Oxford University Press: 165–71. <http://www.jstor.org/stable/726520>.
- Pulver, Jeffrey. 1936. "Beethoven in the Goethe-zelter Correspondence". *Music & Letters* 17 (2). Oxford University Press: 124–30. <http://www.jstor.org/stable/728790>.
- R. T. Llewellyn. 1968. "Parallel Attitudes to Form in Late Beethoven and Late Goethe: Throwing Aside the Appearance of Art". *The Modern Language Review* 63 (2). Modern Humanities Research Association: 407–16. doi:10.2307/3723251.
- Heller, Marguerite. 1949. "Goethe and Music". *The German Quarterly* 22 (4). Wiley: 205–8. doi:10.2307/402099.
- Thompson, Oscar. 1924. "If Beethoven Had Written "faust"". *The Musical Quarterly* 10 (1). Oxford University Press: 13–20. <http://www.jstor.org/stable/738255>.
- Newman, William S.. 1983. "The Beethoven Mystique in Romantic Art, Literature, and Music". *The Musical Quarterly* 69 (3). Oxford University Press: 354–87. <http://www.jstor.org/stable/742177>.
- William Meredith. 1985. "The Origins of Beethoven's Op. 109". *The Musical Times* 126 (1714). Musical Times Publications Ltd.: 713–16. doi:10.2307/965193.
- Nicholas Marston. 1986. "The Origins of Beethoven's Op. 109: Further Thoughts". *The Musical Times* 127 (1718). Musical Times Publications Ltd.: 199–201. doi:10.2307/964703.
- Cooper, Barry. 2005. Review of *Late Beethoven: Music, Thought, Imagination*. *Music & Letters* 86 (1). Oxford University Press: 124–26. <http://www.jstor.org/stable/3526041>.
- Saccenti, Edoardo, Age K Smilde, and Wim H M Saris. 2011. "Beethoven's Deafness and His Three Styles". *BMJ: British Medical Journal* 343 (7837). BMJ: 1298–1300. <http://www.jstor.org/stable/23066620>.
- Minden, Michael. 2005. *The Modern Language Review* 100 (4). Modern Humanities Research Association: 1145–46. <http://www.jstor.org/stable/3737785>.
- Beethoven, Ludwig. 1994. *Sonaten IV*, para piano.
- Ludwig, Emil. 1952. *Beethoven (vida de un conquistador)*. Mexico D.F.: Editorial Diana.

ASESOR DE TESIS: Sergei Sichkov

Aprobación:

Maestro Sergei Sichkov