

# Beethoven: sublimitat i entusiasme\*

Mieczysław TOMASZEWSKI  
Universitat Jagellònica

\* Traducció a càrrec de Joan Grimalt

### **Resum**

L'article estudia les dues categories de "la sublimitat" i de "l'entusiasme" en la música de Ludwig van Beethoven com a antitètiques i com a complementàries. S'hi aproxima tant des de la musicologia tradicional, que beu de les fonts i els tractats teòrics contemporanis, com des de la musicologia dels significats, és a dir, fent ús d'una hermenèutica musical que està prenent força en els últims decennis. El text prové del volum del mateix autor *Beethoven* (2016), publicat a Cracòvia. El traductor agraeix l'ajuda i la revisió acurada d'Iwona Malecka.

Mieczysław Tomaszewski és un dels musicòlegs més prestigiosos del seu país, Polònia. Nascut el 1921, és professor de la Universitat de Cracòvia i representa el corrent de la musicologia més vinculat amb les humanitats. El seu terreny preferent és la música de Fryderyk Chopin, al qual ha dedicat la majoria de les seves nombroses publicacions en diverses llengües.

*Paraules clau: Beethoven, Tomaszewski, sublimitat, entusiasme, significació musical.*

### **Abstract**

This article studies the 'sublime' and 'enthusiasm' categories in Ludwig van Beethoven's music, both as antithetical and complementary. These are approached using the traditional tools of musicology, such as contemporary sources and treatises, as well as the new musicology of meaning, i.e. a musical hermeneutic that has grown stronger in recent decades. The text comes from a volume by the composer himself (*Beethoven*, 2016) published in Krakow. The translator wishes to thank Iwona Malecka for her help and her careful editing.

Mieczysław Tomaszewski is one of the most prestigious musicologists in his country, Poland. Born in 1921, he is a professor at the Academy of Music in Krakow and represents the humanist- oriented current within musicology. His main field of study is Fryderyk Chopin's music, to which he has devoted the majority of his numerous articles published in several languages.

*Keywords: Beethoven, Tomaszewski, sublime, enthusiasm, musical signification.*

“Haydn i Mozart—els autors de la nova música instrumental—han estat els primers a mostrar-nos aquest art en la seva plenitud. Però el que se l’ha mirat amb tot l’amor i el que n’ha penetrat al màxim l’essència interior és Beethoven.”  
(E. T. A. Hoffmann, Allgemeine Musikalische Zeitung, 1810)

“No estava situat a l’època, no la representava, però la va fer esclatar, i de manera definitiva.”  
(Stefan Kisielewski, Constel·lació musical, 1958)

**1. Sublimitat i entusiasme** formen una parella de categories que són emblemàtiques de Beethoven. No és l’única, només una de les possibles, però sí una d’important, que ofereix als intèrprets una perspectiva multilateral i diferenciada. Tampoc no es tracta simplement d’una parella antítesis. La relació que les vincula revesteix més aviat un caràcter complementari, completador, per bé que també antitètic.

Les definicions del diccionari ofereixen una abundància de termes de significat pròxim, fins i tot sinònims. A la teoria musical dels temps de Beethoven—la que va de J. A. P. Schulz<sup>1</sup> a A. B. Marx<sup>2</sup>—totes dues categories hi tenen una presència freqüent, directa o indirecta. Indirectament, a través de la descripció de les seves propietats bàsiques.

La **sublimitat** (en alemany, *Erhabenheit, das Erhabene*) s’atribuïa com a categoria constitutiva sobretot a la simfonia. A l’entrada que J. A. P. Schulz dedicava al tema dels gèneres a l’*Allgemeine Theorie der schönen Künste de Sulzer* hi deia: “La simfonia és apropiadíssima per expressar allò que és gran, solemne i sublim”.<sup>3</sup>

Com es veu, la “sublimitat” aquí és equivalent a allò que és gran i solemne, o festiu.<sup>4</sup> Ampliant el parèntesi a altres textos amb termes de significat pròxim o que descriuen el que és sublim, obtenim un grup bastant copios de categories associades amb la sublimitat, com: seriositat, *pathos* i *ethos*, orgull, noblesa, *maestoso*, *solemne*, fins i tot *pomposo* i *trionfale*, però també *misterioso*. Anton Schindler resumeix així el caràcter de la “Cinquena simfonia”: “quina combinació tan meravellosa de *pathos*, dignitat, mística i sublimitat en quatre moviments!”<sup>5</sup> El mateix Beethoven utilitza indicacions d’aquest gènere: *Majestätisch und erhaben* (“Majestuós i sublim”) o *Feierlich und mit Andacht* (“Solemne i amb devoció”), però de vegades també es limita a la paraula *Grave* (ex. 1 i 2).

L’**entusiasme** apareix igualment al voltant de categories de significat pròxim i alternatiu: enèrgicament, ferventment, mogut, *con fuoco*, *con brio* i *agitato*, fins i

1 Vegeu els articles dedicats a la teoria i a l’estètica de la música per Johann Abraham Peter Schulz a *Allgemeine Theorie der schönen Künste* de Johann Georg Sulzer, Leipzig, 1773-1775.

2 MARX, Adolf Bernhard: *Die Lehre von der musikalischen Komposition*, Leipzig, 1837-1847.

3 SCHULZ, J. A. P.: *Symphonie*, citat a Sulzer, 1773-1775, t. II, pp. 724-726. L’original diu: *Die Symphonie ist zu dem Ausdruck des Großen, des Feyerlichen und Erhabnen vorzuglich geschikt*. Consultat a [http://www.deutschestextarchiv.de/book/view/sulzer\\_theorie02\\_1774?p=551](http://www.deutschestextarchiv.de/book/view/sulzer_theorie02_1774?p=551), el desembre del 2017.

4 DAHLHAUS, Carl: *Die Ästhetik des Erhabenen und die Theorie der “hohen Ode”; a Beethoven und seine Zeit*, Laaber, 1987, p. 100-109.

5 SCHINDLER, Anton: *Ludwig van Beethoven*, Münster, 1860, p. 158.

tot *appassionato*. Així com la sublimitat del classicisme tardà s'astora, es meravella i s'eleva enlaire, l'entusiasme jove i romàntic es llança endavant (ex. 3 i 4). Berlioz trobava en la música de la "Cinquena simfonia" de Beethoven "febre ardent" (*rasendes Fieber*) i "un torrent de lava" (*Lavastrom*) fluïnt avall.<sup>6</sup>

**2. Relacions dicotòmiques.** Les dues categories esmentades, sublimitat i entusiasme, es poden mirar també com un parell de dicotomies, en un mínim de tres aspectes.

- Pel que fa a la diferència entre les obres de Beethoven de caràcter sagrat o profà, la sublimitat, com és lògic, s'acompanya de música amb un grau més gran o més petit de connexió amb el que és sagrat, des de *Crist a la Muntanya de les Oliveres* i el cicle de Gellert-*Lieder* (ex. 5) fins a la Missa solemnis i fragments de la "Novena simfonia" (ex. 6), com aquell en què s'esmenta que Déu viu "sobre el firmament" (*überm Sternzelt*).

La categoria de l'entusiasme, amb diversos matisos, acompanya també obres de caràcter profà, sobretot lírica amorosa (ex. 7).

- En l'obra de Beethoven, pel que fa a la distinció segons el tipus i el grau de l'expressió personal, el que està en joc és la diferència d'escriptura o de textura. La categoria de la sublimitat s'expressa sovint amb una textura homofònica, hímnic; la de l'entusiasme, amb una textura monòdica. I és que la sublimitat s'acompanya normalment de declaracions subjectives, individuals (el Jo poètic). Això és així des de l'antiguitat. Oposada a la sublimitat comunitària de les odes de Píndar, hi havia la lírica personal de Safo (ex. 8 i 9).

- En tercer lloc es pot distingir entre sublimitat i entusiasme pel que fa a la forma de l'obra, i a la seva relació amb el temps. El que és sublim es caracteritza normalment per obres marcades per l'estatisme i l'homogeneïtat, com sostretes al pas del temps (ex. 10 i 11); l'entusiasme, per obres sota el signe del dinamisme i la mobilitat, com si "tendissin" a un objectiu final.

**3. Plenitud i excés.** La idea de plenitud, connectada amb el concepte de tetraktis, prové dels temps d'Aristòtil.<sup>7</sup> Aquest presenta un model d'estructura que, a través d'estadis numèrics successius, tendeix a un ideal de compleció i perfecció que es basta a si mateix. S'arriba a la perfecció, simbolitzada pel deu, amb la suma dels nombres de l'u al quatre. L'arribada al quatre equival, doncs, a l'assoliment de la **plenitud**, un concepte que es pot aplicar a la història de la cultura musical europea en dos sentits diferents.

- En l'aspecte **vertical** o **simultani**, la història de la música passa per fases

<sup>6</sup> A l'original: *une fièvre brûlante, torrents de lave*. Cf. *Étude critique des Symphonies de Beethoven, a À travers chants*, <http://www.hberlioz.com/Predecessors/beethsymf.htm>. Tomaszewski cita d'una traducció alemanya de la recensió de Berlioz, a *Kritische Betrachtung der Beethovenschen Symphonien, Literarische Werke*, Leipzig, 1912, t. 6, p. 35-42.

<sup>7</sup> TOMASZEWSKI, Mieczysław: *Droga ku pełni. Dzieje muzyki wobec prawa tetraktisu. Rekonesans*. ("El camí a la plenitud. La història de la música a través de la llei del tetraktis"), a la revista *Teoria muzyki* 5, Cracòvia, 2015.

successives: monodia (gregorià), dues veus (*organum*), tres veus (textura del *Trecento*) i quatre veus (textura bàsica del Renaixement). Les quatre veus (*cantus, altus, tenor* i *bassus*) exploren completament les possibilitats de l'àmbit natural de la veu humana. Ni una cinquena veu (*quinta vox*) ni la següent ja no hi van trobar lloc; en tot cas, significaven un "excés" transgressor de la plenitud de textura que ja s'havia assolit.

• En l'aspecte *lineal* o *successiu*, de manera semblant, es desenvolupa una progressió de les anomenades formes musicals: partint d'obres en una sola secció, passant per les que en tenen dues (p.ex. preludi i fuga, recitatiu i ària) o tres (el *concerto* instrumental, l'obertura barroca) fins arribar a obres en quatre parts (sonata, quartet, simfonia). A l'època culminant del classicisme, en els temps de Haydn i de Mozart, es va assolir la plenitud de la forma, en quatre seccions o moviments.

Beethoven apareix, doncs, en el moment de l'emergència d'una compleció absoluta i doble: les *quatre veus*, prevalents i canòniques des del Renaixement, així com la forma en *quatre moviments*, assolida i consolidada en els temps del classicisme. Si bé Haydn a les seves simfonies tardanes va tendir a anar més enllà, les introduccions als *Allegri* de les seves formes sonata no assoleixen prou autonomia per constituir-se en un cinquè moviment. Quatre moviments era la norma, o en tot cas el punt de partida. L'energia creativa permet d'entrada a l'autor de l'*Eroica* adaptar-se al model existent, d'acord amb l'antic *tetraktis*, i garantir la perfecció a través de l'assoliment d'una plenitud estructural. Aquesta "plenitud" és una base de la qual pot sorgir la categoria del que és sublim, entesa com a realització de la idea de les coses més altes, de manera equilibrada i coherent. Però en algun moment de la seva producció – els beethovenòlegs l'associen a l'any 1802, precisament quan sorgeix l'*Eroica* i l'anomenat "estil nou" – s'observa un avenç de caràcter transgressor.<sup>8</sup> Una plenitud equilibrada no és suficient per a Beethoven. A la seva obra hi ha una categoria de l'*excés*, que actua deformant els principis del *tetraktis*. Per sobre de la sublimitat, s'endú la prevalença l'entusiasme: la tendència conqueridora que, per la seva mateixa naturalesa, sobrepassa les fronteres establertes.

Aquest sobrepassar fronteres amb una creació fruit de l'excés presenta moltes formes. S'associa a tendències que es descriuen com a 'ampliació' de la secció d'una peça preexistent (*Ausdehnung*) o com a un "augment" de la seva quantitat (*Erweiterung*), i també com a intensificació, dinamització i monumentalització de la forma i del curs de la narració musical.

L'*ampliació de la durada* gradual de cada un dels moviments en Beethoven resulta simplement espectacular. Tal com ja diuen els llibres de text, en va fer ús sobretot a la secció de l'*Allegro* anomenada "desenvolupament"; i no només als *Allegri* de sonates. Com a comparació: els quatre moviments de la sonata primerenca en *fa*

8 RAAB, Claus: *Neue Manier und neuer Weg*, a LOESCH, H. von, RAAB, C.: *Das Beethoven-Lexikon*, Laaber, 2008, p. 548-550.

menor, opus 2, n. 1 es limiten a 487 compassos (*allegro*: 152, *adagio*: 61, *menuet*: 73, *prestissimo*: 198), mentre que l'expressió de les idees que transporta la Sonata en *sib*, opus 16, anomenada *Hammerklavier*, en necessita 1.173 (*allegro*: 411, *scherzo*: 175, *adagio*: 187, *largo*–*allegro*: 400). Després d'escriure la sonata en *do* major, opus 53, (anomenada *Waldstein* per amor d'un amic seu) en va retirar un dels moviments, que va considerar massa llarg, i el va substituir per una introducció al *finale* de 31 compassos (el moviment suprimit es va publicar separatament com a *Andante favori* WoO 57). Una cosa semblant va passar amb el Quartet en *sib* major, opus 130, el moviment "excessiu" del qual era l'últim, que també va acabar separat com a *Gran fuga*.

Un augment significatiu de la durada de l'obra, és clar, l'aporta la "Novena simfonia". El seu *finale* va ultrapassar totes les normes convencionals i va obrir el camí al monumentalisme simfònic, un camí per on Bruckner i Mahler segueixen Beethoven.<sup>9</sup> En tots tres, encaminant-se cap a aquest excés monumental, s'hi pot trobar la categoria dinàmica de l'entusiasme com a tendència impulsiva, trencadora de fronteres.

L'excés d'energia creativa que genera en Beethoven la necessitat de transcendir el principi de la *tetraktis* apareix també en l'augment del nombre de moviments, que va més enllà del que és habitual en el classicisme tardà. D'una manera claríssima, això té lloc a la "Sisena simfonia", anomenada *Pastoral*. La seva concepció programàtica no permetia situar-la dins del model de quatre moviments, cosa que obria el camí que seguirien primer Berlioz i després Mahler. En Beethoven, els exemples més notables i controvertits els ofereixen els darrers quartets, que no tenen només quatre moviments, sinó també cinc (opus 130, 132) i fins set (opus 131). El patró de l'equilibri es deixa enrere, a favor d'un origen espontani i individual, marcat globalment per la subjectivitat.

També tenen lloc tendències expansives a través d'accions menys radicals, si bé fent funcions similars. En moltes obres es comença a ampliar el primer moviment amb introduccions i amb parts episòdiques, i també els *finali*. Un bell exemple d'introducció connectada orgànicament amb l'*allegro* és l'inici *grave* de la sonata en *do* menor, opus 13 (ex. 1). Alguns interludis que amplien l'obra s'inscriuen permanentment a la memòria, encara que només tinguin una funció episòdica dins del conjunt de l'obra, com per exemple *La Malinconia* al quartet opus 18/6, l'*Arioso dolente* de la sonata en la bemoll, opus 110, o l'*Arietta* de la sonata en *do* menor, opus 111.

Particularment significatiu, des del punt de vista no només de l'ampliació de la durada, sinó també de la intensificació del caràcter, és el paper que juguen els *finali*. Segons el caràcter i les necessitats de la narrativa musical, Beethoven acaba les seves obres com si en complementés els continguts ja declamats, afegint-hi una coda triomfal o una potent fuga. Aquesta "tendència" cap als *finali*

esmentada abans es fa cada vegada més característica de Beethoven al llarg dels anys. Es podria dir que la macroestructura de les seves obres es transforma de trocaica-espondaica a una estructura de caràcter iàmbic.<sup>10</sup> El pes del moviment inicial i el seu caràcter romanen inalterats; com afirma Mattheson, una estructura espondaica [ - ] expressa precisament allò que és sublim (*das Erhabene und Ernsthafte*).<sup>11</sup> D'altra banda, es revalor a el moviment final. El significat que revesteix aquest orientació dinàmica cap a un objectiu final és precisament l'entusiasme.

**4. Cap a l'oxímoron.** O potser caldria dir, més aviat, amb tendència a l'oxímoron o a situacions pròximes a l'oxímoron. La música de Beethoven sembla que té un caràcter llunyà de la situació de l'oxímoron pròpiament dit. Normalment, Beethoven ens parla amb una veu clara i sense ambigüitats. Vol ser comprès, no ambigu i desconcertant. Prefereix la claredat a la subtilitat, tot i algunes sorpreses ocasionals. La seva música se situa als antípodes del relativisme. Ell, en les seves pròpies paraules, vol "encendre un foc a l'ànima de la gent"; no seduir amb un so oníric o amb un to ambigu.

Normalment, l'oxímoron s'entén com una estructura dual, com una combinació fraseològica o temàtica que combina elements oposats; no contradictoris, sinó antinòmics entre ells, com ara "l'amor marcat per la mort" de Shakespeare,<sup>12</sup> o en l'expressió noruega "benedicció - maledicció".<sup>13</sup> L'oxímoron pròpiament dit consisteix en l'ocurrència simultània d'uns atributs oposats de manera sincrònica; per dir-ho metafòricament, com si estiguessin l'un davant de l'altre, cara a cara.

Però potser també es podria parlar d'una variant d'oxímoron "dialogat", en què els dos elements oposats no apareixen sincrònicament sinó diacrònicament, és a dir, de manera successiva o alternativa. La condició és que constitueixin una unitat orgànica de dos elements dins de l'obra. Ara, si les dues categories de les quals es parla aquí sempre —sublimitat i entusiasme— es consideren emblemàtiques de Beethoven, la seva ocurrència combinada permet fer servir el terme d'oxímoron "dialogat". Hi dialoguen una sublimitat equilibrada, estàtica, amb un entusiasme en moviment, en activitat dinàmica.

Una lectura de Beethoven en aquests termes es troba a la història de la recepció de la seva música, començant per Berlioz. A la seva recensió de l'*Eroica*, va fer ús de tots dos termes combinats en una sola frase. Escriu Berlioz: "A la Tercera [simfonia] la forma tendeix indubtablement cap a l'expansió, mentre les seves idees sublimes van creixent més i més".<sup>14</sup> Hermann Kretzschmar, presentant la "Cinquena simfonia", la va caracteritzar amb aquesta frase: "En la seva fúria, apareix com una cosa titànica, èbria d'entusiasme". Kretzschmar hi afegeix, a propòsit de les tendències beethove-

<sup>10</sup> Nota del traductor: En la poesia clàssica, i també en les llengües anglogermàniques, el peu mètric trocaic, o **troqueu**, consisteix en una síl·laba llarga o accentuada i una altra de curta o àtona [ - ]. L'**espondeu**, en canvi, és un peu de dues síl·labes llargues o accentuades [ - ], i el **iambe**, una de curta o àtona seguida d'una de llarga o accentuada [ - ].

<sup>11</sup> MATTHESON, Johann: *Das neu-eröffnete Orchestre*, Hamburg, 1713, p. 240.

<sup>12</sup> SHAKESPEARE, William: *Romeo and Juliet*, pròleg: *death-mark'd love*. L'original fa servir un altre oxímoron, basat en la traducció polonesa del pròleg a la tragèdia dels amants veronesos: el d'un "amor groller".

<sup>13</sup> NORWID, Cyprian Kamil: *Aerumnarum plenus* (1850), Biblioteka Warszawska, 1908, t. IV, p. 328f.

<sup>14</sup> BERLIOZ, H.: *Rezension der Eroica, a: Kritische Betrachtung der Beethovenschen Symphonien...* p. 25.

nianes: “la borratxera d’entusiasme en què acaba desembocant”<sup>15</sup> (ex. 12 i 13).

Finalment, en Beethoven també es donen situacions que es podrien anomenar d’“entusiasme sublim” o de “sublimitat entusiasta”. El caràcter d’aquest gènere sembla que té el seu tema principal al finale de la “Novena simfonia”, inspirada pel so reforçat i cantat, de caràcter entusiasmant, de l’Oda a la joia de Schiller (ex. 14).

Que les situacions de naturalesa directament oximorònica no eren del tot alienes a Beethoven es pot comprovar també en la tria del text de les cançons que formen part del seu “diari íntim”. En una d’aquestes cançons es descriu l’estat d’esperit del jo poètic en aquests termes: “cridant de joia, entristit fins a morir”<sup>16</sup> (ex. 15).

## LLISTA D’EXEMPLES MUSICALS

- Ex. 1. Beethoven: Sonata en do menor Patètica, opus 13, Grave.
- Ex. 2. Beethoven: Sonata en do menor, opus 111, Maestoso.
- Ex. 3. Beethoven: Das Glück der Freundschaft, opus 88, Andante quasi allegretto.
- Ex. 4. Beethoven: Sonata en do menor, opus 111, Allegro con brio ed appassionato.
- Ex. 5. Beethoven: Die Ehre Gottes aus der Natur, opus 48 n. 4, Majestätisch und erhaben.
- Ex. 6. Beethoven: Simfonia en re menor, opus 125/IV, cc. 759-762.
- Ex. 7. Beethoven: Der Liebende WoO 139, In leidenschaftlicher Bewegung.
- Ex. 8. Beethoven: Opferlied WoO 126, Langsam und feierlich.
- Ex. 9. Beethoven: Seufzer eines Ungeliebten und Gegenliebe WoO 118.
- Ex. 10. Beethoven: Sonata en lab, opus 26, Marcia funebre sulla morte d’un Eroe.
- Ex. 11. Beethoven: Sonata en do# menor, opus 27, n. 2, Presto agitato.
- Ex. 12. Beethoven: Sonata en re menor, opus 31, n. 2, La tempesta.
- Ex. 13. Beethoven: Sonata en do menor, Patètica, opus 13/I, cc. finals.
- Ex. 14. Beethoven: Novena simfonia en re menor, opus 125/IV cc. 543ff.
- Ex. 15. Beethoven: Freudvoll und leidvoll opus 84 n. 4.

<sup>15</sup> KRETZSCHMAR, Hermann: *Führer durch den Concertsaal*, Leipzig, 1898, t. I: *Sinfonie und Suite*, p. 151.

<sup>16</sup> *Himmelhoch jauchzend, zum Tode betrübt* – de la cançó de Beethoven sobre el poema de Goethe *Freudvoll und leidvoll* (“Joiós i adolorit”), opus 84, n. 4.