

MAREK DUDEK*

LUDWIG VAN BEETHOVEN
ARTYSTA W KRĘGU FILOZOFII, LITERATURY, RELIGII, TECHNIKI
I SPRAW POLITYCZNO-SPOŁECZNYCH

Odnosząc się do sylwetki artystycznej Ludwiga van Beethovena warto zauważyć, że nierozzerwalną jej część stanowił światopogląd kompozytora, który kształtowany przez pryzmat otaczającego go świata miał bezpośredni wpływ na obraz jego twórczości. Fascynował się filozofią, literaturą, religią i techniką oraz zagłębiał się w meandry polityczno-społeczne. Takie zainteresowania można dostrzec studiując publikacje Schindlera¹, Thayera², Solomona³ i Marka⁴, stanowiące pokazne zaplecze faktów biograficznych. Płynie z nich dwojaki obraz człowieka, który z jednej strony był frustratem, cholerykiem, wyobcowanym pustelnikiem, nieokrzesanym i ograniczonym nieukiem zamkniętym we własnym świecie dźwięków, dziwakiem, niepotrafiącym w jasny i komunikatywny sposób posługiwać się mową; z drugiej natomiast rysował się obraz osoby światłej i czytanej, dążącej do perfekcji i ciągle poszukującej nowych rozwiązań. Ciekawe z naszego punktu widzenia są opracowania Davida B. Dennisa, profesora Uniwersytetu Loyola w Chicago, zajmującego się niemiecką historią kultury i polityki. Pośród nich, oprócz książki pt. *Beethoven in German Politics, 1870-1989*⁵, skupiającej się na eksploatacji życia kompozytora i jego twórczości przez niemieckie partie polityczne XX wieku,

* DR MAREK DUDEK – muzykolog, publicysta, pedagog.

¹ Zob. Anton Felix Schindler, *Biographie von Ludwig van Beethoven*, Aschendorff, Münster 1840 (II ed. 1960), angielskie tłumaczenie, jako: *The Life of Beethoven*, ed. I. Moscheles, 2 vols., H. Colburn, Londyn 1841). Wznowienie w języku angielskim: Anton Felix Schindler, Donald W. MacArdle, *Beethoven As I Knew Him*, University of North Carolina Press Chapel Hill, USA 1966.

² Zob. Alexander Wheelock Thayer, *Ludwig van Beethovens Leben. Nach dem Original-Manuskript deutsch bearbeitet von Hermann Deiters. Mit Benutzung der hinterlassenen Materialien des Verfassers neu ergänzt und herausgegeben von Hugo Riemann*. 5 tomów, Breitkopf & Härtel, Lipsk 1866-1908.

³ Zob. Maynard Solomon, *Beethoven Essays*, Harvard University Press, USA 1990.

⁴ Zob. George R. Marek, *Beethoven. Biografia geniusza*, Ewa Życieńska (przekł.), Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1997r.

⁵ Zob. David B. Dennis, *Beethoven in German Politics, 1870-1989*, Yale University Press, USA 2009.

stawiające go na czele symboli narodowych uwagę zwraca artykuł pt. *Beethoven at large: reception in literature, the arts, philosophy, and politics*⁶. Autor bada w nim, jak życie i twórczość kompozytora, stając się dla wielu drogowskazem artystycznego wyrazu pobudzały obszary pozamuzyczne, szczególnie z kręgu literatury, sztuk wizualnych, filozofii, polityki, a nawet religii. Liczne wiersze, opowiadania, powieści i dramaty przywoływały znaczenia wywodzące się z muzyki Beethovena. Portrety kompozytora, ilustracje, komiksy wykorzystywane były do promowania zachodniej tradycji muzycznej. Na każdym etapie historii sztuki nowoczesnej – jak pisał dalej Dennis – malarze i rzeźbiarze darzyli uznaniem tego muzyka będącego źródłem artystycznej inspiracji. Jego twórczość niejednokrotnie stała się bazą dla filozoficznych rozważań na podstawie, których była nośnikiem języka patosu i namiętnego pożądania dziejącego się w głębi człowieka (Friedrich Wilhelm Nietzsche), korelowała z warunkami społecznymi i wzorcami kulturowymi, pozwalającymi na wyjście poza dawny system rządów (Theodor Adorno) oraz czerpała energię z wyczekującej obecności, całkowicie pozbawionej horyzontu empirycznego (Ernst Bloch). Był człowiekiem, któremu współczesna scena polityczna przypisywała większość cech od protokomunizmu do faszyzmu. Wizja romantycznego rewolucjonisty i nacjonalistycznego marksisty przeplatała się z symbolem wolności i estetycznego liberalizmu.

Przywołane przez profesora Dennisa cechy osobowości kompozytora niewątpliwie wpłynęły na jego ponadczasową aktualność oraz stały się przyczynkiem w dyskusji nad rolą Beethovena we współczesnym świecie. Dla nas takie ustalenia są niezwykle interesujące, ponieważ stanowią swoistą przeciwwagę dla rozważań, jakie chcemy podjąć na łamach niniejszego artykułu. Spójrzmy na Beethovena, jako człowieka zainteresowanego wieloma dziedzinami życia oraz kompozytora czerpiącego z otaczającego go świata wzorce dla swojej muzyki, która również w takim kontekście nabiera ryty uniwersalnego.

KSZTAŁTOWANIE ŚWIATOPOGLĄDU

Beethoven od najmłodszych lat interesował się otaczającym go światem. Oprócz aktywności muzycznej, zawsze starał się zachować świeżość intelektualną, którą – według niego – można było podtrzymać dzięki zgłębianiu tajników filozofii, literatury i nauk pokrewnych. „Dźwięki poezji i myśli zamknięte w książkach – jak pisał George Marek – wchłaniał, jako pomoc w kształtowaniu swego potęż-

⁶ Zob. David B. Dennis, *Beethoven at large: reception in literature, the arts, philosophy, and politics*, Glen Stanley (red.) [w:] *The Cambridge Companion to Beethoven*, Cambridge University Press, Cambridge 2000, ss.292-305.

nego umysłu. Jego sztuka wzbogacała się inną sztuką, czy to bliską, czy daleką muzyce. [...] Czas przygotowania był nie tylko czasem uczenia się muzyki, ale także czasem formowania artysty w ogóle⁷. Przepisywał cytaty z przeczytanych książek lub zapamiętywał wersy, które mu się podobały. Jak podaje Marek „wśród jego książek znajdowało się Pismo Święte w języku francuskim i łacińskim, *Apokryfy*, *Odyseja*, *Bajki* La Fontaine’a, Tomasz à Kempnis, pełne wydania Goethego, Schillera, Klopstocka, Herdera i Szekspira; czytał wielokrotnie *Żywoty* Plutarcha, *Listy* Cyserona (po łacinie), *Poetykę* Horacego, *Politykę* Arystotelesa, *Rzeczpospolitą* Platona, *Iliadę*, dzieła Eurypidesa, Owidiusza, Kwintyliana, Tacyta, Lukiana, Ksenofanta, kilka pism filozoficznych Kanta i wielu zapomnianych dziś już poetów⁸”. Jedną z jego ulubionych lektur był zbiór kazań Christopha Christiana Sturma pt. „Refleksje na temat dzieł Bożych w królestwie natury i Opatrzności na wszystkie dni roku” (*Betrachtungen über die Werke Gottes im Reiche der Natur und der Vorsehung auf alle Tage des Jahres*). Praca, mimo niewielkiej wartości publicystycznej na Beethovena zrobiła duże wrażenie. Szczególnie ciekawe wydawały mu się akapity odnoszące do natury, z którą i Bóg, i człowiek powinni szukać zjednoczenia. Jednak czy tego typu zainteresowanie Stwórcą i jego wpływem na ludzi można bezpośrednio wiązać z religijnością kompozytora? Wydaje się to pewną nadinterpretacją. Beethoven czytał wiele, zaznaczał poszczególne słowa lub wersy w wielu publikacjach, interesował się kulturą i sztuką; frapowały go sprawy polityki i społeczeństwa. Był ciekawy świata. Chłonał wszystko to, co działo się dookoła niego. Wierzył, że dzięki temu może odkryć i zachować w sobie pokłady twórczej aktywności dające ponadczasową sprawność artystyczną.

Światopogląd młodego Beethovena wyrosły z bońskiego Tirolu (1781), zaczął nabierać wyrazistości wraz z kolejnymi nauczycielami muzyki⁹ i ludźmi nauki, którzy oprócz wiedzy artystycznej przekazywali mu również własne przekonania. Pierwszy z nich, Christian Gottlob Neffe sympatyzował ze zdobyczami Oświecenia. Jako dworski organista oraz kapelmistrz, stykający się, na co dzień zarówno z twórczością religijną, jak i świecką wyznawał kalwinizm. Wstąpił do loży masonskiej i był wiernym orędownikiem idei wolnomularskich, o których pisał nawet piosenki¹⁰.

Z jednej strony mroczny mistycyzm i ezoteryczne rytuały, z drugiej wzajemna pomoc, nauka o człowieku i moralności. To wszystko pobudzało Neefego do dalszych poszukiwań, czego wynikiem stało się jego członkostwo w bawarskim

⁷ Cyt za: Marek, s. 90.

⁸ Tamże, s. 193.

⁹ Przed Neefem Beethoven pobierał lekcje muzyki u krewnych i przyjaciół rodziny, m.in. u organisty dworskiego G. van den Eedena i T.F. Pfeiffera (instrumenty klawiszowe), u skrzypka F.G. Rovantiniego i organisty Zensena z Münster i franciszkanina W. Kocha.

¹⁰ Tytuł zbioru w oryginalnym brzemieniu: *Freimaurerlieder zum Gebrauch der gerechten u. vollkommenen Loge zum drei H*** aufgesetzt v. dem sehr ehrwürdigen Meister E** S. hrsg. v. dem Bruder F.* F. M. d.g.u.v. L. z.d.H.. Breitkopf Leipzig 1774.*

zakonie iluminatów *Minervalkirche Stagira*, założonym w 1781 roku. Nadano mu przydomek „glaucus” (gr. Γλαῦκος), czyli lśniący¹¹. Kościół Minerwy swoją nieformalną siedzibę ulokował w jednym z najbardziej znanych bońskich pubów *Zehrgarten*, który prowadziła wówczas wdowa po Michaelu Kochu, Anna Maria. Oprócz winiarni budynek posiadał kilka pokoi, w których chętnie spotykali się lokalni intelektualiści, artyści, myśliciele i arystokraci¹². Podczas spotkań członkowie słuchali wykładów poświęconych literaturze, filozofii i nauce oraz dyskutowali na szereg tematów. Beethoven chętnie w nich uczestniczył nie tylko wzbogacając swoje zainteresowania, ale także podtrzymując rodzinne kontakty z właścicielką restauracji, która prywatnie – jak pisze Peter Clive – była matką chrzestną siostry Ludwiga, Anny Marii Franciszki¹³.

Znaczącym kryterium doboru odpowiednich kandydatów do loży stanowiły rozmowy na podstawie, których wtajemniczeni członkowie potrafili wychwycić faktycznie tych najbardziej oddanych. Jak podaje Jan Swafford, Neefe na pytanie o cel zakonu Minerwy wskazał, że ma nim być człowiek, a zwłaszcza jego łączność z naturą i Bogiem. Wierzył również, że prawdziwi artyści tworzą kadrę wybranych, mogących przekazywać ludziom konkretne ideały¹⁴. Neefe niezwykle aktywnie angażował się w pracę loży Stagira. Pisał treści rozpowszechniające wiedzę użyteczną poświęconą moralności i religii oraz podejmował liczne działania popularyzatorskie. Taka determinacja doprowadziła go na najwyższy poziom wtajemniczenia, czyniąc w 1783 roku jej prefektem¹⁵. Dwa lata później, w 1785 roku Neefe opublikował zbiór prozatorskich i poetyckich szkiców¹⁶ pt. *Dilettanterien*, w których nakreślił swój sposób myślenia oraz przybliżył masońsko-iluminackie refleksje na temat życia codziennego i odpowiedzialności, jaka spoczywa na artyście. Nauczyciel Beethovena głosił nieustające poczucie obowiązku w odniesieniu do talentu, który nie może być jedynie darem niebios. Jego pełny rozwój widoczny jest dopiero w chwili łączności z pracą i dobrym życiem, bowiem – według niego – dobrym artystą jest ten, który stara się być dobrym człowiekiem. Kreując swoje poglądy Neefe w dużej mierze opierał się na rozważaniach Johanna Georga Sulzera, szwajcarskiego teologa i filozofa Oświecenia, wyrażonych w jego najslawniejszym traktacie po-

¹¹ W mitologii greckiej był to bóg morza, który przychodził na ratunek żeglarzom w trakcie sztormów.

¹² Częstymi gośćmi gospody *Zehrgarten* oprócz samego Beethovena i jego nauczyciela Neefego byli hrabia i mecenas sztuki, E. F. Waldstein oraz pierwszy burmistrz Bonn, A. M. K. von Belderbusch.

¹³ Cyt za: Peter Clive, *Beethoven and His World: A Biographical Dictionary*, Oxford University Press, New York 2001, s. 189.

¹⁴ Cyt za: Jan Swafford, *Beethoven: Anguish and Triumph*, Houghton Mifflin Harcourt, Boston 2014, s. 75.

¹⁵ Tę godność Neefe sprawował wraz ze swoim przyjacielem Gustavem Friedrichem Grossmanem, znanym niemieckim aktorem.

¹⁶ Znajdują się tam m.in. piosenka pt. „Bońskim dziewczynom”, „Rozmowa między kantorem i organistą”, „Charakterystyka muzyki instrumentalnej”, O właściwościach dyrektora muzycznego niemieckiego teatru”.

święconym estetyce pt. *Allgemeine Theorie der Schönen Künste* (1771-74). Wiele też elementów odnoszących się do koncepcji muzyki, techniki i filozoficznych metod jej kształtowania starał się przekazać Beethovenowi. „Najważniejszą posługą sztuk pięknych – pisał Swafford – jest uporządkowanie pragnień warunkujących etyczny charakter człowieka i jego moralności. [...] Każda część pracy, która nie jest powiązana z całością, stoi w pozycji do jedności. Musi być, więc nadrzędny, koherentny zamysł naturalnie spinający oderwane od siebie fragmenty”¹⁷. Dla Beethovena wskazania jego nauczyciela były ciekawe, ale nie przyjmował ich bezkrytycznie. Zarówno, jako młody adept kompozycji, jak i dojrzały artysta miał swoje przemyślenia i wyobrażenia dotyczące sztuki. Postępował według indywidualnie wypracowanych schematów zbieżnych z intelektualną i duchową atmosferą Oświecenia, poszukując coraz to nowych rozwiązań. Neefe, w przeciwieństwie do ojca Beethovena był człowiekiem wyrozumiałym i cierpliwym. Nie złościł się, gdy dostrzegał jak jego podopieczny wybiera inną drogę niż on mu wskazywał. Wiedział, że oprócz talentu wyznacznikiem wielkości artysty jest niespożyta wola adaptacji, wytrzymałość, odwaga, wytrwałość i ambicja. Miał świadomość, że te cechy, dla których spoiwem jest potrzeba pobudzania umysłu, mogą mieć duży wpływ na osobowość artystyczną Beethovena. Takie myślenie dało się odczuć już na wczesnym etapie kształcenia, kiedy to młody muzyk, grający na organach i fortepianie zwrócił się w stronę kompozycji, będącej dla niego wyrazem oryginalności i aktywności intelektualnej¹⁸.

Proces formowania osobowości Beethovena trafił na niezwykle podatny grunt, na którym niezależnie od siebie mogły rozwijać się pasja do muzyki oraz wyzwolenie rozumu w kwestii poznania prawdy o świecie i człowieku. Artysta, pełniący funkcję organisty w kościele Braci Mniejszych oraz rekomendowany przez Neefego w 1783 roku na stanowisko klawesynisty i akompaniatora w orkiestrze dworskiej różnorodnością form muzycznych był wręcz przytłoczony. Preludia i chorały organowe przeplatały się z włoską operą komiczną i niemieckimi singspielami; wielkie dzieła oratoryjno-kantatowe dopełniały marsze wojskowe, muzyka bankietowa i proste pieśni ludowe. Z drugiej strony kompozytor był świadkiem budzenia się nowej epoki, która coraz wyraźniej dopuszczała do głosu myśli i pragnienia wcześniej uznawane za niewybaczalne herezje. Było to coś niepokojącego, a zarazem frapującego. Ludzie ze sobą rozmawiali, dyskutowali, kłócili się, wymieniali poglądy. Beethoven odczuwał, że powinien w tym uczestniczyć bez względu na konsekwencje.

Dobrym podłożem dla jego poczynąń była przyjaźń z rodziną Breuningów, która dla kompozytora wydawała się być wzorem, jakiego nigdy osobiście nie doświadczył. W ich domu spędzał coraz więcej czasu. Uczył ich dzieci oraz nasiąkał

¹⁷ Cyt za: Swafford, s. 77.

¹⁸ Pierwszym jego utworem było 9 wariacji c-moll na temat marsza E.CH. Dresslera powstałe w 1782.

rodzinną atmosferą, która pozwalała mu na coraz odważniejsze uczestnictwo w życiu kulturalnym. „W domu Breuningów – jak podaje Marek – studiował autorów starożytnych, blisko zaznajamiając się z eposami Homera, Żywotami Plutarcha i poezją Wergiliusza”¹⁹. Ponadto poznał dzieła literatury światowej oraz – na nowo nabierające splendoru – utwory literatury niemieckiej, w tym pisma Klopstocka, Goethego i Schillera. „Najbardziej wtedy entuzjazmował się Klopstockiem – pisze Stefania Łobaczewska. Sam potem opowiadał: „Przez całe lata towarzyszyły mi jego dzieła na spacerach. Był dla mnie wszystkim. Oczywiście nie zawsze go rozumiałem – wyraża się tak górnolotnie, zawsze *maestoso*! W Des-dur. Prawda? Ale przy tym wszystkim jest wielki i podnosi na duchu. Gdy go nie rozumiałem, odgadywałem instynktem, co zamierzał powiedzieć – przynajmniej tak mniej więcej”²⁰.

ZAPOWIEDŹ ZMIAN

W tamtym okresie idee oświeceniowe, które kształtowały osobowość Beethovena miały bezpośrednie przełożenie na jego estetykę twórczą. Wciąż były to utwory tradycyjne, nacechowane przejrzystością, przewidywalnością rozplanowania formy, minimalnym skomplikowaniem oraz mało zróżnicowaną strukturą. Niejednokrotnie przypominały wręcz twórczość Neefego, Haydna bądź Mozarta. W niewielu miejscach można było usłyszeć muzyczną zapowiedź późniejszego Beethovena, pełnego sprzeczności, pozytywnego zniecierpliwienia i na wskroś ekspresyjnego.

Dla poszukującego kompozytora i ciekawego życia człowieka postrzeganie rozumu, jako wartości skończonej przestało być już wystarczające. Nieuchronnie zbliżał się czas romantycznych myślicieli i artystów, których dorobek miał poruszać głębsze pokłady emocji, zmuszać do refleksji. Formowaniu takich tendencji sprzyjały idee Rewolucji francuskiej, która coraz wyraźniej zyskiwała swoich sprzymierzeńców i sympatyków. Beethoven czuł, że powinien podążyć w tym kierunku. Miejsce, w którym mógł doświadczyć nowego sposobu myślenia była bońska akademia, na którą zapisał się 14 maja 1789 roku wspólnie ze swoimi przyjaciółmi, Antonem Reichą i Karlem Kügelgenem. Panujący wówczas w Kolonii arcyksiążę, Maksymilian Fryderyk von Königsegg-Rothenfels starał się śledzić zmiany w zakresie wolności intelektualnej i edukacji, jakie zachodziły w Wiedniu. Podążając tym tokiem myślenia elektor postanowił dekretem z 9 sierpnia 1785 roku podnieść rangę uczelni poprzez nadanie jej statusu uniwersytetu, na której coraz

¹⁹ Cyt za: Marek, s. 89.

²⁰ Cyt za: Stefania Łobaczewska, *Beethoven*, PWM, Kraków 1977, s. 27.

częściej słyhać było filozofię Kanta i literaturę klasyczną Schillera. Odbywało się to najczęściej – jak pisze Maynard Salomon – za przyczyną wykładowców: Eliasa van der Schürena, Johanna Neeba i Eulogiusa Schneidera²¹. Notabene ten ostatni rekomendował bońskiej loży masońskiej Beethovena, jako kompozytora, który byłby w stanie napisać odpowiedni utwór na uroczystości żałobne po śmierci cesarza Józefa II²². Tak też powstała „Kantata na śmierć Józefa II” WoO 87, która ostatecznie – ze względu na złożoność i skomplikowane partii instrumentalnych – nie została wykonana²³.

W tym okresie (1787-92) Beethoven zainteresowanie literaturą wykorzystał pisząc 14 pieśni, które według Łobaczewskiej „nie wyróżniają się niczym wśród przeciętnej ówczesnej produkcji niemieckiej tego rodzaju i nie przynoszą nic specjalnie ciekawego pod względem artystycznym”²⁴. Nie mniej poetami, których kompozytor postanowił utrwalić na kartach swoich kompozycji byli: J. von Döhring (*Schilderung lines Mädchens, An einen Säugling*), F. von Matthisson (*Elegie auf den Tod lines Pudels*), L. Holty (*Klage*), M. Claudius (*Urians Reise um die Welt*), Sophie Mereau (*Feuerfarb*), H.W.F. Ueltzen (*Das Lidchen von der uhe*), G.A. Bürger (*Mollys Abschied, Das Blumchen Wunderhold*), G.E. Lessing (*Die Liebe*), J.W. Goethe (*Marmotte, Mailed*), J.W.L. Gleim (*Selbstgespräch, An Minna*), J.J. Rousseau (*Que le temps me dure*)²⁵.

Beethoven czytał dużo, od literatury greckiej i rzymskiej, pism ezoterycznych po przez teologię i nauki popularyzujące największych myślicieli różnych epok. Wierzył, że autodydaktyka zapewni mu wszelką potrzebną wiedzę bez zbędnych informacji podawanych podczas regularnych zajęć. Studiujący z nim przyjaciele wielokrotnie namawiali go, aby chętniej uczestniczył w organizowanych na uczelni zajęciach. Kompozytor jednak był niezwykle oporny, hołdując niezmiennie swobodzie poznania. Wyłom w jego poglądach stanowił udział w wykładach, m.in. wspomnianego Eulogiusa Schneidera, proklamującego idee rewolucyjne²⁶ oraz Immanuela Kanta, twórcy Krytyki Czystego Rozumu. Popularność tego ostatniego wykraczała poza ramy uniwersyteckie. Na jego referaty z wielu stron kraju zjeżdżało liczne grono arystokratów, filozofów i ludzi żądnych wiedzy chcących zaznajomić się z nowymi sposobami myślenia i postrzegania rzeczywistości. Beethoven też je poznał. Niewątpliwie wywarły na nim duże wrażenie, nie pozostając obojętnymi na jego twórczość. Kompozytor „ponad rozumem i ponad kategoriami gospodarzący – jak

²¹ Cyt za: Maynard Solomon, *Late Beethoven: Music, Thought, Imagination*, University of California Press, Berkeley 2003, s. 139.

²² Cyt za: Lewis Lockwood, *The Music and Life of Beethoven*, W. W. Norton, New York 2003, s. 38.

²³ W tym samym czasie Beethoven skomponował „Kantatę na intronizację cesarza Leopolda II” WoO 88, która podobnie jak wcześniejsza również nie została wykonana.

²⁴ Cyt za: Łobaczewska, s. 35.

²⁵ Na podstawie spisu kompozycji zamieszczonego w Encyklopedii Muzycznej PWM, część bibliograficzna pod redakcją Elżbiety Dziębowskiej, T.I „ab”, Kraków 1979, s. 237.

²⁶ Beethoven był jednym z wielu subskrybentów jego zbioru poezji rewolucyjnych.

pisał Witold Hulewicz – wśród zagrożonego milczenia światów zuchwale SIĘGA pod niepoznawalną, nieuchwytną ISTOTĘ – a kantowski Imperatyw Kategoryczny w niebywały sposób REALIZUJE w ogromie swojego dzieła...”²⁷.

Szczególną uwagę Beethovena zwróciła teoria poznania Kanta w ramach, której niemiecki filozof wyjaśniał zagadnienie przestrzeni i czasu (*Raum und Zeit*). Według niej rozum kreuje pojęcia ogólne, zaś zmysły dostarczają wyobrażeń jednostkowych. Nie istnieją one poza podmiotem poznającym, nie są przedmiotami fizycznymi. „Te dwie formy poznania – jak pisał Kant – stają się czystymi danymi naocznymi, które stanowią *a priori* podstawę oglądów empirycznych i dlatego same nigdy nie mogą być usunięte”²⁸. Nie należą do świata rzeczy, lecz pochodzą z naszych zmysłów i są wpisane w nasz aparat poznawczy. Nie sposób usunąć ich z myśli i wyobrazić sobie, że ich nie ma. Beethoven próbował zagłębić się w sens tych refleksji, manipulując na kartach swoich kompozycji czasem i przestrzenią przy pomocy elementów tworzących dzieło muzyczne. Uznany pianista i wykładowca, Thomas Mastroianni wskazuje w swoim artykule konkretne sonaty fortepianowe, m.in.: nr 21 C-dur op. 53 (Waldsteinowska)²⁹, nr 23 f-moll op. 57 (Appassionata) i nr 30 E-dur op.109, starając się uwiarygodnić zainteresowania Beethovena kantowską filozofią. Według niego kompozytor tworząc swoje utwory bardzo często zestawiał ze sobą elementy melodii, rytmu, metrum, harmoniki, tempa, ornamentyki i innych na zasadzie ich kontrastowania oraz powtarzalności, które – w znacznym nasileniu – z perspektywy słuchacza mogły okazać się nudne. Beethoven jednak wiedział, że tylko w ten sposób, odsuwając na dalszy plan doświadczenia zmysłowe, może ukazać wprost czas i przestrzeń. Składnikiem gruntującym ich postrzeganie w opinii Mastroianni’ego miał być tryl, którego kompozytor nie używał jedynie do urozmaicenia linii melodycznej. Według naukowca rozbudowane, szybko zmieniające się dźwięki można porównać do dzwonienia w uszach, które przesłania wrażenia fonetyczne i odwraca umysł od zmysłowego doświadczenia świata zewnętrznego. Beethoven, doznając w obliczu głuchoty takich zjawisk słuchowych mógł skupić się bardziej na wglądzie w swoje wnętrze, czego skutkiem mogły być odczucia głębsze i bardziej wzniosłe³⁰. Hugo Carlos Vera dodaje, że „wzniosłe” myśli Kanta widoczne są także w symfoniach Beethovena, w których z jednej strony kumulują się klasyczne środki wykorzystywane przez Haydna i Mozarta, z drugiej natomiast wyłania się beethovenowski

²⁷ Cyt za: Witold Hulewicz, *Przybłęda Boży: Beethoven: czyn i człowiek*, Księgarnia św. Wojciecha, Poznań 1827, s. 25.

²⁸ Cyt za: Immanuel Kant, 1993, *Prolegomena do wszelkiej przyszłej metafizyki, która będzie mogła wystąpić jako nauka*, PWN, Warszawa 1993, s. 283.

²⁹ Zob. Eero Tarasti, *Beethoven's Waldstein and the generative course* [w:] *Indiana Theory Review* (a special issue on Narrativity in Music, ed. R. Littlefield), Vol.12, 1991, ss. 99-140

³⁰ Cyt za: Thomas Mastroianni, *Beethoven / Kant Time and Space*, December 14, 2010 <<http://www.thomasmastroianni.com/articles.htm>> (dostęp: 8 grudnia 2015).

indywidualizm, prowadzący swoistą metamorfozę formy i treści poszczególnych utworów³¹.

WIEDEŃSKIE FASCYNACJE

W 1792 roku Beethoven postanowił ponownie³² wyjechać do Wiednia, zabierając ze sobą rewolucyjne ideały, którymi był wręcz zafascynowany. „W poufnym kręgu wypowiadał się chętnie – pisał Romain Rolland – o wypadkach politycznych, które osądzał z rzadką inteligencją, jasnym i pewnym spojrzeniem. [...] Był zwolennikiem nieograniczonej wolności i narodowej niepodległości... Chciał, by wszyscy uczestniczyli w rządzeniu państwem... Chciał dla Francji wyborów powszechnych i spodziewał się, że Bonaparte ustanowi je i stworzy w ten sposób podstawy szczęścia rodzaju ludzkiego”³³. Wydawało się, że kompozytor bez reszty wsiąkł w koła arystokratyczne. „Stale obracał się w tym otoczeniu – pisała Łobaczewska – bez żadnych skrupułów korzystał z opieki wiedeńskich magnatów i z ich zasiłków materialnych, hojną ręką rozdawał dedykacje różnym książętom i hrabiom, którzy za tę cenę kupowali sobie nieśmiertelność”³⁴. Co więcej zmienił swój wygląd, zaczął się inaczej ubierać i bywać w środowisku lokalnej burżuazji. Jednak jak się okazało te zmiany były wyłącznie środkiem do celu, jakim miała być pozycja Beethovena na wiedeńskich salonach. Pogłębiane studia muzyczne u Haydna, Albrechtsbergera, Salieriego i Schenka, publiczne występy, prywatne lekcje i liczne kompozycje nabierały pełni swojej wartości w atmosferze wiedeńskiej bohemy oraz rodzących się nieznanych dotąd prądów estetyki romantycznej. W niej to właśnie artysta zaczął być postrzegany zupełnie inaczej. Przestał być jedynie wyrobnikiem arystokratycznych zachcianek, a stał się artystą zauważalnym wśród społeczeństwa. Dzięki takiej zmianie oprócz utworów na zamówienie mógł tworzyć również coś dla siebie. Niezależna przestrzeń dźwiękowa pozwalała na rozwijanie indywidualnych pomysłów kompozytorskich, na które wcześniej trudno było sobie pozwolić. Sztuka coraz wyraźniej zaczęła dotyczyć spraw duchowych, poruszać emocje i wpływać na ich odczuwanie. Zaczęła wreszcie wyrażać to, co faktycznie przeżywał kompozytor. Beethovenowi takie podejście niezwykle pasowało. Uważał się za geniusza nienależącego do zwykłych ludzi, podobnie jak to było udziałem Jeana-Jacquesa Rousseau. Według tego ostatniego artysta

³¹ Cyt za: Hugo Carlos Vera, 2003, *De “lo sublime” en Kant y en La Música de Beethoven* <http://www.ucc.edu.ar/paginas/filosofia/public_alumnos/Kant-Beethoven.pdf> (data dostępu: 20.12.2015).

³² Pierwsza podróż kompozytora do Wiednia, która trwała przeszło dwa tygodnie, miała miejsce w 1787 roku.

³³ Cyt za: Romain Rolland, *Życie Beethovena*, PWM, Kraków 1973, ss. 22-23.

³⁴ Cyt za: Łobaczewska, s. 45.

powinien przede wszystkim wyrażać siebie i swoje uczucia oraz zanurzyć się w podświadomość, badając „tajemne głębie swojego wnętrza”. [...] Twórca nie może czuć się dobrze w towarzystwie, musi szukać samotności z dala od salonów i miast, wędrować przez pola i lasy zagubiony w marzeniach. Tylko w ten sposób może osiągnąć wyraz dla tego, co rodzi się w jego sercu”³⁵. Jakże prorocze słowa, których sens – można by rzec – staje się swego rodzaju mottem dla przyszłej drogi artystycznej Beethovena.

Kompozytor szukał jej na kartach literatury, w dziełach Szekspira, Klopstocka, Schillera i Goethego. Ten ostatni był dla niego wzorem niedoścignionym. Mimo, że spotkał się z nim osobiście dopiero w wieku 42 lat podziwiał jego talent i szerokie zainteresowania oraz podzielał światopogląd stanowiący o samodoskonaleniu i poruszaniu uczuć. Obaj byli podobni, wykraczając poza ramy czasowe swojej epoki. Obaj tkwiąc w spokojnym i ułożonym klasycyzmie intuicyjnie zmierzali w kierunku romantycznego *Sturm und Drang*. To było ich przeznaczenie, w które wspólnie wierzyli. Ich sztuka, warunkująca zarówno konieczność rezygnacji, jak i nieodzowność działania miała ukazywać jednocześnie walkę i piękno skupione wokół egzystencji. Schiller w tamtym czasie objawia w życiu Beethovena niespodziewanie. Oto w liście z 26 stycznia 1793 roku prof. Bartłomieja Ludwika Fischenicha do Charlotty Schiller³⁶ – jak podaje William Kinderman – pojawia się zawoalowane nazwisko kompozytora z Bonn, który miał zamiar napisać muzykę do „Ody do radości”³⁷. Ta informacja jest niezwykle ciekawa, szczególnie z punktu widzenia późniejszej „IX Symfonii”, w której ten tekst faktycznie się znalazł. Można domniemywać, że idea ody, sławiąca powszechne braterstwo wszystkich ludzi niesionych siłą Rewolucji francuskiej była dla kompozytora niezwykle ważna, stanowiąc wyraz wewnętrznej dojrzałości. Co więcej Beethoven był zainteresowany „twórczością rewolucyjną”, z którą ówczesnie związani byli kompozytorzy francuscy, m.in. Cheurbini, Gossec, Berton, Kreutzer (to jemu dedykuje Sonatę A-dur op.47). Proklamowane przez nich hasło Wielkiej Rewolucji Francuskiej w brzmieniu: *Liberté, Égalité, Fraternité, ou la Mort* (Wolność, Równość, Braterstwo, albo Śmierć) wydawało się na dla Beethovena niezwykle chwytliwe, czego dowodem były dwa hymny patriotyczne na okoliczność organizacji pospolitego ruszenia w Wiedniu wobec zbliżającej się inwazji wojsk napoleońskich: *Anschiedsgesang an Wiens Bürger* WoO 121 i *Kriegslied der Österreicher* WoO 122 (oba do słów Josepha Friedelberga).

³⁵ Cyt za: Marek, s. 157.

³⁶ Właśc. Charlotte Luise Antoinette von Schiller z domu Lengefeld była żoną poety, Friedricha von Schillera.

³⁷ Cyt za: William Kinderman, *Beethoven*, University of California Press, Los Angeles 1995, s. 14.

TWÓRCZY HEROIZM

Niestety z początkiem 1800 roku hart ducha Beethovena upada. Kompozytor nie jest sobie w stanie poradzić z informacją o pogłębiającej się głuchocie. Świadom swych ułomności fizycznych ulega załamaniu psychicznemu. Jest bliski samobójstwa. Czuje, że ludzie, którzy go otaczają, nie starają się go zrozumieć. Postanawia się wycofać i ukryć w zaułkach własnej samotności. Nie jest to dla niego łatwe, przez co cierpi podwójnie. „Z konieczności w wieku lat dwudziestu ośmiu – jak czytamy w testamencie heiligenstadzkim (1802) – zostaje filozofem, choć to nie było łatwe; jest to bowiem, zaprawdę, trudniejsze dla artysty niż dla kogokolwiek innego”³⁸. Filozofem? A cóż to znaczy? Trudno jest dokonywać prostego wskazania sugerującego odrzucenie twórczości artystycznej na rzecz filozofii. Kompozytor chce raczej w ten sposób zwrócić uwagę na problemy, z którymi przyszło mu się zmierzyć. Zniechęcenie, bezsensowność życia, brak wyraźnych celów, twórcza apatia. Tego wszystkiego doświadcza. Jednak czuje, że ta życiowa agonía może się skończyć. Jest to możliwe jedynie dzięki sile własnego charakteru i wierze w konieczność dalszej walki, której ma towarzyszyć odwołanie do cierpliwości³⁹. Dzięki niej – jak pisał w testamencie – może „wytrzymać do końca”, niezależnie od późniejszego stanu zdrowia. Czy to się udało? *Eroika* pokazuje, że tak. *Testament* staje się dla kompozytora swego rodzaju ożywczym katharsis pozwalającym na odbudowę dynamiki twórczej i przejście do kolejnego etapu życia.

Naturalnym artystycznym łącznikiem pomiędzy cierpieniem Beethovena, wyłaniającym się z treści testamentu heiligenstadzkiego a okresem pewności i heroicznego entuzjazmu było oratorium *Chrystus na Górze Oliwnej* op.85 (1803). Utwór nie dotyczył całej Męki Chrystusa, jak prezentowała większość wcześniejszych form tego typu. Dotykał jedynie aspektów udręczenia, samotności i odrzucenia. Ponadto ukazywał ukrzyżowanie i wydarzenia, które je poprzedzały, a także zwycięstwo Chrystusa i zbawienie świata. Te aspekty wydają się dalece zbieżne z tym, co w ówczesnym czasie czuł i doświadczał kompozytor. Beethoven jednak nie chciał nadmiernie przedłużać tego stanu zawieszenia. Czuł, że powinien się podnieść i zawalczyć o swoją przyszłość. W krótkim czasie przechodzi niezwykle metamorfozę, stając się zupełnie innym człowiekiem. Wstępują w niego nowe siły

³⁸ W oryginalnym brzmieniu: - Schon in meinem 28. Jahre gezwungen, Philosoph zu werden, es ist nicht leicht, für den Künstler, schwerer als für irgend jem and.

³⁹ Fragment testamentu heiligenstadzkiego: [...] *Cierpliwość – oto cnota – jak mi mówią – którą muszę sobie teraz obrać za przewodniczkę; i mam ją teraz; mam nadzieję, że wytrwam w postanowieniu, aby wytrzymać do końca, aż nieubłagane Parki zechcą przeciąć tę nić; może stan mój się poprawi, może nie; w każdym razie nie buntuję się już.* (Geduld - so heißt es, sie muß ich nun zur Führerin wählen, ich habe es - dauernd, hoffe ich, soll mein Entschluß sein auszuhalten, bis es den unerbittlichen Parzen gefällt, den Faden zu brechen, vielleicht geht's besser, vielleicht nicht, ich bin gefaßt). Cyt za: Marek, ss. 347-348.

witalne, staje się bardziej stanowczy i zdecydowany. Chce napisać kolejną symfonię, zgodną ze swoim stanem ducha. Plany krzyżuje mu trochę propozycja Emanuela Schikanedera, librecisty i dyrektora „Theater an der Wien” dotycząca napisania opery. Beethoven nie jest tym zachwycony. Nie odpowiada mu, ani jej temat (Ogień westalek), ani forma, w której nie czuje się zbyt swobodnie. Wyjeżdża do Oberdöbling, gdzie mieszka w domu – jak opisuje Marek – „otoczonym ogrodami i winnicami w pobliżu, którego przepływał Kanał Dunaju, a niemal pod samymi oknami mógł oglądać wąwóz oddzielający Döbling od Heiligenstadt”⁴⁰. To tam zaczyna myśleć nad *III Symfonią*, która ma być zadedykowana Napoleonowi⁴¹. Kompozytor podziwiał jego zdobycze wojenne i wpływ na Rewolucję francuską. Bonaparte był wówczas dla wielu uosobieniem zwycięstwa i niespotykanego rozwoju, dla Beethovena również. Patrząc na jego sukcesy i siłę charakteru kompozytor widział w nim silnego i pełnego wigoru wojownika, gotowego stawić czoło wszystkim przeciwnościom. Sam też chciał takim być i taką muzykę pisać. Daje się to odczuć już w *III Symfonii Es-dur* op.55⁴². Rozbudowana dynamika, niespodziewane zmiany rytmu i tempa, głębia instrumentacji i melodyka przypominająca czasy klasyczne. To wszystko stanowiło pewną polityczną i społeczną manifestację przekonań Beethovena proklamujących idee Oświecenia i zdobyczy rewolucyjnych⁴³. W biografii Schindlera pojawia się nawet myśl, że kompozytor pracując nad *Eroiką* studiował rzekomo części *Państwa Platona*⁴⁴, które miały mu nakreślić poglądy dotyczące funkcjonowania społeczeństwa⁴⁵. Czy tak było naprawdę? Nie ma na to jednoznacznych dowodów, co potwierdza Thomas Sipe w swojej publikacji traktującej o symfonii twórcy z Bonn. Z jego punktu widzenia było to mało prawdopodobne choćby nawet z tej przyczyny, że niemieckie tłumaczenie Friedricha Schleiermachersa zostało opublikowane dopiero w 1828 roku, czyli już po śmierci kompozytora⁴⁶.

Idee bohaterstwa wyrażone w *Eroice* i *Fideliu*, proklamujące zainteresowania Beethovena dziejącymi się wokół sprawami polityczno-społecznymi kontynuuje powstała w 1808 roku *V Symfonia c-moll* op.67. Utwór swoją rozbudowaną instru-

⁴⁰ Cyt za: Marek, s. 365.

⁴¹ Po wiadomości, że Napoleon ogłosił się cesarzem Beethoven w wielkim wzburzeniu – zgodnie z relacją jego przyjaciela Riesa – podszedł do leżącej na stole partytury rozdarł ją na dwoje i rzucił na podłogę.

⁴² Podobne znaczenie miała opera *Fidelio* oraz późniejsze symfonie, szczególnie V, VI i IX.

⁴³ Utwór początkowo po prawykonaniu w salonie pałacu księcia Lobkowitza w środowisku wiedeńskiej arystokracji uchodził za zbyt długi, nader głośny i przeszkadzający w towarzyskich rozmowach. Powszechnie uznano ją za coś odrażającego i niegodnego uwagi.

⁴⁴ Cyt za: Ian Bent, *Plato-Beethoven: A Hermeneutics for Nineteenth-Century Music?* [w:] *Music Theory in the Age of Romanticism*, New York 1996, ss.105-124.

⁴⁵ Cyt za: Anton Felix Schindler, *Beethoven as I Knew Him*, Donald W. MacArdle, (trans.), Dover Publications Inc., New York 1966, ss. 112-113.

⁴⁶ Cyt za: Thomas Sipe, *Beethoven: Eroica Symphony*, Cambridge University Press, Cambridge 1998, s. 63.

mentacją przypominał dzieła orkiestrowe kompozytorów francuskich, które – wykonywane podczas imprez masowych – sławiły zdobycze rewolucyjne. Kompozytor dzięki swojej muzyce również chciał przemówić. Chciał krzyczeć do zbierających się na rynkach, skwerach i parkach ludzi o sprawach mających wpływ na ich przeznaczenie. Już początek *Symfonii* może o tym świadczyć. Czołowy motyw pukający do naszych wrót jest zawołaną formą politycznej agitacji, manifestacji idei wskazującej na możliwość lepszego życia. Ludzie słyszący utwór kojarzyli go z narodową walką przeciwko Francji. Był „płomiennym promieniem – jak określił utwór w jeden ze swoich recenzji E.T.A. Hoffman, krytyk *Allgemeine Musikalische Zeitung* – przebijającym się przez cienie nocy”⁴⁷.

SYNDROM GOETHEGO

Na początku XIX wieku embrion tematyki bohaterskiej w utworach Beethovena stał się dominujący. Symfonie, sonaty, tria, kwartety, opera, uwertury, koncerty⁴⁸ wszystko to potwierdzało dynamizm kompozytora, który pod względem estetyki zbliżał się do Goethego. Miało to swoje uzasadnienie szczególnie w obliczu kolejnej okupacji Wiednia. Większość jego przyjaciół w obawie przed wojskami Napoleona wyjechało z miasta. Beethovenowi, mimo francuskiego oblężenia zaczęła coraz wyraźniej doskwierać samotność. Postanowił jak najwięcej czasu spędzać nad książkami. „Nie znam rozprawy, któryby tak zaraz była dla mnie zbyt uczona – pisał w liście⁴⁹ z 22 listopada 1809 roku do wydawców Breitkopfa & Härtla. Nie mając zgoła, choćby w stopniu najmniejszym, pretensji do właściwej uczoności, starałem się jednak od młodości, by móc pochwycić myśli wszystkich najlepszych i najmądrzejszych ludzi z każdej epoki. To też hańba temu artyście, który nie uwa-

⁴⁷ Cyt za: Stephen Rumph, *Beethoven after Napoleon: Political Romanticism in the Late Works*, University of California Press, Los Angeles 2004, ss. 9-10.

⁴⁸ 1804: Sonata C-dur „Waldsteinowska” op.53, Sonata fortepianowa F-dur op.54, III Symfonia Es-dur op.55 „Eroika”; 1805: Sonata f-moll op.57 „Appassionata”, *Fidelio*; 1806: IV Koncert fortepianowy G-dur op.58, Trzy kwartety smyczkowe poświęcone Razumowskiemu op.59, Koncert skrzypcowy D-dur op.59; 1807: IV Symfonia B-dur op.60, Uwertura „Coriolan” op.62; 1808: V Symfonia c-moll op.67, VI Symfonia F-dur op.68 „Pastoralna”, Dwa tria fortepianowe (D-dur i Es-dur) op.70; 1809: V Koncert fortepianowy Es-dur op.73; 1810: Sonata fortepianowa Es-dur op.81a „Les Adieux”, Muzyka do *Egmonta* op.84, Kwartet smyczkowy f-moll op.95 „Quartetto serioso”. Cyt za: Marek, s. 396.

⁴⁹ Tekst w oryginalnym brzmieniu: „[...] Es gibt keine Abhandlung die sobald zu gelehrt für mich wäre, ohne auch im mindesten Anspruch auf eigentliche Gelehrsamkeit zu machen, habe ich mich doch bestrebt von Kindheit an, den Sinn der bessern und weisen jedes Zeitalters zu fassen, schande für einen Künstler, der es nicht für schuldigkeit hält, es hierin wenigstens so weit zu bringen”.

za tego za swój święty obowiązek, by dojść przynajmniej tak daleko!”⁵⁰. Wbrew pozorom służyła temu polityka Napoleona, który występując w obronie wolności druku zniósł cenzurę wprowadzoną przez rząd austriacki. Dzięki temu odwilż w literaturze pociągnęła za sobą rozwój dzieł teatralnych, których wykonywanie do tej pory było zakazane. Do takich należał, m.in. *Egmont* Goethego. Poeta zwrócił się do Beethovena, aby ten napisał muzykę do jego sztuki. Kompozytor zawsze podziwiał niemieckiego dramaturga, zaznajamiając się obszernie z jego poezją jeszcze u rodziny Breuningów, a także przy innych okazjach⁵¹. Zawsze chciał go poznać, jednak do tej pory nigdy się to mu nie udawało. Wzajemne kontakty ograniczały się jedynie do adaptacji tekstów wykorzystywanych w pieśniach Beethovena⁵², bądź stanowiąc inspirację wspomnianej uwertury. Ta sytuacja zmieniła się za przyczyną Bettiny Brentano, którą Beethoven zaczął darzyć uczuciem. Zrządzeniem losu Bettina od 1807 roku była z Goethem związana⁵³.

Doceniając indywidualność twórczą obu artystów pisarka sama chciała ich ze sobą poznać. Najpierw odbywało się to jedynie za przyczyną kolejnych listów. W jednym, z 10 lutego 1811 roku czytamy: „Gdy Pani będzie pisać o mnie do Goethego, to niech Pani zechce dobierać te wszystkie słowa, które wyrażą mu moją najgłębszą cześć i podziw. Ja również mam zamiar napisać do Niego z okazji *Egmonta*, do którego dorobiłem muzykę, i to jedynie z przywiązania do jego poezji, która mnie uszczęśliwia. Jednak ktoś jest w stanie w dostatecznym stopniu odwzajemnić się wielkiemu poecie, temu najkosztowniejszemu klejnotowi danego narodu?”⁵⁴. Dwa miesiące później, 12 kwietnia 1811 roku Beethoven spełnia swoją zapowiedź i pisze do Goethego osobiście: „[...] – Bettina Brentano zapewniała mnie, że przyjmie Pan mnie łaskawie, a nawet przyjacielsko. Skądże jednak mógłbym spodziewać się takiego przyjęcia, gdy – z powodu Pańskich wspaniałych dzieł – mógłbym zbliżyć się jedynie z największą czcią i z niedającym się wysłować najgłębszym wzruszeniem. –Wkrótce otrzyma Pan z Lipska muzykę do *Egmonta* [...], którego ja dzięki Panu obecnie przemyślałem na nowo, przeczulem i w muzyce odtworzyłem, - i to z tym samym zapalem, z jakim go kiedyś czytałem. –Pragnąłbym bardzo usłyszeć Pańskie zdanie o niej: nawet i nagana będzie dla mnie i dla mej sztuki zbawienna, i będzie przyjęta z taką przyjemnością, jak największa pochwała”⁵⁵. W odpowiedzi Goethe zaprosił

⁵⁰ Cyt za: Władysław Fabra, *Listy wybrane Ludwika van Beethovena*, Dom Książki Polskiej, Warszawa 1927, s. 67.

⁵¹ Pisząc 8 sierpnia 1809 roku list do wydawnictwa Breitkopf & Härtel pytał: „...Czy nie moglibyście Panowie dostarczyć mi kompletnego wydania dzieł Goethego i Schillera? I tak wiele utworów z tego bogactwa literackiego u Was marnuje się [...] Ci dwaj poeci są moją ulubioną lekturą, jak również Ossian i Homer; niestety tego ostatniego mogę czytać jedynie w przekładzie!”. Cyt za: Fabra, s. 65.

⁵² *Sehnsucht* (4 wersje), szkic ballady *Erlkönig*, 3 *Gesänge*.

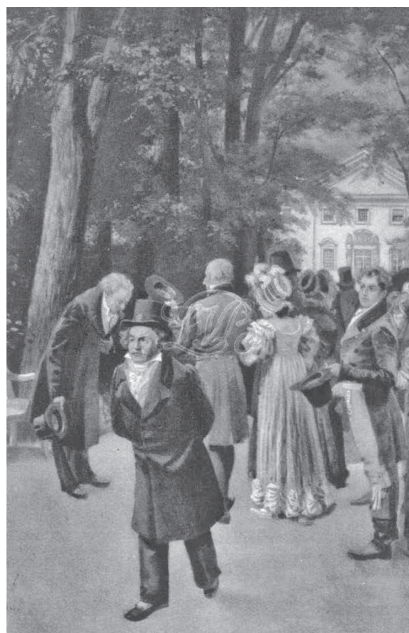
⁵³ W 1832 roku Bettina wydała książkę pt. *Goethes Briefwechsel mit einem Kinde* (Korespondencja Goethego z dzieckiem).

⁵⁴ Cyt za: Fabra, s.79.

⁵⁵ Tamże, s.80.

kompozytora do Weimaru, zapewniając go o swoim podziwie dla jego twórczości. W konsekwencji do spotkania obu artystów doszło latem 1812 roku w Cieplicach.

Niestety, i Goethe i Beethoven nie byli z niego ostatecznie zadowoleni. Pomiędzy wzajemnego szacunku w ich słowach i zachowaniu dawało się wyczuć pewne rozczarowanie. Być może była to wyłącznie kwestia obopólnego niezrozumienia zarówno charakteru, jak i sztuki, którą tworzyli, a być może tak wielkie osobowości działały na siebie destrukcyjnie bez wyraźnego wskazania? „Na odległość widział on [Beethoven, dop. aut.] w Goethem – pisze Łobaczewska – jakiś niedościgły ideał „wielkiego nauczyciela narodu”, jak się wyraził w jednym ze swoich listów. W osobistym zetknięciu przekonał się, że i tu miał do czynienia z człowiekiem podległym – jak tylu innych – małym, ludzkim słabostkom. Raziła go u Goethego zwłaszcza jego postawa w stosunku do sfer dworskich”⁵⁶. Podobne odczucia miał również Goethe, który twierdził, że talent kompozytora wzbudził jego podziw, jednak jest on „człowiekiem zupełnie nieopanowanym, który wprawdzie nie jest w błędzie, gdy uznaje, że świat dookoła niego jest nieznośny, ale bynajmniej nie czyni przez tego świata znośniejszym od siebie i innych”⁵⁷.



Incydent w Cieplicach pędzla Carla Rohlinga, 1887⁵⁸

Konflikt osobowości ilustruje obraz Carla Rohlinga, który postanowił namalować pewną anegdotę nakreśloną rzekomo przez jeden z listów kompozytora. Spacerujący po Cieplicach Beethoven i Goethe spotkali przypadkowo przechadzającą się rodzinę cesarską. Goethe natychmiast usunął się na bok, stanął wyprostowany i oddał odpowiednie honory. Beethoven natomiast, nie zważając na zaistniałe okoliczności poprawił kapelusz i jakby nigdy nic przeszedł środkiem przez zgromadzony tłum. Trudno powiedzieć czy taka sytuacja miała miejsce. Przypuszczalnie od początku do końca była to historia wymyślona. Faktem jest, że Goethe zwracał dużą uwagę na zachowanie wobec panującej arystokracji. Szukał towarzystwa i dobrze się w nim czuł. Takiego postępowania kompletnie nie mógł zrozumieć twórca *Eroiki*, starający się odizolować od ludzi i spraw codziennych. Goethe postrzegał to, jako dzi-

⁵⁶ Cyt za: Łobaczewska, s.107.

⁵⁷ Tamże.

⁵⁸ Reprodukacja zaczerpnięta ze strony: http://www.beethoven-haus-bonn.de/sixcms/detail.php?id=15288&template=ganzseite_digitaales_archiv_en&_dokid=i3682&_seite=1-1

wactwo, które – według Byrne’a – wynikało ze społecznego „dystansu” między dwoma geniuszami. Wykładowczyni Uniwersytetu w irlandzkim Maynooth ukazuje nawet ową zależność, jako „zakorzenienie różnych nawyków” (*disantia tanta est inter eos morum*) w kontekście wskazań Marka Tulliusza Cyncerona. Według niej krytyczna uwaga Goethego odzwierciedla współczesne pojęcie edukacji, którą Wilhelm von Humboldt definiuje, jako „wielkoduszość” zakorzenioną w dążeniu do moralności⁵⁹. Ostatecznie każdy z artystów został przy swoim, zachowując wzajemny podziw na odległość.

Z biegiem lat, w obliczu pogłębiającej się głuchoty Beethoven coraz wyraźniej zaczął traktować swoje ciało, jako zamkniętą skrzynię, w której mmógł w całości schować własną osobowość i zakamufłować rozbiegane myśli. Rzadziej kontaktował się ze światem zewnętrznym, unikał ludzi. Wolał przebywać w samotności i w niej upatrywał dla siebie dalszej przyszłości. Był już człowiekiem dojrzałym, który doświadczył w swoim życiu zarówno porażek, jak i doniosłych sukcesów. Miał świadomość, że te doznania należy nieustannie pogłębiać, starając się potęgować odczucia duchowe. Z tego względu kompozytor coraz częściej zaczynał pochylać się nad sprawami bytu i wartości pozaziemskich. Szukał odpowiedzi w gwiazdach i książkach. Jego światopogląd zwracał się w kierunku mistycyzmu i wielokulturowości. „Interesuje się badaniami orientalistycznymi, literaturą hinduską i perską – pisał Marek – rozprawami Herdera, księgami hebrajskimi, szkicem Schillera o naturze mądrości, „Posłaniem Mojżesza” itp. Przepisuje sobie fragmenty o znaczeniu mistycznym”⁶⁰. Ponadto trzy maksymy – jak pisze dalej autor biografii – stawia na biurku w ramach: JAM JEST TO, CO JEST. | JAM JEST WSZYSTKO, CO JEST, CO BYŁO, CO BĘDZIE; NIKT Z ŚMIERTELNYCH NIE UNIÓSŁ MOJEJ ZASŁONY. | ON JEST JEDYNIEM I WYŁĄCZNIE Z SOEBIE, I TEMU JEDYNEMU WSZYSTKIE RZECZY ZAWDZIĘCAJĄ SWOJE ISTNIENIE. Trudno analizować znaczenie i dosłowność owych sentencji. Zapewne dla Beethovena miały one określone znaczenie skoro postanowił je w taki sposób unaocznić.

Inną odsłonę szerokich zainteresowań kompozytora odnajdujemy w kolejnym opisie, jaki przywołuje Marek. „Zamieszkały w Wiedniu Szwajcar Jakob Degan wynajduje w roku 1808 prymitywną maszynę latającą. W roku 1816 próbuje nawet skonstruować model helikoptera. Beethoven jest zafascynowany. Chce wszystko o tym wiedzieć”⁶¹. Kompozytor coraz bardziej wierzy w działanie demiurga, który z bezkształtnej materii zbudował świat i kieruje nim przy pomocy ustalonych prawideł. „Wierzy, że organizmy zwierząt i roślin – kontynuuje Marek – stają się tym bardziej złożone, im dalej żyją od Słońca. Podobnie, duchowe i materialne cechy życia na planetach [...] są coraz doskonalsze, proporcjonalnie do ich oddalenia od

⁵⁹ Cyt za: Lorraine Byrne, *Goethe: Musical Poet, Musical Catalyst. Proceedings of the Conference Hosted by the Department of Music*, Carysford Press, Maynooth, 2004, s. 97.

⁶⁰ Cyt za: Marek, s. 435.

⁶¹ Tamże, s. 436.

Słońca”⁶². Przyswajane przez Beethovena teorie budzą w nim wiele sprzeczności, które nie potrafi logicznie sklasyfikować. W jednej chwili z doświadczonego artysty staje się przygłupim bawidamkiem, a ze spokojnego śmiertelnika zainteresowanego światem – przeobraża w nieokiełznanego tyrana i despotę.

Taka huśtawka nastrojów nie służyła stabilności emocjonalnej kompozytora. Równowagę dla niej stanowiła niepohamowana ciekawość świata, która trzymała go w znośnej kondycji psychicznej. Tym razem w polu zainteresowania pojawił się Johann Nepomuk Mälzel, który w sferze naukowo-technicznej zasłynął z wielkich konstrukcji muzycznych. Beethoven był zafascynowany jego wynalazkami i często przebywał w jego warsztacie⁶³. Oprócz chronometru muzycznego⁶⁴ (późniejszego metronomu), na który czekało wielu ówczesnych muzyków, uwagę kompozytora zwrócił panharmonicon. Urządzenie dotąd niespotykane, mogące naśladować w sposób mechaniczny wiele instrumentów orkiestrowych, wywołało w środowisku muzycznym Wiednia niezwykle poruszenie. Mälzel wyczuł, że Beethoven po przez swoją twórczość może rozślawić jego wynalazki i przynieść mu spore korzyści finansowe. Historycznym sprzymierzeńcem tych zamiarów było zwycięstwo księcia Wellingtona (właśc. Arthur Wellesley) w 1813 roku pod Vitorią w Hiszpanii nad wojskami Józefa Bonapartego, starszego brata Napoleona. Z relacji Schindlera wynika, że Mälzel wszystko zaplanował; sam napisał rytmy marszowe na werblach oraz fanfary armii francuskiej i angielskiej. Dostarczył również kompozytorowi pewnych wskazówek, jak powinien wprowadzić *Malbrooka* i wpleść *Boże, zachowaj Króla* w efekty wyobrażające wiwatowanie tłumów⁶⁵. Tak też ostatecznie powstał utwór programowy na wielką orkiestrę pt. *Zwycięstwo Wellingtona w bitwie pod Vitorią*⁶⁶. Z jednej strony trudno zrozumieć fakt, że płomienny piewca rewolucji i zwolennik idei demokratycznej pisze utwór gloryfikujący zdobycze Kongresu Wiedeńskiego mającego zamiar powrócić do ustroju polityczno-społecznego kultuwującego feudalizm, wbrew ideom Rewolucji francuskiej. Jednak Beethoven miał swoje powody. Podziw dla Napoleona i jego zdobywczy stopniowo przeradzał się w nienawiść do niego samego i kierowanej przez niego Francji. Kompozytor chciał się od niego jak najszybciej uwolnić. Uważał to za równoznaczne z wyzwoleniem narodów. Przedłużeniem tych uczuć stała się ponowna odsłona⁶⁷ opery *Fidelio*

⁶² Tamże.

⁶³ „Mälzel wykonał dla Beethovena kilka aparatów słuchowych w kształcie trąbek, z których jeden działał tak dobrze, że kompozytor używał go przez kilka lat”. Cyt za: Marek, s. 472.

⁶⁴ Beethoven chcąc uczcić wynalazek skomponował kanon do słów: *Ta ta ta lieber Mälzel*, w którym rytmiczny przebieg sylab miał odzwierciedlić tykanie metronomu.

⁶⁵ Cyt za: Anton Felix Schindler, *The Life of Beethoven* (1840 ed), translated by I. Moscheles, Mattapan, Massachusetts 1966), s. 149.

⁶⁶ Zob. Patrick Joseph Donnelly, *The Battle for the “Battle of Vittoria”*. Thesis, in partial fulfillment for the degree of Master of Music, Peabody Conservancy of John Hopkins University, Baltimore 2008, ss.4-53.

⁶⁷ Pierwsze wykonanie opery, które nie spotkało się z przychylnością i uznaniem krytyki, ani publiczności miało miejsce 20 listopada 1805 roku w Theater an der Wien.

(premiera II wersji: 23 maja 1814), uchodząca za najmodniejszy utwór uczestników Kongresu Wiedeńskiego, a także uwertura ku czci cesarza Franciszka *Zur Namensfeier* op.115 oraz kantaty: *Ihr weisem Gründer* WoO 95 i *Der glorreiche Augenblick* op.136⁶⁸. Dzięki tym kompozycjom Beethoven stał się osobą rozpoznawalną pośród zwierzchników państw biorących udział w Kongresie i osobiście przedstawiony niektórym monarchom, m.in. cesarzowej Rosji, dla której napisał *Poloneza C-dur* op.89.

Wydawało się, że taki stan polityczny mógłby trwać wiecznie, ale jednak sojusze państw zjednoczonych w strukturze „Świętego Przymierza” (Rosja, Austria, Prusy) stawał się coraz bardziej uciążliwy. W narodach, które czuły się oszukane podczas Kongresu Wiedeńskiego narastały niepokoje społeczne. Z jednej strony rodził się bunt i sprzeciw wobec istniejących ustaleń. Z drugiej natomiast widoczne było wymowne milczenie wszystkich tych, którzy według opinii publicznej mogliby wystąpić w obronie postępowych ideałów. Beethovenowi, po okresie „artystycznego heroizmu”⁶⁹ bliższe było wewnętrzne wycieszenie. Paradoksalnie służyła temu postępująca głuchota, która u schyłku lat dwudziestych XIX wieku – na wspólnie z trawiącymi kompozytora chorobami, kłopotami materialnymi i osobistymi, związanymi z wychowaniem bratanka, Karla – wyłączyła Beethovena całkowicie z otaczającego świata. Nie mógł już obserwować życia dookoła siebie. Musiał z niego zrezygnować na rzecz pogłębiającej się samotności. Wydawało się, że to najgorsze, co mogło go spotkać? A jednak. Beethoven ponownie zauważył dla siebie ścieżkę, którą powinien podążać. Podobnie, jak uczyniło wówczas wielu niemieckich artystów kompozytor zwrócił się w kierunku idealizmu. Studiował pisma filozoficzne Georga Wilhelma Friedricha Hegla, Johanna Gottlieba Fichtego i Friedricha Wilhelma Josepha Schellinga oraz teologa protestanckiego, Friedricha Daniela Ernsta Schleiermachersa⁷⁰, który wybrał pośrednią drogę między filozofią świecką a ortodoksyjnym chrześcijaństwem, biorąc za punkt wyjścia dla swych rozważań zjawisko przeżycia religijnego. Preferowana przez Beethovena literatura, ukierunkowująca uwagę czytelnika na doświadczenia świata idealnego, wywarła na niego duży wpływ. Jej założenia kreujące inną przestrzeń występującą obok realnego świata stanowiła dla kompozytora niezwykle wymowne odbicie sytuacji życiowej, w której się znalazł. Oczywiście alienacja nie odsuwała Beethovena całko-

⁶⁸ Zob. Michael Ladenburger, *Der Wiener Kongreß im Spiegel der Musik* [w:] Beethoven. Zwischen Revolution und Restauration, Helga Lühning i Sieghard Brandenburg (przekł.), Bonn, 1989, ss. 275-306.

⁶⁹ Badania nad politycznym wymiarem muzyki Beethovena ze szczególnym uwzględnieniem lat 1814-15, czyli czasem Kongresu Wiedeńskiego podjął Nicholas Louis Mathew w dysertacji doktorskiej pt. *Beethoven's political music and the Idea of the heroic style* (2006), opublikowanej w domenie publicznej <<https://ecommons.cornell.edu/.../1813/.../Nicholas%20Mathew%20PhD.pdf>> (dostęp: 13.01.2016).

⁷⁰ Beethoven czytał dialogi Platona, które Schleiermacher w Niemczech przełożył, jako pierwszy w 1810 roku.

wicie poza towarzyszące mu na co dzień problemy. Jako człowiek nadal odczuwał, przeżywał i starał się jednoczyć ludzi, czego dowodem była *IX Symfonia d-moll* op.125. Jednak obok niej pojawiały się utwory, dla których kanwą powstawania były wewnętrzne stany uczuciowe kompozytora. „Rodzi się Beethoven – jak pisze Łobaczewska, który tworzy swą muzykę w wierze, że jego własne przeżycia – choć ludzkie – są w swych wymiarach i w swoim tragizmie czymś wyjątkowym, jedynym; Beethoven, który – choć nadal walczy ze swoim losem i zwycięża go – opuszcza już coraz częściej realny grunt, na którym dotąd stał tak mocno, i szuka oparcia w tej walce w jakimś świecie nierealnym – w świecie religii czy mistyki”⁷¹.

W obliczu cierpień i gasnących sił witalnych czuł, że jego czas na ziemi się kończy. Chciał dokonać swego rodzaju podsumowania tego wszystkiego, co wypełniało jego myśli i uczucia. Pragnął w muzyce zawrzeć swoją ostatnią wolę, w której najważniejsze było przeświadczenie o indywidualnym spełnieniu oraz zadośćuczynieniu win wobec otaczających go ludzi. W takim duchu powstają ostatnie sonaty i kwartety na zamówienie księcia Golicyna oraz *Missa solemnis D-dur* op.123, którą kompozytor określił mianem, modlitwy o „wewnętrzny i zewnętrzny pokój”⁷². Beethoven nie należał do ludzi nacechowanych nadmierną ortodoksyjnością względem religii katolickiej. Jednak – jak wskazywaliśmy wielokrotnie – był człowiekiem poszukującym, który nie zamykał się w jednej sferze wyznaniowej. Starał się poznawać różne religie i uchwycić z każdej interesujące go cechy, wzbogacające jego światopogląd. Tak też było w przypadku *Mszy*. Jako forma, nie krępowała artystycznych przekształceń, stanowiąc dla Beethovena swego rodzaju wewnętrzne oczyszczenie oraz próbę introspekcji własnej podświadomości. To przeświadczenie towarzyszyło mu do końca.

PODSUMOWANIE

Beethoven w wielu środowiskach pozamuzycznych postrzegany był, jako paradigmat artysty, który mimo przeciwności losu nigdy się nie poddał. Inspirował poetów, pisarzy, polityków i twórców sztuk wizualnych, którzy chcąc naśladować aspekty jego osobowości, przekonywali innych do tego samego. Przyglądając się jego zainteresowaniom można dostrzec różnorodność światopoglądową, zarówno w zakresie kulturowym, jak i ideologicznym, która z powodzeniem przeniknęła do nowoczesnego nurtu myślenia i postrzegania rzeczywistości.

⁷¹ Cyt za: Łobaczewska, s. 182.

⁷² Incipit brzmiący w oryginale: *Bitte um den inneren und äusseren Frieden* pojawił się na początku części „Agnus Dei”.

Przez całe życie pozostawał autodydakta, który szanując swoją wolność poznawczą wybierał z otaczającego świata to, co w danej chwili go interesowało. Takiej ciekawości podporządkował nie tylko swoją twórczość artystyczną, ale również – mające na nią znaczący wpływ – inne dziedziny wiedzy. Zagłębiał się w literaturę różnych epok, od starożytności (Plutarch, Cyceon, Horacy) do współczesności (Goethe, Schiller, Klopstock), poznawał pisma filozoficzne Platona, Arystotelesa, Platona, Owidiusza, studiował poglądy filozoficzne Kanta i Rousseau. Czynnie angażował się w sprawy polityczno-społeczne, szczególnie dotyczące kampanii Napoleona w Wiedniu i Francji, proklamował ideały Rewolucji francuskiej, obserwował obrady Kongresu Wiedeńskiego. Fascynował się mistycyzmem oraz wielokulturowością, w której dominował orientalizm i hinduizm. Wierzył w działanie demiurga, który tworzy pełną rzeczywistość oraz poznawał cechy świata idealnego wyrażonego w poglądach Hegla, Fichtego, Schellinga. Interesował się wynalazkami techniki, szczególnie dokonaniem Mälzla (metronom, panharmonicon), które mógł wykorzystać w swojej twórczości, bądź dzięki którym mógł ułatwić sobie codzienne funkcjonowanie (trąbki do uszu wspomagające słuch). W trudnych chwilach zwracał się ku Bogu, jednak nie traktując go wyłącznie, jako obiekt religijnych westchnień. Starał się Wszechmogącego uczłowieczyć, nadając mu często znaczenie typowo ziemskie. Często z Nim rozmawiał, prosił o pomoc, obarczał niepowodzeniami, szukał ukojenia, podziwiał Jego wielkość i czuł respekt w obliczu zbawczej mocy. To Bóg – mimo ateistycznych poglądów kompozytora – stał się świadkiem schyłku jego życia i fundamentem ostatnich kompozycji. Finalnie porzucił świat, który starał się kreować na własny użytek, nie znajdując z nim porozumienia – jak pisał Franz Grillparzer w mowie pożegnalnej odczytanej nad grobem kompozytora. [...] „Jeśli odsunął się od ludzi, to dlatego, że oni nie chcieli się do niego wspiąć, a on nie potrafił się do nich zniżyć. Był sam, ponieważ nie znalazł swojego drugiego ja. Jednak do końca jego serce biło dla całej ludzkości [...] Taki był, taki umarł i taki będzie żył aż do końca czasu”⁷³.

BIBLIOGRAFIA

- Bent Ian, *Plato-Beethoven: A Hermeneutics for Nineteenth-Century Music?* [w:] *Music Theory in the Age of Romanticism*, New York 1996, ss.105-124.
- Byrne Lorraine, *Goethe: Musical Poet, Musical Catalyst. Proceedings of the Conference Hosted by the Department of Music*, Carysford Press, Maynooth, 2004.
- Clive Peter, *Beethoven and His World: A Biographical Dictionary*, Oxford University Press, New York 2001, s. 189.
- Dennis David B., *Beethoven at large: reception in literature, the arts, philosophy, and politics*, Glen Stanley (red.) [w:] *The Cambridge Companion to Beethoven*, Cambridge University Press, Cambridge 2000, ss.292-305.
- Fabra Władysław, *Listy wybrane Ludwika van Beethovena*, Dom Książki Polskiej, Warszawa 1927.

⁷³ Cyt za: Marek, s. 657.

- Hulewicz Witold, *Przybłąda Boży: Beethoven: czyn i człowiek*, Księgarnia św. Wojciecha, Poznań 1827.
- Kant Immanuel, 1993, *Prolegomena do wszelkiej przyszłej metafizyki, która będzie mogła wystąpić jako nauka*, PWN, Warszawa 1993.
- Kinderman William, *Beethoven*, University of California Press, Los Angeles 1995.
- Lockwood Lewis, *The Music and Life of Beethoven*, W. W. Norton, New York 2003.
- Łobaczewska Stefania, *Beethoven*, PWM, Kraków 1977.
- Marek George R., *Beethoven. Biografia geniusza*, Ewa Życieńska (przekł.), Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1997r.
- Mastroianni Thomas, *Beethoven / Kant Time and Space*, December 14, 2010 <<http://www.thomasmastroianni.com/articles.htm>> (dostęp: 8 grudnia 2015).
- Rolland Romain, *Życie Beethovena*, PWM, Kraków 1973.
- Rumph Stephen, *Beethoven after Napoleon: Political Romanticism in the Late Works*, University of California Press, Los Angeles 2004.
- Schindler Anton Felix, *Beethoven as I Knew Him*, Donald W. MacArdle, (trans.), Dover Publications Inc., New York 1966.
- Anton Felix Schindler, *The Life of Beethoven* (1840 ed), translated by I. Moscheles, Mattapan, Massachusetts 1966).
- Sipe Thomas, *Beethoven: Eroica Symphony*, Cambridge University Press, Cambridge 1998.
- Solomon Maynard, *Late Beethoven: Music, Thought, Imagination*, University of California Press, Berkeley 2003.
- Swofford Jan, *Beethoven: Anguish and Triumph*, Houghton Mifflin Harcourt, Boston 2014.
- Vera Hugo Carlos, 2003, *De "lo sublime" en Kant y en La Música de Beethoven* <http://www.ucc.edu.ar/paginas/filosofia/public_alumnos/Kant-Beethoven.pdf> (data dostępu: 20.12.2015).

Streszczenie

Ludwig van Beethoven był człowiekiem nieustannie poszukującym własnej drogi. Jako artysta potrafił przełamywać stereotypy i przybliżać słuchaczom uczucia, myśli i stany ducha wykraczające poza ich świadomość. Jego twórczość niwelowała granice muzycznej dosłowności, stając się niejednokrotnie zapisem przeżyć i doświadczeń zwykłych ludzi. Towarzyszący temu autentyzm i innowacyjność estetyczna były odbiciem interdyscyplinarnych zainteresowań kompozytora, które oscyływały wokół wielu dziedzin nauki, poczynsz od filozofii, literatury, religii, techniki, a skończywszy na sprawach polityczno-społecznych. Od początku był autodydakta, którego fascynowała zmienność świata. Chciał czerpać z niej jak najwięcej i tyle samo przekazywać na kartach swoich partytur. Cierpiał, ale potrafił zwyciężać. Był samotny, ale poruszał miliony. Do końca zdumiewał, nie zatracając nic z ciekawości dziecka.

Słowa kluczowe: Beethoven, filozofia, literatura, nauka, technologia, polityka, kwestie społeczne, klasycyzm, romantyzm

LUDWIG VAN BEETHOVEN.
THE ARTIST IN THE CIRCLE OF PHILOSOPHY, LITERATURE, RELIGION,
ART AND POLITICAL AND SOCIAL AFFAIRS

S u m m a r y

Ludwig van Beethoven was a man always looking for his own path. As an artist, he was able to overcome stereotypes and introduce his listeners to feelings, thoughts and states of mind which went beyond their awareness. His works removed boundaries of musical literality, not infrequently becoming a record of experiences of ordinary people. The accompanying enthusiasm and aesthetic innovativeness reflected the composer's interests which oscillated around numerous fields of science, ranging from philosophy, literature, religion, technology to political and social issues. From the beginning, he was a self-taught composer, fascinated by changeability of the world. His intention was to draw upon it as much as possible and to express as much on the pages of his scores. He suffered but he knew how to win. Though he was lonely, he touched millions. He amazed to the last, never losing the curiosity of a child.

Keywords: Beethoven, philosophy, literature, science, technology, politics, social issues, classicism, romanticism