



BEETHOVEN ŻYCIE I TWÓRCZOŚĆ

NAKŁADEM Ł. FISZERA

Biblioteka Politechniki Krakowskiej



10000029961

BEETHOVEN

*Barbara Kochanej Uleisz, na pamiątkę
wspólnie spędzonych chwil w Poznaniu*

Gien.

Poznań dn. 2/V. 24r.

B E E T H O V E N

Obituary notice of
Miss Mary Ann
Hovenden

Printed and Sold by
G. S. ...



BEETHOVEN

ŻYCIE I TWÓRCZOŚĆ

STUDJUM ARTYSTYCZNE

WILHELMA v. LENZA

PRZEŁOŻYŁ ALFRED BR * * *



Z PORTRETEM BEETHOVENA

I ILUSTRACJAMI

SKŁAD GŁÓWNY W KSIĘGARNI LUDWIKA FISZERA W ŁODZI

WARSZAWA — TOW. AKC. E. WENDE i S-KA

NAKŁADEM PAWŁA MIKSA



II, 28.288

PRZEKŁAD AUTORYZOWANY

ODBITO W DRUKARNI PAŃSTWOWEJ W ŁODZI

Akc. N. K-3943 157



Dzieło niniejsze, studjum o znaczeniu Beethovena w życiu kulturalnem człowieczeństwa, autor oddaje publiczności, jako pracę nową, — nie jest to tłumaczenie jego „*Beethoven et ses trois styles*“ par W. de Lenz 2 vol. St. Petersbourg chez Bernhard 1825.

Życzliwe przyjęcie, jakiego doznała owa pierwsza próba przez prasę francuską, niemiecką i rosyjską, zachęciło autora do obszerniejszego opracowania przedmiotu. Wybór języka ojczystego uważał za wskazany, tem bardziej, iż sądził, że książka niemiecka o genjuszu niemieckim pozyska sobie całe społeczeństwo niemieckie.

Beethoven jest człowiekiem naszej ery, która łączy i jednoczy w sobie wszystko. W przyszłości trzeba będzie w studjach tego rodzaju uwzględniać wszystkie okoliczności, nie wyłączając najdrobniejszych nawet szczegółów. Życia i ludzi, nauki i sztuki dziś już niesposób badać bez łączności z zapatrywaniem chociażby jednego z królów w państwie ducha ludzkiego. Myśli przewodniej dzieła nie można jednak przez to zbyt obciążać — dzieło to obejmuje wszystko, co ludzkie, — dlatego też autor spodziewa się nie chybić sedna przedmiotu, gdyż właśnie te drobne zjawiska życiowe wywierają często bardzo silny wpływ i dają możność wszechstronnego badania.

Biografia Beethovena w tradycyjnej formie muzykalnie uspokajającego proszku, krytyka dzieł jego, napisana przez rzemieślników w muzyce, nie przewyższałaby — zdaniem autora — niczem Baedekera dla podróżujących po Szwajcarii.

Ducha wielkiego mistrza, cudowną krainę duszy jego — te jeziora głębokie, rzeki potężne, bystre strumienie, wiecznych wiosen promienie, bajeczne łąny — oto co trzeba pokazać w Beethovenie — człowieku, którego od innych ludzi, — w artyście, którego od innych artystów odłączyć nie można.

Autor przemawia do mało lub wcale nie muzykalnej inteligencji, która unika Beethovena, jako niestrawnego klasyka, aby przysłuchiwać się pierwszemu lepszemu kataryniarzowi. Temu odłamowi społeczeństwa właśnie należało zapomocą odpowiednich obrazków życiowych pokazać, że Beethoven jest człowiekiem przede wszystkim, tak samo jak muzyka jego jest muzyką życia i losu, w której, jak w księdze otwartej, czytać należy.

Przez to, że autor we wszystkim, co połączył z przedmiotem, nie traci łączności z Beethovenem, — że przy każdej sposobności przez powoływanie się na liczby dzieł i katalogi wprowadza czytelnika do pracowni Beethovena — daje szczegółom znaczenie ogólne. Kiedy tylko czytelnikowi zdawać się będzie, że autor zбочzył, niech się obejrzy — Beethoven będzie stał tuż za nim.

Jules Janin, choć niewielki znawca muzyki, jednak świetnie wyczuł to w dziele *Beethoven et ses trois styles*, gdyż pisał autorowi: „*ces pages où le chiffre et l'idée ont une place égale, où la biographie et le catalogue obéissent à la même impulsion et vont au même but*“. To właśnie było i jest celem autora.

Część druga studjum niniejszego obejmuje epokę współczesną Beethovenowi i późniejszą, noszącą piętno jego wpływu, obejmuje badania krytyczne nad Haydnem, Mozartem, Weberem, Mendelssohmem, które autor kończy oceną obecnej epoki wogóle i beethovenowskiego status quo w Rosji w szczególności.

Część trzecia omawia zmiany stylu Beethovena. Rozbiór sonat, kwartetów i symfonij oraz krytyczno-chronologiczny

katalog wszystkich dzieł Beethovena stanowią zakończenie badań niniejszych, w których — jak zawsze w nauce i sztuce — jedno jest wszystkim, wszystko zaś jednym, a postać Beethovena góruje nad całością.

Pamiętając słowa wielkiego mistrza: „Kto moją muzykę zrozumie, wyzwoli się z nędzy, która innych przygniata“ — autor często przy książce niniejszej zapominał o troskach i niesnaskach życia. Jeśli czytelnik zechce z nim razem wznieść oczy ku wyżynom — tedy autor cel swój osiągnie.

Życie mistrza.

Sztuka —
to fata morgana życia.



O d czasu do czasu zjawia się w historii rozwoju ludzkości genjusz, który łączy w sobie przeszłość i teraźniejszość pewnej nauki lub sztuki, by następnie wytknąć jej przyszłość, skierować ją na nowe tory.

Takim genjuszem jest Ludwik van Beethoven.

Podobnie jak w wszechświecie krążące światy świecą, jako pojedyncze gwiazdy lub też łączą się w konstelacje, tak nad stuleciem osiemnastym górowali niby gwiazdozbiór Haydn, Mozart i Beethoven, wyciskając piętno swoje zarazem na dziewiętnastym.

Niebywałym w muzyce instrumentalnej, największym i do dziś dnia niedostatecznie ocenionym z tych trzech był ostatni — Beethoven. On jest duszą orkiestry, on w historii rozwoju ducha ludzkiego jest przodownikiem muzyki instrumentalnej. Haydn i Mozart mogą mieć swe znaczenie w epoce rozwoju, poczynając od dziecinnych uwertur wielkiego poza tem Händla, a kończąc na symfonji Beethovena z chórem. Historia podaje nam tylko daty urodzenia i śmierci, nie wnika ona w źródła życia duchowego, — nie widzi jak życie wpływa na rozwój człowieka, w jaki sposób iskierka w duszy wybranego staje się płomieniem — to wszystko pozostaje nierozwiązaną zagadką.

Utwory artysty są prawdziwemi, że tak powiem, stacjami w jego życiu. Ile myśli, przekształcających sferę uczuciowości ludzkiej, tkwi w utworach Beethovena! Ile krwi, ile uderzeń tego szlachetnego serca przeszło w jego dzieła! Przeto nie są one nutami tylko — są one wyrazem życia mistrza, jego męczeństwa, jego ideologii. Odczytać te nuty, odnaleźć w kreseczkach tych i punkcikach głębsze ich znaczenie, ich znaczenie na wsze czasy, dla wszystkich stanów, wszystkich okoliczności — oto nasze zadanie.

Przypatrzmy się teraz człowiekowi i jego losowi.

Ludwik van Beethoven, urodzony 17 grudnia 1770 roku ¹⁾ w Bonn nad Renem, był najstarszym z trzech synów biednego muzyka, pochodzenia holenderskiego. Za wątpliwej wartości dar ojca — nędzne życie — odwdziczył się tem, że nieznanie nazwisko jego złotemi uwiecznił literami w historii przejawów ducha ludzkiego. Ojciec twórcy nieśmiertelnych symfonij był przeciętnym śpiewakiem w kaplicy elektora Maksa Franciszka, brata cesarza Franciszka, szlachetnego opiekuna Mozarta.

Elektor, jak i wszystkie dzieci Marji Teresy, był wielbicielem tej sztuki, dla której w przyszłości miał pozyskać Beethovena.

Beethoven miał zaledwie 7 lat, kiedy ojciec postanowił, żeby został muzykiem. Tym razem zwyczaj obywatelski, że syn obiera zawód ojca, okazał się wyjątkowo szczęśliwym: Beethovena zwyczaj ten wzniosł na wyżyny. Przyszły twórca *Eroiki* wprowadził się do maleńkiego pokoiku pod strychem skromnego domu przy Bonnstrasse, który więcej miał podobieństwa do domu Mozarta w Salzburgu, niż uwertura *Coriolan* do uwertury *Zaczarowanego fletu*. Tutaj, pod samym strychem, wśród stosów zakurzonych nut i książek, mały Beethoven wziął się za powierzone mu skrzypce. Jedynym jego przy tych ćwiczeniach towarzyszem był wielki pająk, tak muzykalny, że jak tylko słyszał grę przyszłego mistrza, opuszczał swe schronisko i za pomocą pajęczyn siadał na skrzypcach. Malec jednak nie bał się wcale brzydkiego owadu, przeciwnie — polubił go. Sielanka ta jednak nie trwała długo: matka, nie wiedząc o miłości syna

1) Odsyłacze znajdzie czytelnik w końcu książki.

do pająka, zabiła owad. Tak skończyła się pierwsza miłość małego Ludwika. Quatremère Disjonval w swej *Araneologii* nie rozstrzyga, czy pająk ów był lub nie był muzykalny, — sam Beethoven, zapytany o to w czasach późniejszych, odpowiadała: „wówczas tak obrzydliwie drapałem, że zamiast przywabić, prędzej rozpedziłbym całą zoologję!“ Beethoven nienawidził wszelkiej sentymentalności i właśnie dlatego tyle znajdujemy w utworach jego prawdziwej, uszlachetnionej uczuciowości²⁾.

Pierwszem większem zdarzeniem w życiu małego skrzypka była znajomość z zamieszkującą wtedy w Bonn szlachecką rodziną von Breuningów, która składała się z wdowy po radcy nadwornym, trzech synów, rówieśników Beethovena, i jednej córki. Któż nie pamięta pierwszych wrażeń dzieciństwa, któż nie ocenia ich wpływu na człowieka? W domu Breuningów chłopiec po raz pierwszy odczuł różnicę pomiędzy bogactwem a ubóstwem. Dostatek, w oczach chłopca, z łatwością przenoślił ciasne granice ojcowskiego ogniska w ową krainę fantastyczną, gdzie życie nie jest ciągłą walką.

Czyżby malec już wtedy, siedząc w skupieniu u Breuningów, śnił o potędze dźwięków? — Nawet na upartego młodzieńca pani von Breuning wywierała jeszcze silny wpływ. Kiedy namawiała go pójść do sąsiedniego domu hrabiego Westphala na lekcję, szedł coprawda w stronę tego domu, ponieważ czuł, że go obserwują, lecz zwykle wracał, tłumacząc się, że następnego dnia udzieli dwóch lekcyj — dziś to jest dla niego niemożliwym.

Dni szczęśliwe niezamąconego dzieciństwa w Bonn były dla Beethovena tem, czem słodko-marzące *largetto* jego drugiej symfonji stało się dla świata: niezamąconem, gdyż nieświadomem szczęściem. Mały sąsiad z Bonnstrasse, który miał stać się tak wielkim, został wkrótce ulubieńcem rodziny Breuningów. Zatrzymywano go nawet na noc, co według pojęć niemieckich równa się adoptacji.

Opatrzność czuwała nad duszą, która dać miała ludziom symfonię pastoralną! W domu Breuningów, poglądy i wykształcenie których wywierały jak najdodatniejszy wpływ na

Beethovena, w domu, w którym Goethego i Schillera czczono jak bogów — Beethoven poznał samego siebie, tam śnił on pierwsze sny o sławie. Od tego czasu nie opuszczała go już wiara w swój genjusz; przez całe życie świadomy był swej wartości. W roku 1810 mawiał: „wiem, że bliżej Boga jestem w sztuce mej od innych, nie obawiam się o swą muzykę — nie spotka jej ciężki los, kto ją zrozumie, wyzwoli się z nędzy, która innych przygniata“³⁾).

Dziadek Beethovena po ojcu, również Ludwik, kapelmistrz i niezły śpiewak, w ówczesnych utworach wokalnych *L'amore artigiano*⁴⁾ i *Dezertner z Montigny* miał wielkie powodzenie. Kto wie, czy okoliczność ta nie wywarła pewnego wpływu na przyszłego kompozytora Fidelia? Dziadka tego czczył i lubił Beethoven. Często matka jego, z domu Kewerich z Ehrenbreitstein, wdowa po kamerdynerze elektorskim Laymie, chcąc sprawić chłopcu radość, opowiadała mu o dziadku. Pierwszych lekcji muzyki udzielał przyszłemu twórcy Fidelia ojciec jego, człowiek o niewielkiej wartości umysłowej i moralnej, który obchodził się z synem surowo, a na muzyce dobrze się nie znał. W nierównie lepszych warunkach kształcił się Mozart, którego ojciec był dobrym muzykiem, człowiekiem inteligentnym i wzorowym ojcem. Następnym po ojcu nauczycielem muzyki małego Ludwika był kapelmistrz i oboista Pfeiffer, któremu późniejszy mistrz rzekomo wiele zawdzięczał. Kapelmistrz i oboista — zjawisko charakterystyczne zresztą na owe czasy! Nadworny organista van der Eider⁵⁾ uczył następnie Beethovena gry na organach. Neefe, także nadworny organista, na którego surową krytykę pierwszych swych prób kompozycyjnych, Beethoven często się żalił, mniejszy wywierał wpływ na Beethovena⁶⁾. Kto natomiast udzielał Beethovenowi lekcji gry na fortepianie — dotychczas nie ustalono⁷⁾.

Mając lat 15, Beethoven został organistą w kaplicy elektora. Posada ta, jedyna jaką Beethoven w życiu swem zajmował, była mało płatna i właściwie miała na celu tylko pośrednie, nie obrażające poparcie młodego artysty. Zawdzięczał on ją hrabiemu Waldsteinowi, nazwisko którego zostało

utrwalone w dedykacji do jednego z późniejszych dzieł (op. 53). Hrabia, dobry przyjaciel elektora, rozpoznał w Beethovenie geniusza, pomimo, że nie był podobnie jak Mozart tak zwanem cudownem dzieckiem. Coprawda Beethoven, mając zaledwie lat 10⁸), skomponował 3 sonaty (patrz w katalogu 3-cią sekcję, dedykacja elektorowi), dotrzymał śpiewakowi Hellerowi, wyjątkowo silnemu w intonacji, słowa, obiecując mu, że podczas śpiewania *Lamentacji Jeremjasza* zbije go z tropu przez swój akompanjament, pomimo że podawać będzie wciąż potrzebny śpiewakowi ton; zagrał poza tem słynnemu Bernhardowi Rombergowi i skrzypkowi Riesowi *Trio* Pleyela bezbłędnie prima vista, pomimo że musiał dodać dwa takty w *adagio*, których brakowało do głosu fortepianowego, — wszystkie te drobne bohaterstwa jednak daleko nie dorównywały cudom Mozarta.

Historja nauki i sztuki uczy nas, że niejednen geniusz bardzo powoli się rozwijał, że jednak nic rozwoju tego zahamować nie mogło. Hrabia Waldstein poznał się na Beethovenie i nie tracił cierpliwości. Dzięki jego zabiegom elektor wysłał swego organistę do Wiednia celem dalszego kształcenia się pod kierownictwem Józefa Haydna, którego wówczas uważano za największego kompozytora, za lepszego nawet od Mozarta.

Beethoven miał 22 lata, kiedy w roku 1792 przybył do Wiednia. Miasto to, dzięki pobytowi Haydna i Mozarta, było wtedy ośrodkiem świata muzycznego. Nie można było dokonać lepszego wyboru. Paryż ówczesny nie był dzisiejszym Paryżem jeszcze. Poza tem obcy język, obce zwyczaje zapewne wprowadziłyby obce pierwiastki do utworów Beethovena. Tylko w niemieckiem mieście mógł się Beethoven rozwijać po niemiecku. Wielcy artyści rodzą się coprawda w małych miastach, lecz rozwijać mogą się tylko w wielkich. Mozart również kształcił się w Rzymie, Paryżu i Wiedniu. Wybór hrabiego Waldsteina był zatem trafny. Tylko we Wiedniu, w cesarskiem mieście, wśród ówczesnych wspaniałych stosunków towarzyskich mógł Beethoven dojść do tego, do czego doszedł.

Wiedeń dla Niemca ma coś obcego w sobie — widocznie bliskość Włoch wywiera swój wpływ. Na przedmieściu pytano

się przybysza o paszport. Tutaj Beethoven wymienił nieznanne swe nazwisko, nie marząc wcale o tem, że za 35 lat cały Wiedeń odprowadzi go tą samą drogą, chowając z nim największą swą dumę!

Pamiętnym w historii sztuki zostanie dzień, kiedy Beethoven wprowadził się do skromnego pokoiku na przedmieściu Leimgrube, by rozpocząć uciążliwą walkę przeciw starej sztuce, walkę, z której miał wyjść zwycięsko, jako największy kompozytor wszystkich czasów. Narazie szczęście sprzyjało Beethovenowi. Jedną z pierwszych jego znajomości był baron van Swieten, dawniejszy lekarz cesarzowej Marji Teresy, którego powołano z Holandji celem dokonania organizacji wydziału medycznego uniwersytetu wiedeńskiego⁹⁾.

Jeśli już lekarz muzykę polubi, to zazwyczaj gruntownie. W domu van Swietena Beethoven miał sposobność usłyszeć dzieła Händla i Bacha, oraz utwory włoskie. Do późnej nocy trwały te wieczorki muzyczne u słynnego lekarza; Beethoven wychodził zwykle ostatnim, rzadko kiedy omijał zagrać na pożegnanie kilka fug Bacha; często też nocował u swego muzycznego eskulapa. Pewnego razu otrzymał od niego następujący bilet: „Pragnę przywitać pana, o ile nie będzie przeszkód, w przyszłą środę o godzinie 1/2 9-ej u siebie. Proszę przynieść czepek nocny.“ Widzimy więc znów, że późne godziny najwięcej sprzyjają muzyce. W zeszłym stuleciu, kiedy koleje nie zbliżały jeszcze ludzi, poszczególne jednostki łatwiej wyrabiała się na nietkniętą czasem indywidualną osobistość. Takim człowiekiem był van Swieten, którego Beethoven tak cenił, że poświęcił mu pierwszy owoc swej muzy, pierwszą swą symfonię — ową rzekę przezroczystą, płynącą spokojnie wśród łąk, odzwierciedlającą w sobie ówczesny Wiedeń, zrównoważony politycznie i społecznie, zadowolony z siebie samego. Zobaczymy następnie, jak rzeka ta w okresie wojen napoleońskich zaprowadzi mistrza do nurtów majestatycznych i dzikich wrzeń późniejszych symfonij.

Chcąc ocenić w całej rozciągłości trudności, jakie piętrzyły się przed Beethovenem, należy przedewszystkiem pamiętać



DOM, W KTÓRYM BEETHOVEN SIĘ URODZIŁ



o tem, że wówczas Mozart i Haydn do tego stopnia opanowali formę muzyki, że wszelkie, choćby najmniejsze odstępstwo od niej uważano za grzech poprostu. Mozart już przed rokiem umarł, dla ogółu żył on jednak nadal, jako twórca *Don Juana*, *Tytusa*, *Zaczarowanego fletu* i *Requiem*. Czego Wiedeń odmawiał Mozartowi za życia, oddawał wdwójnasób Haydnowi, który dzień w dzień zbierał laury, jakie zwykle ofiarowuje się tylko zmarłym. Na każdym koncercie, który Haydn zaszczycał swą obecnością, stawiano mu osobny honorowy fotel i jeszcze w 1806 roku panie z najwyższych warstw społeczeństwa całowały po rękach 76-letniego starca. Że nieznany wtedy Beethoven w tak wrogich mu warunkach stał się tym Beethovenem, którego dziś świat cały czci — należy przypisać przedewszystkiem potędze jego ducha. Raz jedyny tylko podczas podróży z Bonn do Wiednia Beethoven spotkał się osobiście z kompozytorem dopiero co skończonej *Nozze di Figaro*. Mozart niebardzo wierzył w „wolne fantazje“ artysty z Bonn nad pierwszym lepszym tematem. Uważał to raczej za umówione zgóry oszustwo. „Już ja go przyłapię“, mawiał Mozart o Beethovenie. Było to zimą z 1786 na 1787 rok, kiedy Mozart zaproponował Beethovenowi improwizację na temat chromatycznej fugi, zawierającej prócz tego temat fugi podwójnej. Mozart prawdopodobnie spoglądał na Beethovena z wysokości swej *symfonji C-dur*, — Beethoven natomiast już wtedy przypuszczalnie nosił się z myślą o swej *symfonji C-moll*. Dość, że Beethoven w mgnieniu oka opanował sytuację, przestawił motywy i zaimprovizował prawidłową podwójną fugę. Mozart, zdumiony tem, pobiegł do sąsiedniego pokoju i oświadczył siedzącym tam kilku muzykom: „Panowie, o tym człowieku tam mówić będą w przyszłości!“ Ziściły się te słowa; dużo mówiono o Beethovenie, a jeszcze więcej o nim mówić będą¹⁰⁾.

Widzieliśmy, że Beethoven przybył do Wiednia, by kształcić się pod kierownictwem Haydna, — widzieliśmy, że cały Wiedeń czcił zmarłego Mozarta. Beethoven również przy każdej sposobności podkreślał geniusz zmarłego mistrza; może czynił to dlatego tylko, by zaoszczędzić chwały Haydnowi,

który w niczem nienaruszonym spokoju swym nie mógł zrozumieć upartego, dążącego do wyżyn ucznia, tak samo jak ten nie rozumiał nauczyciela. Usposobienia te wykluczały się wzajemnie — pokój między nimi nie mógł być długotrwały. Pewnego dnia, kiedy Beethoven z kajetami swymi wracał z lekcji, spotkał na ulicy kompozytora *Cyrułika wiejskiego*, Schenka, który, zainteresowany postępami młodego muzyka pod kierownictwem tak słynnego artysty, zaczął przeglądać kajety i znalazł kilka, niepoprawionych przez Haydna, błędów kompozycyjnych. Od tego czasu Beethoven stracił zaufanie do swego nauczyciela. Widział w tem *crimen laesae artis* i, pełen niedowierzania, skorzystał z drugiej podróży Haydna do Anglii, by więcej do niego na lekcje nie uczęszczać. Pomimo to Haydn pragnął, by Beethoven przy wydawaniu swych kompozycji podawał się za jego ucznia. Odpowiedź Beethovena na wywiady w tym kierunku brzmiała zwykle krótko i węzłowato: „Haydn udzielał mi lekcji coprawda, lecz niczego mnie nie nauczył.“ Naprężenie to wzrosło jeszcze podczas wieczorku muzycznego u księcia Lichnowskiego zimą 1795 roku, na którym Beethoven zagrał pierwsze swe tria (op. 1 w katalogu). Haydn radził wtedy Beethovenowi, by *tria C-moll*, które jest niewątpliwie najlepsze, nie wydawał wcale. Od tego czasu wymieniali już tylko zjadliwe zdania, pomimo że Beethoven pierwsze swe sonaty (op. 2 w katalogu) poświęcił Haydnowi i zagrał je u księcia Lichnowskiego¹¹). Minęły lata; Wiedeń podziwiał septet Beethovena, obcy zupełnie twórczości Mozarta i Haydna, — utwór, który przez świeżość swą i lekkość, przez harmonję pomiędzy instrumentami dętymi i rznietymi, przez swobodne opracowanie pozostał do dziś dnia wzorem tego rodzaju muzyki. Septet ten nie mógł nie wyrzeć należytego wrażenia na Haydna, — pochwalił więc młodego, już tak wielkiego mistrza — należy przypuszczać, że szczerze. Beethoven jednak nie wstrzymał się od ironicznej odpowiedzi: „Mój septet przecież nie jest jeszcze *Stworzeniem!*“ — „Tego“, bąknął dotknięty Haydn, „nie napisałby pan, ponieważ jesteś ateistą!“ Na tego rodzaju zarzut jednak Beethoven, jak zobaczymy później, nie zasługiwał.

Pod kierownictwem słynnego Albrechtsbergera Beethoven studjował bas generalny¹²⁾. Salieri natomiast, kompozytor *Axuru*, któremu Beethoven dedykował w roku 1798 trzy przepiękne sonaty na fortepian i skrzypce (op. 12 w katalogu), wtajemniczył Beethovena w zasady muzyki dramatycznej. Obaj nauczycielowie mawiali o swym uczniu, że „ze szkoda dla siebie później nauczy się tego, czego im nie wierzył na słowo“¹³⁾. Choć Beethoven wogóle był nadzwyczaj upartym uczniem, choć ciężko przyswajał sobie coś bez zastrzeżeń, okazywał jednak wdzięczność nauczycielom, jeśli mu należycie wyjaśniali wykładany przedmiot (por. op. 1 w kat.) Tak minęło już lat 39 od chwili, kiedy Schenk na ulicy zwrócił uwagę Beethovena na niedbalstwo Haydna. Razu pewnego, już w r. 1824, Beethoven spotkał Schenka na jednej z ulic cesarskiego miasta. Poznać Schenka, paść mu w objęcia — było to rzeczą jednej chwili. Kompozytor *Fidelia* wdzięcznie tulił się do piersi kompozytora *Cyrulika wiejskiego!*¹³⁾. Serce Beethovena, jak i muzykę jego cechowały chwile serdecznego uniesienia. Być może, że mistrz w chwili tej uprzytomnił sobie przestrzeń, dzielącą dopiero co skończoną dziewiątą symfonię od pamiętnego kajetu uczniowskiego.

Beethoven w gronie swych bliskich znajomych, do którego prócz van Swieteną zaliczał także księcia Lichnowskiego, u którego nawet mieszkał, nie zapomniał jednak dawniejszych przyjaciół z nad Renu. Czytamy naprzykład w albumie Lenza von Breuninga (1793) notatkę Beethovena: „ani na chwilę nie zapominam dni spędzonych w Bonn“¹⁵⁾, a w liście do Wegelera z dnia 29 czerwca 1800 roku: „Ojczyzny mej, tego kraju przepięknego, nie zapomnę nigdy; chwila, kiedy zobaczę Ren i przywitam was wszystkich, będzie najszcześniejszą w mem życiu. Pragnę, byście mnie zobaczyli wielkim — nie jako artystę, lecz jako człowieka doskonałym i lepszym. Sztuka moja służyć będzie wtedy tylko dla dobra biednych. Piękna to chwila! Szczęśliwy jestem, że sam celu tego dopiąć mogę!“

Niestety — Beethoven nie doczekał się tej chwili. Być może, że wyraził ją w sonacie *Les adieux, l'absence et le retour* (op. 81 w katalogu).

Czem rodzina Breuningów była dla młodzieńca, tem książe Lichnowski, brat hrabiego Maurycego Lichnowskiego (op. 35 i 90), był dla dojrzałego już mężczyzny (op. 1, 13 i 26). Księżna, z domu hrabina Thun (op. 11), doskonała zresztą pianistka, zastąpiła Beethovenowi matkę. „Istnie matczyną miłością otaczano mnie tam“, mawiał Beethoven, — „gdyby mogli, schowaliby pod szklany klosz, ażeby niepowołany mnie nie dotknął“. Gościnność domu ksiązęcego, tego ogniska humanitarności i dobrych zwyczajów, ocenimy należycie dopiero wtedy, kiedy sobie uprzytomnimy, jak trudne było współżycie z Beethovenem. Obiady jadano w domu księcia, jak na owe czasy, bardzo późno, bo dopiero o 4-ej. „Więc muszę codziennie wracać już o godzinie $\frac{1}{2}$ 4-ej, powinienem się trochę lepiej ubrać (w i e l e lepiej byłoby prawdą) i regularnie golić! Tego nie wytrzymam!“ mawiał Beethoven. Kiedyś książe dał lokajowi zlecenie, że winien zawsze najpierw obsługiwać Beethovena. Przypadkowo Beethoven podsłuchał tę rozmowę; skutek był taki, że wynajął sobie własnego lokaja. Mozart w tym wieku wcale nie rozporządzał jeszcze służbą. Kiedy się Beethovenowi pod wrażeniem swych arystokratycznych znajomości zdawało, że nabrał chęci do konnej jazdy, kupił sobie własnego konia, nie zważając na to, że książe całą swą masztalarnię pozostawił do jego dyspozycji. W domu księcia grywał słynny kwartet, który później zwano kwartetem Razumowskiego, gdyż przeszedł do ambasadora rosyjskiego, hrabiego Andrzeja Razumowskiego (op. 59 w katalogu). Grał tam Schupanzigh (pierwsze skrzypce), Sina (drugie), Weiss (alt) oraz Kraft lub Link (wiolonczela) (op. 1). Beethoven miał więc możliwość próbowania nowych swych kompozycji i to w obsadzie najlepszych sił. Od księcia Beethoven pobierał rocznie 600 guldenów — suma, jak na owe czasy, dość pokaźna, nie mając przytem żadnych wobec księcia obowiązków. Życie w domu księcia Lichnowskiego było więc zupełnie bez troskliwie i Beethoven mógł się całkowicie oddawać swej sztuce. Wszystko w nim lubiano i szanowano — nawet dziwactwa jego znoszono cierpliwie, uważając je za cechę charakterystyczną dla każdego genjusza. W otoczeniu tem, należy przypuszczać,

Beethoven winien był czuć się zupełnie szczęśliwym, choć geniusz myśli czasami inaczej, niż mądrzy i praktyczni przeciętni ludzie. Losy człowieka zależą od jego ducha, człowiek sam stanowi o swym losie. Życie nasze jest takie, jakimi sami jesteśmy, przebieg życia od serca naszego i rozumu zależy.

Dni spędzone w domu księcia Lichnowskiego należą do nielicznych szczęśliwych w życiu Beethovena. Nie znał on tutaj jeszcze nędzy, jaka sądzona mu była w przyszłości. Marzył o przyszłości, marzył o przekształceniu ludzi i świata dzięki swej sztuce. Tak się też stało; któżby śmiał wątpić, że ideologia Beethovena przewyższała jego otoczenie, że przewyższa nas?

Wątpić jednak należy, czy okres w domu księcia Lichnowskiego dał Beethovenowi należyłą szkołę życiową, czy zahartował go do przetrwania przyszłych walk i burz. Już po kilku latach Beethoven opuścił dom księcia. Przez całe swe życie dążył do swobody, do wolności. *Dat vincla libertas!*

Dni niezamącone pierwszych czasów wiedeńskich — oto myśl przewodnia pierwszej i drugiej symfonji, pierwszych sześciu kwartetów i pierwszych dwunastu sonat. Beethoven w kompozycjach tych nie zadziera jeszcze z życiem, nie walczy z niem, — sztuka jest tutaj inspirowanem rozwiązaniem wymagań techniki, nie zaś środkiem. Jest to muzyka niewinna, łagodna, rzadko kiedy lekko melancholiczna. Przypomnijmy sobie jeszcze pierwsze trio, w którym Beethoven w *allégro* podkreśla w basie bezdenne *fis*; następnie przejście waltorni do tonacji mollowej w finale septetu. Widzimy tu odrębny, zaokrąglony i zakończony przez mistrza świat. Ponieważ już podczas pobytu u księcia Beethoven nie korzystał z wszystkich wygod, jakie dom ten cechowały, można było się spodziewać, że wkrótce zupełnie przestanie korzystać z gościnności księcia. Radość z powodu zwycięstwa tego nad zapatrywaniem przeciętnych filistrów o wkradaniu się i korzystaniu ze zbytku arystokracji można wyczuć w finale drugiej symfonji, którą w tym właśnie czasie wykończył już pewny swej siły i świadomy swej dojrzałości mistrz. Wstęp, allegro i largo tworzył jeszcze pod wpływem Mozarta, którego czczono u ucznia jego, Lichnowskiego; w scherzo już widać pewne

odstąpienie od Mozarta, finale natomiast jest już prawdziwym wypowiedzeniem wojny wszystkim Mozartom i księcom, jest początkiem nowego, pełnego swawoli życia, zapominającego o wszelkich troskach! ¹⁶⁾). W symfonji tej Beethoven rozstaje się z domem księcia Lichnowskiego i z jego protektoratem, by zostać Beethovenem tylko i, jako taki, pędzić żywot samotny, nędzny, a jednak górować nad światem całym. Powiedzieliśmy już, że niezależność od społeczeństwa często trzeba kupić za cenę nędzy. Być genjuszem często znaczy pokutować jakby za winę jakąś. Z chwilą odosobnienia Beethovena rozpoczyna się też już dla niego nierówna walka z otaczającym go życiem obywatelskim, z podszeptami i wpływami braci, którzy również przybyli do Wiednia. Umysł jego nie ulegał coprawda niedowierzaniu wobec ludzi i świata, jakie mu chciano zaszcześcić; nie ulegał wszelkiej drobnostkowości życiowej, — artysta w nim jednak spochmurniał. Zasepienie zaś jest dla artysty tem, czem chmura czarna dla pogodnego krajobrazu. Zniechęcony do ludzi, świata i samego siebie, Beethoven osiągnął jednak upragnioną swobodę. Walka ze światem i życiem zawsze jest niebezpieczna, choćby nawet duch przewycięzał przeszkody, jakie się jednostce przeciwstawiają. Beethoven zapomniał, że jedynie państwo może zabezpieczyć artyście stanowisko prawdziwie swobodne, stanowisko, na którym można się całkowicie poświęcić swej sztuce; zapomniał, że — chcąc, jako artysta, własnymi siłami utorować sobie drogę — często pędzi się żywot skazańca, trapionego przez własnych kolegów, którzy podobnie wilkom rozwiązali zagadkę życiową w ten sposób, że się wzajemnie zwalczają.

Prześladowanie artysty przez artystów jest zjawiskiem stałym, powtarzającym się w życiu wszystkich niemal genjuszów. Posłuchajmy, co mówiono o malarzach: *„L’histoire des peintres a vraiment l’air d’une liste de sinistres. L’art est-il donc ce Dieu qui mangeait ses enfants? Le premier des artistes, Prométhée, a payé de son foie le feu céleste! Le génie est un vatour: Si l’on voulait énumérer les misères, les pénuries les mille et une douleurs de la vie d’artiste, récapituler et additionner le tout*

ensemble; ce serait à faire enoir aux hommes d'intelligence, le sort de la brute, la condition de la plante, le repos et la volupté de la pierre. Mais, aussi, l'art donne la plus grande joie en retour; il compense tant de douleurs par un bonheur infini et associe l'homme à l'omnipotence, à l'omnijouissance de Dieu, à la création". (La renaissance, chronique des arts, Bruxelles T. I. p. 5).

Beethoven pragnął widzieć w życiu wszystko innym, niż jest; stosunki życiowe porównywał ze swoją ideologją, nie będąc przytem w stanie zreformować według niej świata i ludzi¹⁷⁾. Stąd właśnie wynika jego upór przeciw światu realnemu, przeciw wszelkim instytucjom społecznym; widział je w duchu u szczytu rozwoju i możliwości — w rzeczywistości widział jedynie nędzne początki. Dlatego też uważano Beethovena, choć i niesłusznie, za republikanina¹⁸⁾. Był tylko świadomym siebie i szlachetnych celów swych idealistą. W utworach swych poruszał wszystko co ludzkie, i — bezwładny w życiu — był w nich potężnym prorokiem; tam oddychał swobodnie, tam tryskało źródło, z którego czerpał nowe siły, — życie codzienne było i pozostało mu obce. Z tej opozycji przeciw wszystkiemu co realne, z tego przeczącego życiu dualizmu wywiązała się walka przeciw istniejącemu światu. Zwycięstwem, jakie odniósł w tej walce, są jego arcydzieła, które powstały już po dokonaniu zmiany stylu tego pierwszego okresu.

W tym tak ważnym dla człowieka jak i dla artysty czasie Beethoven w roku 1802 pierwszy raz w życiu zapadł na ciężką chorobę, z której wojskowemu lekarzowi Schmidtowi ledwo udało się go wyleczyć (patrz op. 20). Z powodu tego przejścia Beethoven napisał w Heiligenstadt, małej wiosce obok Schönbunn, 1½ godziny od Wiednia, swój testament. Dokument ten jest jednym z najważniejszych, dla biografów tak rzadkich, źródeł. Nasuwa się mimowoli pytanie: poco Beethoven wogóle napisał testament? Prócz otrzymanych od Lichnowskiego dwojga skrzypiec nie posiadał nic, sztuki swej nie mógł nikomu oddać. Beethoven dawno już chciał otwarcie rozmówić się ze swą rodziną; w testamencie właśnie to uczynił. W dokumencie

tym odbija się niezadowolenie jego z życia i świata, odbija się jego wewnętrzny rozstrój z powodu zręcznej tyranji niegodziwych. Dla należytego zrozumienia smutku, jaki cechuje testament, trzeba nadmienić, że już od roku 1797 Beethoven w sposób niezrozumiały dla najlepszych ówczesnych lekarzy tracił słuch, cierpiąc jednocześnie na komplikację brzuszłą. Sam Beethoven pisze o tem w styczniu 1800 roku przyjacielowi swemu Wegelerowi, słynnemu lekarzowi: „Słuch mój słabnie od trzech lat. Przyczyną ma być moja choroba brzuszna, która się we Wiedniu pogorszyła. W teatrze muszę podejść do samej orkiestry, by zrozumieć aktorów. Wysokich tonów śpiewu lub instrumentu nie słyszę wcale. Ledwo zrozumieć mogę, jeśli ktoś ciszej do mnie przemawia, — dźwięki słyszę coprawda, lecz słów nie rozumiem, a przytem nie znoszę krzyku. Już często przeklinałem swe życie; Plutarch jednak nauczył mnie rezygnacji. Chcę borykać się z losem swym, lecz nie uniknę chwil, kiedy będę się czuł najnieszczęśliwszą istotą na świecie. Proszę Cię, nie mów o tem Lorchen (Eleonora von Breuning, żona Wegelera, patrz № 1a, 2 sekcja katalogu), tylko Tobie powierzam tę tajemnicę. Chciałbym, abyś w sprawie mej choroby porozumiał się z Dr. Veringem“.

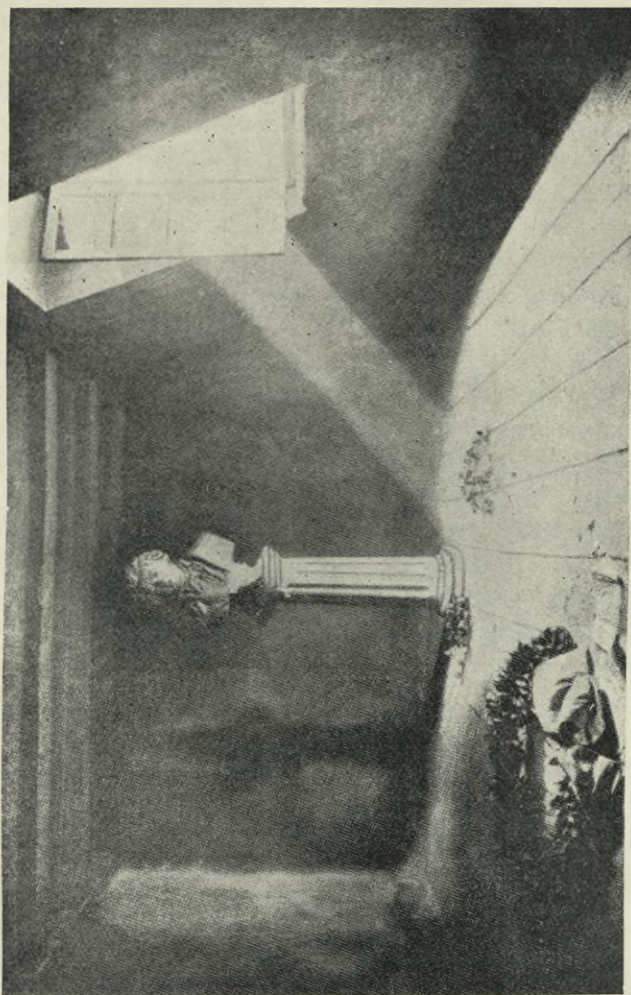
Człowiek pełen niedowierzania i niezadowolenia, spowodowanych głuchotą i chorobą brzuszłą, wpływających również ujemnie na duszę i umysł, — człowiek taki winien był pozostać pod *tutela perpetua*, tem bardziej, że chodziło o genjusz Beethovena. Szkoda, że nie pozostał pod opieką szlachetnej księżny Krystyny Lichnowskiej, która chciała go w swoim czasie uchronić od burz życiowych.

Teraz czytelnik lepiej zrozumie człowieka w testamencie artysty. Dokument ten brzmi następująco:

„Heiligenstadt, d. 6 października 1802 r.

Do braci moich!

O ludzie, którzy uważacie mnie za odludka, uparciucha i mizantropa, jakże niesprawiedliwie mnie osądzacie! Od dzieciństwa samego pełen byłem życzliwości, pełen chęci do wielkich czynów. Nie zapominajcie, że od sześciu lat trapi



POKÓJ, W KTÓRYM BEETHOVEN SIĘ URODZIŁ

mnie cierpienie, pogorszone jeszcze przez nierozumnych lekarzy. Od sześciu już lat łudzę się nadzieją wyzdrowienia.

Obdarzony wesołym, ognistym temperamentem, pragnący towarzystwa, wcześniej musiałem się odosobnić i żyć w samotności. Już chciałem pogodzić się z tem wszystkim, kiedy nowe nieszczęście — utrata słuchu — spadło na mnie. Nie mogę dotychczas przezwyciężyć siebie i powiedzieć ludziom: mówcie głośniej, krzyczcie, jestem głuchy! Ach, jakże mogę się przyznać do utraty zmysłu, który winien być doskonalszym u mnie, niż u innych; którym kiedyś władałem w największej, rzadko zdarzającej się u innych muzyków, doskonałości! O, nie zniosę tego! Wybaczcie więc, jeśli was unikam, podczas gdy chętnie przebywałbym wśród was. Podwójnie cierpię z powodu mego nieszczęścia, gdyż ludzie mnie nie rozumieją. Dla mnie niema towarzystwa, niema rozmów, niema wymiany zdań. Żyję jak wygnaniec. Bywając w towarzystwie, nie mogę się pozbyć obawy, że głuchota moja nie ujdzie uwagi ludzi. Tak też było w ciągu półrocza, które spędziłem na wsi. Według rady rozumnego lekarza miałem jak najwięcej pielegnować i nie nadwyrażać swego słuchu, chociaż czasami, spragniony towarzystwa, nie mogłem ująć pokusom. Jakże czułem się unizony, kiedy ktoś obok mnie słyshał dolatujące zdala dźwięki fletu lub śpiew pasterza, ja natomiast nic nie słyshałem! Chwile takie doprowadzały mnie do rozpacz, o mało co nie odebrałem sobie wtedy życia. Jedyne sztuka moja wstrzymywała mnie od kroku tego! Zdawało mi się, że nie powinienem opuścić świata, nim nie wypowiem wszystkiego, co w sobie czuję. Znoszę więc nędzny mój los, tak prądziwie nędzny, że lada drobnostka najlepszy mój nastrój może zamienić na najgorszy. Będę musiał uzbroić się w cierpliwość! Mam nadzieję, że decyzji mej — wytrwać, dopóki Parki nie przetną nici mego życia, nic nie zmieni. Może będzie lepiej, może nie, — na wszystko jestem przygotowany. Już w 32 roku życia zmuszony jestem zostać filozofem, — niełatwe to zadanie, zwłaszcza dla artysty. Boże, Ty widzisz duszę moją, Ty ją znasz i wiesz, że pełna jest miłości i dobrych chęci! Ludzie, pamiętajcie, czytając słowa te, że niesprawie-

dliwie mnie sądziliście; nieszczęśliwi zaś wśród was niech się pocieszą, że znaleźli we mnie równego sobie, który, pomimo wszelkie przeszkody, zrobił wszystko co mógł, by zostać godnym człowiekiem i artystą. Wy zaś, bracia kochani, poproście po mojej śmierci w imieniu mojem profesora Schmidta, by opisał moją chorobę, dołączcie arkusz niniejszy, ażeby świat przynajmniej po mojej śmierci się ze mną pogodził. Jednocześnie wyznaczam was na spadkobierców małego mego majątku (jeśli go tylko tak nazwać można). Podzielcie się nim rzetelnie, życie w zgodzie i pomagajcie sobie wzajemnie. To, co wobec mnie zawiniście, dawno wam przebaczyłem. Tobie, Karolu, dziękuję ze okazane mi w ostatnim czasie przywiązanie. Pragnę ażebyście mieli życie lepsze i beztroskliwsze ode mnie. Polećcie dzieciom waszym cnotę, — tylko ona uszczęśliwia, nie pieniądź. Mówię z doświadczenia. Jedynie cnota podtrzymywała mnie w nędzy, tylko jej oraz sztuce zawdzięczam, że życia nie zakończyłem samobójstwem. Bądźcie zdrowi i miłujcie się wzajemnie. Wszystkim przyjaciółom moim, zwłaszcza księciu Lichnowskiemu i profesorowi Schmidtowi, wyrażam serdeczne podziękowanie (patrz op. 20). Pragnę, by instrumenty, otrzymane od księcia, pozostały u jednego z was. Jeżeli zaś myślicie mieć z nich większy pożytek, to sprzedajcie je. Jestem zadowolony, że, już w grobie leżąc, jeszcze wam dopomogę. Stało się — z radością oczekuję zbliżającej się śmierci. Gdyby nastąpiła przed wypowiedzeniem wszystkiego co czuję w sobie, przyszłaby — pomimo mego nieszczęsnego losu — za wcześnie i pragnąłbym może, żeby przyszła później, — wdzięczny jednak i wtedy będę, czyż nie pozbawia mnie moich nieskończonych cierpień? Przyjdź, kiedy zechcesz, przywitam cię mężnie! Bądźcie zdrowi i nie zapominajcie mnie! Zasłużyłem sobie na to, gdyż często myślałem o was, chcąc was uszczęśliwić!

Dopisek. Żegnam więc was. Nadzieja na chociażby częściowe wyzdrowienie opuszcza mnie na zawsze. Jak liście jesienią żółkną i opadają, tak i na mnie przyszedł czas. O, Opatrzności, przeznacź i dla mnie choćby jeden dzień niezmaconej, wyższej radości! Już tak dawno jej nie dozna-

wałem. Boże, kiedyż? Czyż niema jej dla mnie na tym świecie? Nigdy? — Nie? — Zbyt surowy los!“ (po 22 latach dopiero ogarnęła nim szlachetna, wyższa radość, którą wyraził w dziewiętej symfonji).

.

W takim niezadowolonym z siebie i świata usposobieniu stworzył symfonię *Eroikę*, tę apoteozę największego wtedy bohatera, wielkiego konsula (patrz op. 55 w katalogu). Ani Mozart, ani Beethoven nie piastowali nigdy innych godności, aniżeli te, które Opatrzność wyznaczyła im w historii przejawów ducha ludzkiego. Dopiero w roku 1809 ówczesny król Westfalji, Hieronim Bonaparte, zaproponował Beethovenowi stanowisko kapelmistrza przy dworze w Kassel z roczną pensją w wysokości 600 dukatów. Zaszczytą tą propozycja skłoniła arcyksięcia Rudolfa w porozumieniu z księciem Kinskim (patrz op. 86), panującym księciem Lobkowitzem, księciem von Raudnitz (patrz op. 18 i 74) zatrzymać Beethovena w Austrii, możliwie we Wiedniu, i wyznaczyć mu rentę roczną w wysokości 4.000 guldenów pod tym warunkiem, że Beethoven nie opuści cesarstwa, o ile nie otrzyma stanowiska równie dobrze płatnego. Beethoven propozycję tę przyjął i pozostał — może dla dobra sztuki. Pertraktacje te spowodowały następujący, charakterystyczny wypadek. Ferdynandowi Riesowi, jednemu z najlepszych ówczesnych pianistów, jako uczniowi Beethovena, powtórzono propozycję króla Westfalji, którą Beethoven już był odrzucił. Ries pragnął porozumieć się w tej sprawie z Beethovenem. Całe trzy tygodnie daremnie starał się o ustne lub piśmienne porozumienie z Beethovenem. Nareszcie spotkał Beethovena na jednej z redut, które ten często zaszczycał swą obecnością, i przedstawił mu, nie czując nic złego, sprawę. Odpowiedź mistrza brzmiała: „Czy pan myśli, że jest w stanie zająć stanowisko, które mnie proponowano?“ — Kiedy Ries nareszcie siłą wtargnął do mieszkania uwielbianego nauczyciela, przyczem musiał stoczyć walkę ze służącym, którego nawet powalił na ziemię, doszło do porozumienia. Beethoven wyjaśnił, że mu

doniesiono, iż Ries starał się poza plecami jego o to stanowisko. Beethoven chętnie chciał naprawić niesprawiedliwe postępowanie wobec Riesa, za późno jednak — Ries stracił posadę, która stanowiłaby o jego szczęściu. Współzycie z genjuszem jest trudnem zadaniem, zwłaszcza dla artysty, ponieważ genjusz nie przyznaje nawet talentu i woli żyć w odosobnieniu, odbywając jakby karę jakąś. Na rentę Beethovena, którą pobierał w ciągu niespełna dwóch lat, arcyksiążę Rudolf wyznaczał 1500, książę Kinski 1800 i książę Lobkowitz 700 guldenów. Wobec spadku wartości papierowych pieniędzy austriackich, spowodowanego przez wojny napoleońskie, renta w roku 1811 wynosiła już tylko piątą część nominalnej wartości. Pomimo to wysocy protektorowie sztuki nie uważali za stosowne wypłacać Beethovenowi odpowiednią wyższą sumę. Nieznaczną tą ofiarą byłaby najlepszym dowodem, że naprawdę sztukę miłują. Lecz ostatnie dwa lata gruntownie zmieniły ludzi. Śmierć księcia Kinskiego, którego spadkobiercy nie odziedziczyli wraz z majątkiem uszanowania dla Beethovena, oraz bankructwo księcia Lobkowitza zmusiły Beethovena do wytoczenia procesu, na skutek którego wyznaczono mu ze spadku po księciu Kinskim 300 guldenów rocznie. Arcyksiążę Rudolf płacił prócz tego jeszcze 600 guldenów rocznie; w ten sposób Beethoven pobierał już tylko razem 900 guldenów czyli 600 talarów rocznie. Sumę tę coprawda Beethoven pobierał już do samej śmierci, podczas gdy naprzykład Mozart dopiero trzy lata przed śmiercią doczekał się 300 guldenów rocznie, tytułem łaskawego zasiłku z prywatnej kieszeni cesarza Józefa. Pomimo to wszystko uważa się Wiedeń za świątynię sztuki! Świątynia z ołtarzami coprawda, lecz bez ofiar¹⁹⁾.

Rocznej renty Beethovena, którą płacili jego już tylko dwaj protektorowie, nie należy zbyt wysoko cenić, gdyż wynosiła ona tylko czwartą część tego, co mu się słusznie należało; zamienił albowiem na nią proponowane mu stanowisko przy dworze w Kassel. Celem otrzymania tej, co 4 miesiące płatnej, renty, którą porównać można z starorzymским innominatkontraktem²⁰⁾, Beethoven musiał za każdym razem przedkładać

zalegalizowane świadectwo życia, które właściwie śmiało jego utwory zastąpić mogły. Zwykle którykolwiek z jego znajomych starał się o to świadectwo. Pewnego razu napisał z powodu tego przyjacielowi swemu Schindlerowi następujący charakterystyczny, zagadkowy liścik: „Świadectwo życia: ryba żyje; *vidi, pater Romualdus.*“

Widzieliśmy, że Beethoven, ku wielkiemu zmartwieniu swemu, musiał wytoczyć proces przeciw spadkobiercom księcia Kinskiego. W procesach, których w życiu swem wszystkiego trzy prowadził, nie miał szczęścia. Oto *species facti* jednego z nich. Wynałazca metronomu, Mälzel, obiecał w roku 1812 Beethovenowi skonstruować dla niego aparat słuchowy. Beethoven odwdzieczył się zgóry i napisał dla wynalezionej również przez Mälzla panharmoniki *Symfonię Bojową*. Ponieważ Mälzel prosił o jej instrumentację, powstała druga część znanej pod tytułem *Zwycięstwo Wellingtona w bitwie pod Vittorją* kompozycji, którą Beethoven uzupełnił później przez dopisanie części pierwszej, *Bitwy pod Vittorją* (patrz op. 91). Mälzel, ze swej strony, skonstruował cztery aparaty słuchowe, z których Beethoven uznał jeden tylko za odpowiedni i posługiwał się nim przez pewien czas w rozmowach z arcyksięciem Rudolfem. W grudniu roku 1813 odegrano we Wiedniu kilkakrotnie *Bitwę pod Vittorją* (patrz bliższe szczegóły pod op. 91). Bez żadnego podejrzenia Beethoven pozostawił swemu tak zwanemu przyjacielowi Mälzlowi, „wiedeńskiemu przyjacielowi“ (wyras Beethovena), załatwianie tych koncertów. Na programach Mälzel oznaczał kompozycję jako swą własność i wyjaśnił na protest Beethovena, że w ten sposób bierze sobie odszkodowanie za dostarczone aparaty i pożyczone Beethovenowi 50 dukatów. Beethoven, który partytur swych nigdy z rąk nie wypuszczał, nie potrzebowałby się obawiać, gdyby Mälzel nie zrobił odpisu głosów orkiestralnych i z odpisem tym wyjechał przez Monachjum do Anglii. Kiedy do Wiednia doszła wiadomość, że *Vittorja* w Monachjum także została odegrana i przez Mälzla podana za swoją własność, Beethoven wdrożył postępowanie sądowe. Z depozycji Beethovena, niestety tylko fragmentarnej,

wynika, że pożyczył coprawda od Mälzla 50 dukatów, lecz obiecał mu sumę tę albo oddać we Wiedniu, albo przekazać nakładcy *Vittorji*. W otwartym liście do wszystkich muzyków, opublikowanym w Londynie, Beethoven ostrzegał przed zniekształconym już utworem, do którego Mälzel, ponieważ nie był w posiadaniu wszystkich głosów, kazał dość dużo dodać ręką niepowołaną, i nazwał postępowanie Mälzla oszustwem wobec publiczności i wobec kompozytora²¹). Fakt ten spotęgował jeszcze niedowierzanie Beethovena wobec otoczenia, wobec ludzi wogóle; wywierało ono ujemny wpływ na duszę i umysł artysty oraz na twórczość jego. Zamiast oddawać się całkowicie sztuce i dawać wyraz kielkującym w duszy jego ideom, Beethoven trwożliwie i drobnostkowo kontrolował swych kopiistów, którzy teraz już wyłącznie w jego mieszkaniu pracowali. Duszę artysty zaćmiła niewdzięczność i nienawiść ludzka. W tym właśnie czasie powstała małej wartości, z okazji kongresu wiedeńskiego w 1814 roku napisana, kantata *Der glorreiche Augenblick* (litera e, 3 sekcja katalogu). Za pracę tę, dokonaną w najkrótszym czasie, Beethoven otrzymał dyplom honorowego obywatela miasta Wiednia. Już dawno dzięki swej *Eroice* zasłużył na ten zaszczyt! Jako poważniejszy utwór z tego okresu należy wymienić jedynie *ósmą symfonię*, utwór, silnie kontrastujący z usposobieniem mistrza. Allegro uważać można za spokojny sen człowieka, dla którego życie codzienne nie istnieje; menuet za powrót do czasów dzieciństwa; allegro-andante zaś wydaje się wyrzutem; rzuconym światu za niezasłużone cierpienia. W finale góruje nastrój wojenny, przypominający burzliwe czasy 1813 i 1814 roku, w których powstała ta symfonia (op. 93). *Cis* w 17-tym takcie finale jest charakterystyczną „straszłą nutą” Beethovena. Pod nią zieleje przepaść cierpienia, która groziła Beethovenowi nawet w najpogodniejszych chwilach. O jednej tej nucie, powtarzającej się we wszystkich głównych utworach Beethovena, możnaby napisać tom cały. Dziwne bywają kontrasty w duszy genjusza! Pogodna w całości swej ósma symfonia powstała w czasie największego pogębienia mistrza. — Beet-

hoven jednak był wspaniałomyślny; bardzo głęboko odczuł obrazę Mälzla, a jednak prędko o niej zapomniał. Kiedy Mälzel po czterech latach zwrócił się piśmiennie z Paryża do Beethovena o poparcie swego wynalazku, nie odmówił jego prośbie, pomimo, że w roku 1819 miał się wyrazić: „Żadnego metronomu! Kto ma prawdziwe uczucie, ten nie potrzebuje go, a kto uczucia nie ma, temu nic nie pomoże, temu cała orkiestra ucieknie!”

* * *

Jeszcze bardziej przejął się Beethoven procesem, który prowadził przeciw wdowie zmarłego w 1816 roku brata swego Karola. Riesowi Beethoven pisał o tem co następuje: „Biedny, mój brat umarł. Cierpiał przez cały szereg lat na suchoty. Aby mu trochę życie ułatwić, dałem 10.000 guldenów (tyleż franków). Dla Anglika to niewielka suma, lecz dla biednego Niemca, raczej Austriaka, ona dużo, bardzo dużo znaczy.“ — Według testamentu zmarłego Karola, Beethoven miał zostać opiekunem małoletniego bratanka, wdowa zaś nie chciała się na to zgodzić. O ile już proces przeciw Mälzlowi wpłynął ujemnie na twórczość Beethovena, to temu nowemu procesowi należy przypisać, że — zamiast dziewięciu — nie stworzył dziesięć symfonij. Bardzo cierpiał mało doświadczony w życiu codziennym i sądownictwie Beethoven z powodu tych procesów.

Ponowne te troski najbardziej przyczyniły się do utraty przez Beethovena najszlachetniejszych porywów duszy.

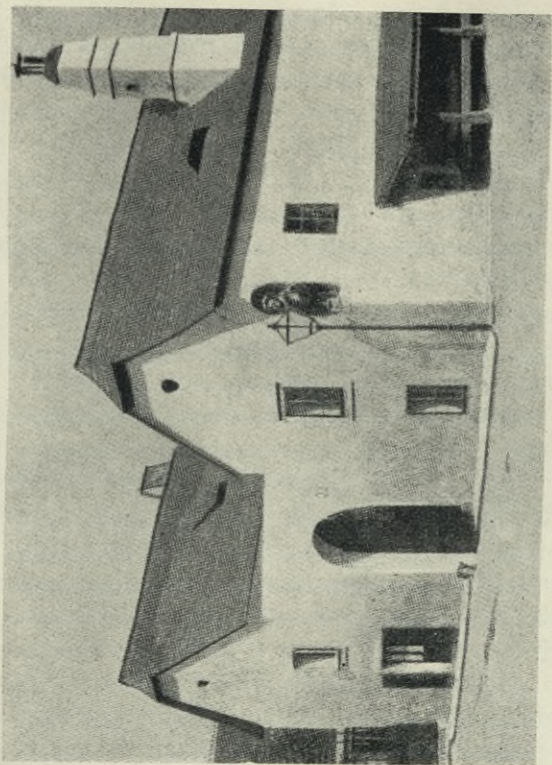
W ówczesnym Wiedniu postawione przed nazwiskiem pierwszego lepszego restauratora *von* czczono więcej, niż osobę samego restauratora. Te też *van*, wchodzące w skład pełnego nazwiska Beethovena, uważano za dowód szlacheckiego pochodzenia kompozytora, tem bardziej, że nazwisko jego na programach i t. p. figurowało w skróceniu *L. v. Beethoven* (porównaj op. 43, w którym zamiast *van* wydrukowano francuskie *de*). Bratowa Beethovena, czy to dzięki swej dumie szlacheckiej, czy też omyłkowo, wdroyła postępowanie sądowe przeciw Beethovenowi z powodu opiekuństwa w szlacheckim

sądzie pierwszej instancji, w tak zwanym Dolno-Austrjackim Sądzie Ziemskim. Sąd przyznał Beethovenowi opiekuństwo, lecz zażądał zarazem dowodów jego szlachectwa. Twórca symfonii C-moll wskazał ręką na serce i głowę. Ten wystarczający po wsze czasy, dzięki twórczości Beethovena, dowód nie wystarczył oczywiście sądowi. Dlatego też sprawę przekazano instancji obywatelskiej, magistratowi miasta Wiednia. Taki obrót rzeczy dotknął Beethovena jak najgłębiej; uważał to za umyślne uniżenie sztuki i artysty w jego osobie. Zrozumiemy to lepiej, jeśli sobie uprzytomnimy, że — według ówczesnych pojęć — sąd szlachecki był wyższy od obywatelskiego tej samej instancji, że obywatel był człowiekiem niższym od szlachcica. Cóż dziwnego, kiedy nawet teraz jeszcze błędne władanie językiem ojczystym, kilka przyswojonych wyrazów francuskich, dumną ignoracją wszelkiej wiedzy fachowej w pewnych kołach uważa się za dyplom doktorski. Beethoven był przekonany, że w drodze wyjątkowego postępowania winien otrzymać zadośćuczynienie za obrazę genjusza.

„Obywatel gorszym ma być od szlachcica, nawet jeśli jest człowiekiem niepospolitym?“ żalił się Beethoven. Przykrego wrażenia jednak Beethoven już nie mógł się pozbyć, pomimo że adwokat jego, Bach, wszelkimi siłami starał się pogodzić go ze światem, ludźmi i sądem ziemskim.

Magistrat miasta Wiednia przyznał pierwszeństwo w sprawie opiekuństwa matce. Dopiero po 4 latach, które dla twórczości Beethovena były prawie że stracone,²²⁾ sprawa opiekuństwa dobiegła szczęśliwego końca. Beethoven został opiekunem rozpuszczonego bratanka. Osiągnął więc cel, dla którego cichy swój kąt opuścił, dla którego gotów był poświęcić więcej, niż życie — sztukę swą, aby tylko dopiąć tego, co uznał za sprawiedliwe. Beethoven, który sam potrzebował opieki w życiu, został opiekunem, — w jego rozumieniu ojcem nawet.

Następujące uzasadnienie apelacyjne, zredagowane w dniu 7 stycznia 1820 roku osobiście przez Beethovena, świadczy o jego szlachetnym zapale: „Pragnę tylko dać chłopcu jak



DOM BEETHOVENA W HEILIGENSTADTCE

najlepsze wykształcenie, gdyż zdolności jego uzasadniają najlepsze nadzieje (tutaj duma rodzinna widać zawiodła Beethovena; bratanek jego, jako człowiek, był zerem). Pragnę, by nadzieja ojca jego nie została zawiedziona. Narazie drzewko jest giętkie, w razie dalszej zwłoki jednak wyrośnie krzywo z pod ręki kształtującego ogrodnika; wiedza, wychowanie i charakter na zawsze będą stracone. Nie znam obowiązku równie świętego, jak troska o wychowanie i wykształcenie dziecka. Opiekuństwo zna tylko jeden obowiązek: oceniać to, co dobre, i zarządzać to, co celowe“.

Ani Ulpian ani Celsius nie mogliby logiczniej myśleć²³). Niezaprzeczalną zasługą ducha niemieckiego wobec rozwoju ludzkości, podkreśloną w tych słowach największego kompozytora, jest to, że wychowanie uważa za największe zadanie, które się spełnia nietylko z poczucia obowiązku. Dowodem jest nadzwyczaj bogata literatura dla młodzieży, której nie posiada żaden inny naród. Jak bolesny dla Beethovena był czteroletni ten proces, zrozumiemy dopiero wtedy, kiedy nadmienimy, że wątpliwa moralność bratowej nie dawała żadnej rękojmi za godne wychowanie bratanka. Dowód ten Beethoven musiał złożyć o osobie, która nosiła jego własne nazwisko. — Zaznaczyć należy, że każdy artysta jest poniekąd wygnańcem, często poniewieranym w życiu; lada powód wystarczy, by się zupełnie odosobnił.

Niewiele indywidualności przeciwstawiłoby złemu usposobieniu taki upór, jaki, na przykład, w finale *symfonji A-dur* przebijają. Proces jest dla ludzi samotnych tak gorzkim kielichem, że rzadko kiedy bez szkody dla duszy z niego piją. Beethoven był głęboko wzruszony. Gdyby sąd mógł posłużyć Beethovenowi za temat — drżałby, jak ptaszyna w łapie lwa.

Mozart był o tyle szczęśliwszy, że mu się udało uniknąć procesów. Proces o opiekuństwo zakończył pełne twórczej pracy życie Beethovena, — zachmurzonej duszy artysty twórczość stała się obcą²⁴).

Bywają ludzie, którym się zdaje, że ich proces jest najważniejszy ze wszystkich, jakie sąd rozpatruje, którzy myślą,

że świat cały z zapartym oddechem śledzi ich sprawę. Tak samo Beethoven. Zdawało mu się, że chodzi o jego honor. Umysł jego, który sięgał niebios i zapelniał przestrzeń między niemi a nami, był zmuszony grzebać się w zakurzonych kodeksach, których wcale nie rozumiał. Nieszczęsne te trzy wyroki miały dla niego znaczenie trzech symfonij; stworzyłby Bóg wie co, aby tylko prędzej odnieść zwycięstwo nad bratową i sądem, — byłaby to najlepsza ze wszystkich symfonij!

Lecz Opatrzność nie zawsze wyraźnie kieruje losami ludzi; wszyscy cierpieć musimy, — każdy w swoim zakresie.

Że proces o opiekuństwo pozbawił świat niejednego wielkiego utworu jest rzeczą niewątpliwą. Nawet prawnik mógłby wobec tego znienawidzić ustępu *de tutelis* w pandektach. Sława ludzka kruszy się o sławę. *O curas hominum!*

Tylko Bachowi, który proces prowadził, zawdzięczał Beethoven utrzymanie swego zdrowia i zdolności umysłowych. Bach potrafił odróżnić artystę od klienta; nie przeszkadzał artyście, kiedy ten osobiście pisał potrzebne akta, nie zazdrościł mu tego *ipse concepi et scripsi*. Zapał, jaki ogarniał Beethovenem we wszystkich sprawach, żądza wolności i niezależności, która wyzwoliła go z pod wpływu Mozarta i Haydna, nie zniosłyby drugorzędnego miejsca nawet w procesie.

Bach o tem tak się wyraził: „Żadna cecha tej wielkiej duszy nie powinna się zatrzeć, gdyż dowodzi, że niewyczerpanemu umysłowi towarzyszy szlachetne serce“.

Tak osądza Beethovena prawnik. Cóż dopiero muzycy, których wzorem został po wsze czasy?

Zwycięstwo, odniesione dzięki kilku symfonjom nad bratową, niemniej jednak zatrąło Beethovenowi resztę życia, nie przynosząc jednocześnie żadnej korzyści pupilowi. Zadanie, być bratankiem Beethovena, przewyższało niemal siły ludzkie. Po wygranym procesie należało pomyśleć o tem, by dom zbliżającego się już teraz ku trzeciemu i ostatniemu okresowi twórczości Beethovena zmienić tak, aby umożliwić przyjęcie bratanka. Celem przeprowadzenia tych zmian Beethoven napisał doświadczonemu w tak trywjalnych sprawach sąsia-

dowi swemu następujący, zawierający — podobnie symfonji — 4 zdania, list:

- „1. Jakie, co do jakości i ilości, potrawy daje się obsłudze?
2. Jak często daje się jej pieczeń? czy na obiad i na kolację?
3. Czy to, co przeznaczono dla obsługi, gotuje się razem z potrawami dla państwa, czy też oddzielnie?
4. Ile mięsa trzeba dziennie na trzy osoby?“

Historyk, czytając o „obsłudze“, mógłby się ludzić, że chodzi o całe chóry; lecz „funty mięsa na trzy osoby“ stawiają go na gruncie realniejszym i dowodzą, że narazie Beethoven miał na myśli tylko jedną służącą.

Schindler wyraził się o tym liście: „Oto co zajmuje nowego ekonomą, — mamy dowód jego humanitarności!“ List ten świadczy jednak także o tem, że genjusz tego pokroju, co Beethoven, w sprawach życia codziennego był zupełnym nieukiem.

Bratanka, który był powodem ciągłych zmartwień w drugiej połowie życia mistrza, Beethoven oddał do zakładu wychowawczego. W domu swym jednak czuł się nadal źle z powodu stałych kłopotów w zakresie gospodarstwa. Pamiętnik mistrza, zachowany niestety tylko fragmentarnie, daje nam pewne wyjaśnienia. Schindler ponosi winę za to, że zamiast całych roczników tego ważnego dokumentu, odzwierciadlającego wszystkie cierpienia Beethovena, wszystkie drobne kłopoty i niesnaski życiowe, tylko jedna stronica została zachowana.

Następujące ustępy dają obraz życia domowego Beethovena:

1819 r. 12 maja przybyłem do Mödling. *Miser et pauper sum!*

W wiosce Mödling, nieopodal Wiednia, Beethoven kilkakrotnie spędzał lato. Tutaj dokończył swą mało znaną drugą mszę, której myślą przewodnią jest owo straszne, narzucone mu przez życie: *Miser et pauper sum!*

1820 r. 17 kwietnia. Przyjąłem kucharkę.

19 kwietnia. Marny dzień. (Dnia tego Beethoven został bez obiadu).

16 maja. Zwolniłem kucharkę.

19 maja. Kucharka odeszła.

Bywały więc czasy, kiedy Beethoven musiał decydować o zwolnieniu lub przyjęciu kucharki. Czemu była kucharka wobec Beethovena, któremu się zdawało, że powinien pamiętać o niej nawet w swym pamiętniku?

30 maja. Przyjąłem gospodynię.

1 lipca. Przyjąłem kucharkę.

28 lipca. Kucharka wieczorem ucieła. (Dokąd? czy nienawidziła muzyki instrumentalnej?)

30 lipca. Przyjąłem gospodynię z Unter-Döbling. (Unter-Döbling — wioska obok Mödling).

10—13 sierpnia. Cztery dni jadłem w Lerchenfeld. (W domu nic nie było. Mistrz został bez pieniędzy; musiał się zadowolić szklanką piwa i kawałkiem chleba!)

28 sierpnia. Gospodyni odeszła.

6 września. Przyjąłem nową kucharkę.

22 października. Kucharka odeszła.

12 grudnia. Przyjąłem nową kucharkę.

18 grudnia. Zwolniłem kucharkę.

27 grudnia. Przyjąłem nową pokojówkę.

Pokojówka u Beethovena! kobieta, która rano wyciera z kurzu symfonię C-moll!

W tem miejscu kończy się spis kucharek, gospodyń i pokojówek; trzy różne określenia jednego pojęcia, niezrozumiałego przytem zupełnie dla Beethovena! Żadna z tych niemuzycznych istot nie wytrwała u Beethovena dłużej, niż miesiąc, — niektóre nawet zaledwie kilka dni. Już latem 1813 roku, w czasie, kiedy w całej Europie, dzięki Napoleonowi, panował straszny nieład, żona technika instrumentalnego Streichera (żony techników instrumentalnych tolerują kompozytorów) powzięła heroiczną decyzję naprawić garderobę Beethovena. Oględziny wykazały, że Beethoven nie posiada ani jednej całej koszuli, ani jednego całego ubrania! Okoliczność ta oraz przekonujące prośby małżonków Streicher skłoniły Beethovena przeprowadzić się do domu barona Pasqualatiego i wynająć sobie służącego. Sługa ten, z zawodu krawiec, wtedy nie marzył wcale o tem, że jego nazwisko zostanie uwiecznione

w historii; doprowadził jednak gospodarstwo Beethovena trochę do porządku. Żona jego, zajęta w innym domu, pomagała mu, — odwiedzając albowiem męża, opiekowała się zarazem gospodarstwem Beethovena. Piękny to musiał być obraz, kiedy sługa w jednym pokoju reperował spodnie mistrza, a w sąsiednim Beethoven tworzył symfonię A-dur i po zbudowanej na tercjach drabinie w sostenuto wspinał się pod niebiosami!

Krawcy czasami mają coś heroicznie rozpaczliwego w sobie; krawiec jednak, który w obrębie wpływu symfonji A-dur najspokojniej reperuje spodnie — jest bezsprzecznie Achillem w swym zawodzie.

Wyobraźmy sobie arcydzieło to, które dorównywa symfonji pastoralnej, oraz krawca, patrzącego może w głębi swej duszy litościwie na mistrza, trudniącego się tak bezowocną pracą. O ironjo losu!

Któżby nie doświadczył, jak zagadkowy wpływ wywiera wszystko, co nas otacza — atmosfera domowa jednym słowem — na usposobienie i ducha? Nie wszystko — naprzykład — jedno, czy okno składa się z dwóch dużych szyb, czy też z trzydziestu dwóch małych, jak to bywa w starożytnych domach, — jest różnica, czy okno ma kształt czworokątny, czy też okrągły, przypominający perukę. Beethoven coprawda w polocie ducha swego unosił się wysoko ponad Wiedeń, ponad jego dachy, okna i piwnice.

Nie trzeba sobie wyobrażać mieszkania Beethovena, jako ponurą, przepelnioną zakurzonemi foljantami norę niemieckiego genjusza. Całe urządzenie tego niegospodarnego domu było nędzne. Wśród ubogich mebli i nędznych sprzętów, których przeznaczenie dziś już trudno odgadnąć, tworzył Beethoven dzieła, tryskające życiem i świeżością; dzieła, które, zdawałoby się, mogły powstać tylko wśród wyjątkowo szczęśliwych okoliczności, dzięki szczęśliwemu natchnieniu, które treścią swą i formą o niebo całe przewyższają wszelkie otoczenie!

Beethoven nie ulegał wpływowi wrogiego sztuce otoczenia, co dowodzi potęgą jego ducha. Nie zawsze wspaniałe pałace są

ogniskami wspaniałych idei! Czyż istnieje lepszy dowód boskiego pochodzenia ducha ludzkiego?

„Kto sobie uprzytamnia“, powiada Goethe, „ile wysiłków przyrody i sztuki trzeba, póki człowiek jest naprawdę wykształcony, kto sam przyjmuje udział w kształceniu współobywateli—rozpacz mogłaby nim ogarnąć, jeśli widzi, jak szkaradnie i zbrodniczo wprost człowiek bywa czasami poniewierany i potępiany bez własnej winy!“

Ile zaś przeszkód piętrzy się przed artystą, nim naprawdę artystą zostanie? Ileż różnych wpływów i okoliczności współdziałało, nim Beethoven został Beethovenem, tym górującym nadewszystkiem, tworzącym prawdziwe piękno duchem? — Tylko powoli, jak powiedział Heinse o Rafaelu, sięga się szczytów. Zwyczajna praca i fabrykacja, dzięki którym liczni dzisiejsi tak zwani kompozytorowie, zmieniają i odnawiają stare, prawie zapomniane utwory, ułatwiają cprawda tworzenie wielkiej ilości utworów (Czerny ze swoim opus 1855!); lecz utwór doskonały, wydobyty z głębi serca, wymaga czystej, wielkiej duszy i olbrzymiego wysiłku. Tak było u Beethovena; roztrzępane jego gospodarstwo było tylko zewnętrznym symptomem jego wysiłków, walk wewnętrznych i walk z życiem i sztuką. — Trzeba nadmienić, że Beethoven mieszał po kilka mieszkań jednocześnie, co wyraźnie świadczy o wiecznym jego niepokoju.

Żadne, widać, nie było dość obszerne, by schronić mistrza i jego idee. Gdzież jest miejsce dla jego symfonii? które z wiedeńskich „obywatelskich“ mieszkań, dostępnych szczupłym jego środkom, nie wydawałoby się małym wobec jego symfonii? Dla piersi, która światy tworzyła, dla jasnych promieni duszy Beethovena nawet wspaniały pałac na bajecznej Isola Bella byłby zbyt ciasny! W cudownych ogrodach zaczarowanej wyspy duch jego nie znalazłby spoczynku — zawsze rwałby się na szczyty Alp, których blask różowy odbija się tutaj w cudownym jeziorze.

Giovanni Ricordi, wydawca kompozycji Rossiniego, Belliniego, Donizettiego i Verdiego, posiada nad przepięknym

jeziorem Coma willę Armonica, którą słusznie przezwano melodica. Tutaj jesienią 1853 roku, z okazji otwarcia kasyna, odbyła się wśród omdlewającej woni kwiatów, pod obsianem gwiazdami niebem, nocna zabawa, podczas której taglionierzy na marmurowej posadzce odtńczyli *pas de la lune*.

Czy chociażby niedźwiedź tańczył kiedykolwiek przed drzwiami geniusza niemieckiego, kiedy w ciasnych murach starożytnego miasta duchem zabiegał w przyszłość?

Gdzież szczęście? Tam, gdzie nas niema. Każdy artysta mógłby to o sobie powiedzieć. Życie artysty nie jest szczęściem, lecz walką o szczęście.

Towarzystwo Erosa i pełna swawola —

Oto jedyna ma radość w życiu!

szepecze lekkomyślność włoska.

Das nur hab' ich, was ich im Chor

Hehrer, ernster Musen genossen —

mówi Beethoven. Cześć duchowi niemieckiemu!

Materjalnie Beethoven w zupełności zależał od łaski lub niełaski swych wydawców. Tymczasem opiekuństwo nad bratankiem wymagało większych wydatków. Lecz Beethoven o to się nie troszczył, posłuchał głosu serca swego i — nie licząc swych guldenów — wierzył w pomoc Opatrzności.

Już od zimy 1818/19 roku Beethoven nosił się ideą o wspaniałej mszy, którą chciał uczcić wyznaczoną na 9 marca 1820 roku uroczystą intronizację arcyksięcia Rudolfa. Dzieło, zamyślane początkowo jako utwór okolicznościowy, stało się w rękach mistrza arcydziełem, które przyszłe pokolenia za najlepszy utwór uważać miały. Sam Beethoven nazywa mszę w liście do Ludwika XVIII (op. 123) swoim najdoskonalszym utworem (*son oeuvre la plus accomplie*). *Et adhuc sub iudice lis est!* ²⁵).

Trzy lata pracował Beethoven nad swoją olbrzymią mszą i dopiero latem 1822 roku w Baden, pod Wiedniem, zakończył swoje opus desperatum, które na intronizację arcyksięcia spóźniło się o dwa lata, dla świata jednak ukazało się o pół wieku za wcześnie, gdyż *Missa solemnis* dotychczas nie została

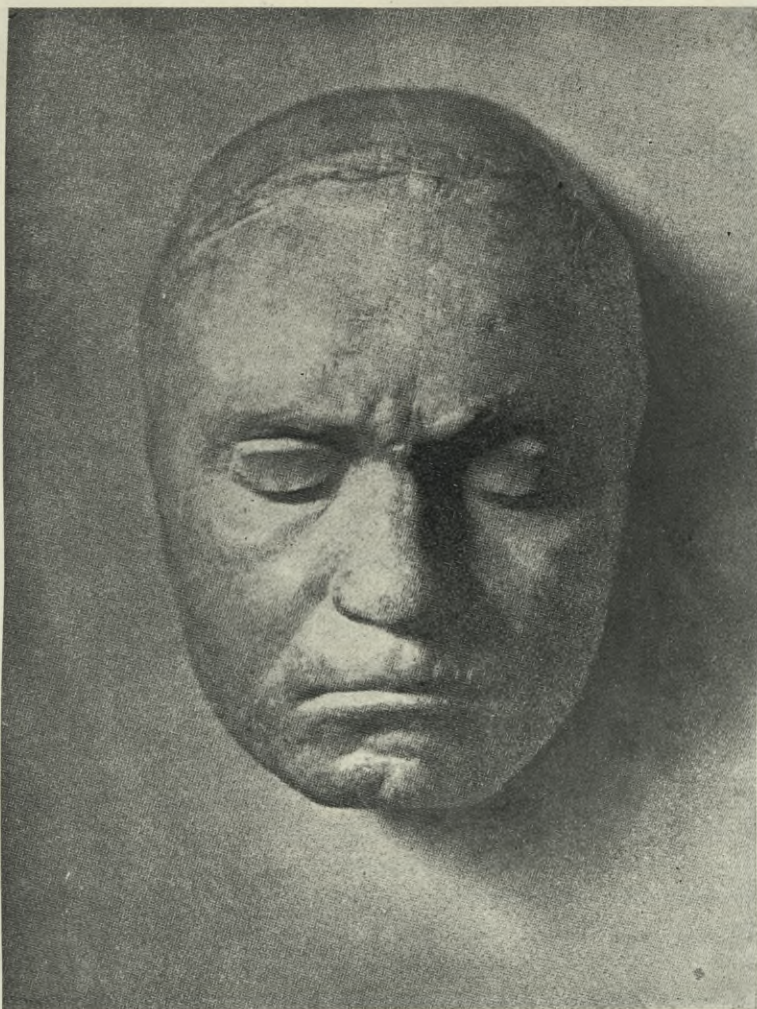
należycie zrozumiana nawet w Niemczech, — podczas gdy w skład słuchaczy Beethovena wchodzić przecież narody całego świata cywilizowanego. Druga msza, która wobec pierwszej (op. 86) jest mniej więcej tem, czem dziewiąta symfonia wobec czwartej, ten owoc wspaniałej ostatecznej inkarnacji idei i stylu Beethovena, dzięki słabości umysłowej naszych kapelmistrzów nie została jeszcze udostępniona ogółowi, a pozostała tylko przedmiotem podziwu lub umyślnego lekceważenia ze strony nielicznych, w stosunku do publiczności, muzyków. Msza ta jest początkiem najważniejszej i ostatniej zmiany stylu Beethovena.

Świadek naoczny twierdzi, że Beethoven w okresie tworzenia mszy żył w stanie zupełnego odosobnienia, że nawet przy samem rozpoczęciu pracy usposobienie jego uległo gruntownej zmianie (Schindler, stronica 113) ²⁶).

Trzy lata poświęcił Beethoven na stworzenie tego arcydzieła. W czasie tym nie miał żadnych dochodów z innych kompozycji i żył w nędzy, — jak wtedy na wsi, kiedy obiad mistrza składał się tylko z kawałka chleba i szklanki piwa.

Tak więc złożyło się, że Beethoven zimą 1821/22 roku mógł napisać tylko trzy sonaty na fortepian (op. 109, 110 i 111). Z powodu tego, że Beethoven w tym okresie zbyt silnie się zajmował muzyką kościelną, sonaty te zostały poniekąd zaniedbane i nie dorównywały sonacie, wydanej w roku 1819 (op. 106). Teraz lepiej zrozumiemy, dlaczego dwie z powstałych w tym okresie sonat kończą się formą niższą — warjacja, żadna zaś nie zawiera wypracowanego adagia; wszystkie trzy sonaty, jak na Beethovena, opracowane są tylko fragmentarnie, ostatnia nawet składa się tylko z dwóch zdań.

W ciągu czterech lat (1818 — 1822) Beethoven otrzymał więc tylko honorarium za cztery sonaty (op. 106, 109, 110 i 111), które wynosiło zaledwie 80 dukatów za każdą. Prócz tego pobierał 50 talarów miesięcznie z owej, tak przecenianej, renty. Dochody te mało różniły Beethovena od żebraka. Jakże uniża artystę myśl, że tworzy tylko poto, by na życie zarobić, ileż sam utwór przez to traci! Zdanie: *miser et pauper sum* w pamiętniku Beethovena jest aż zanadto prawdziwe. Dlaczegoż



F. KLEIN: MASKA BEETHOVENA (1812)

więc Beethoven nie pozostawał we Wiedniu także latem, jeśli pobyt na wsi przysparzał mu wydatków? — zapytają może czytelnicy. Zamiast odpowiedzi, postawiłbym pytanie inne: dlaczego ryba żyje w wodzie, a ptaki w powietrzu? Czyżby z uszczerbkiem dla sztuki swej i natchnienia miał się ograniczać?

W roku 1820 i 1821 cierpiał poprostu nędzę. Nie chciał zadłużyć się u wydawców, nie chciał także spieniężyć kilku akcyj bankowych, owoców dawniejszych prac, gdyż ciążyły na nim obowiązki wobec pupila, — obowiązki, które stały się dla niego źródłem stałych trosk i niedostatku.

Pomimo to Beethovena, tego wspaniałomyślnego człowieka i troskliwego stryja, próbowano nazwać sknerą, — dlatego tylko, że po śmierci znaleziono u niego kilka groszy, które zresztą jeszcze policzymy. Wszystko tylko po to, by usprawiedliwić tradycyjne niedocenywanie i zaniedbywanie genjusza niemieckiego przez współczesników, o ile genjusz ten nie piastował, podobnie Goethemu, godności ministra, lecz — jak Mozart, Weber, Schiller, jak wszyscy ci wielcy — żył w nędzy i nic ponad nieśmiertelne swe dzieła nie pozostawił! — Pieniądz w oczach Beethovena nabrał dopiero wtedy wartości, kiedy — wierny wzniosłemu celowi — przygarął pod swą opiekę rozpущzonego bratanka²⁷).

Żądza pieniędzy i majątku, usprawiedliwiona przez instynkt samozachowawczy, tylko u ludzi przeciętnych góruje nad celami wyższymi. Dla Beethovena, po wszystkich tych walkach z nikczemnością ludzką, życie nie było niczem, — cenił je tylko, jako warunek udoskonalenia swej sztuki i spełnienia przeznaczonego mu przez Opatrzność zadania.

Nie mniej ważnym dla niego zadaniem było wychowanie młodzieńca, który nosił to samo nazwisko, w którym — jak mu się zdawało — rozpoznał niepospolite zdolności, — może dlatego, że genjusz, choć i świadomy swej potęgi, zawsze jednak skłonny do skrajności, chętnie odnajduje siebie w innych i rozkoszuje się tem odkryciem. Listy do swego bratanka Beethoven podpisuje, jako jego wierny, dobry ojciec; był nim zaprawdę dla młodzieńca. — „Można mu zadać zagadkę

w języku greckim“, powiedział pewnego razu Beethoven podróżującej Angielce²⁸). Przemówiła tutaj najwidoczniej duma stryja. Niebezpieczna to słabość: nie należy chwalić zdolności młodych ludzi, jak to czynił Beethoven. Im więcej rodzice lub krewni dbają o rozwój umysłu młodzieży, tem mniej powinni mówić o jej zdolnościach. Nie przestrzegał tego Beethoven względem swego pupila, który wolał zresztą zapoznawać się z Afrodytą na praktyce, niż z deklinacją tego wyrazu w teorji, oraz więcej cenił wiedeńskiego Aristosa, niż *aoristus primus et secundus* gramatyki greckiej²⁹). Autor niniejszego zauważył, że nieliczni jego koledzy szkolni, którzy z całym poświęceniem studjowali dwa klasyczne starożytne języki, ukrywali to przed innymi, jakby wstydząc się swego zapału; tylko przed nauczycielami wykazywali, nie krępując się, swoją wiedzę. Były to zazwyczaj dzieci niebogatych rodziców; ci zaś nie chwalili, podobnie Beethovenowi, swoich dzieci, a otwarcie mówili, że tylko na własne siły i własną wiedzę w przyszłości liczyć mogą.

Siedemnastoletni bratanek opuścił zakład wychowawczy i zapisał się na wydział filozoficzny uniwersytetu wiedeńskiego. Jednocześnie przeprowadził się do mieszkania stryja i przekroczył próg ten, nie przypuszczając, że domownicy stryja — symfonje — zawierały więcej mądrości, niż wszystkie sale uniwersytetu i jego poważni profesorowie; nie wiedział, że Beethoven w dziedzinie przejawów ducha ludzkiego zdziałał więcej, niż filozofowie w ciągu stuleci; nie przypuszczał, że ideologja Beethovena i stworzony przez niego kosmos nie ustąpi nauce Kanta, Fichtego, Hegla i Schellinga, lecz przetrwa ich systemy. Niemiecki studiosus philosophiae jest na tyle poważny, że filozofja jego odróżnia jedynie następujące trzy pojęcia: my studenci, Bóg, wszystko inne.

Tak poważnemu członkowi społeczeństwa należało pozostawić pewną swobodę działania; nadto Beethoven był dumny, że bratanek doprowadził aż do filozofji. Nadużywając zaufania stryja, młodzieniec zaniedbał swe studja i prowadził życie niemoralne. Doszło wreszcie do tego, że go wydalono

z uniwersytetu. Głęboko wskutek tego dotknięty stryj oddał bratanka do instytutu politechnicznego, po ukończeniu którego miał zostać kupcem. Lecz i tutaj zacy bratanek nie wykazywał żadnych zdolności, pomimo, że Beethoven, chcąc czuwać nad pupilem swym, latem 1826 roku, wbrew swemu przyzwyczajeniu, nie wyjechał na wieś. Dziewiętnastoletni młodzieniec w sierpniu 1826 roku miał zdać kilka zaległych egzaminów — niespodzianka, która wszystkich nas kiedyś czekała. Aby uniknąć tej drobnej nieprzyjemności, młodzieniec spróbował odebrać sobie życie. Faktem tym zainteresowało się sądownictwo, wychodzące w Austrii z założenia, że samobójstwo świadczy o braku poczucia religijnego, któremu państwo powinno zaradzić. O mało co młodzieniec nie uległ karze ciężkiego więzienia; oddano go wreszcie głęboko wzruszonemu stryjowi pod tym warunkiem, że w ciągu 24 godzin wyprawi go z Wiednia. Drugi brat Beethovena, Jan, którym poniżej nauczymy się pogardzać, zaproponował swój w pobliżu Wiednia położony majątek, jako tymczasowe miejsce pobytu dla bratanka. Beethoven skorzystał z tej propozycji i pojechał z wykojejonym bratankiem na miesiąc do majątku brata. W przeciągu tego czasu radca nadworny von Breuning, dawniejszy przyjaciel Beethovena, chciał umieścić wygnańca w jednym z pułków. Udało mu się to za pośrednictwem marszałka polnego barona Stutterheima, którego nazwisko, dotychczas znane tylko w spisach austriackiego ministerstwa wojny, zostało uwiecznione w kwartecie Cis-moll (op. 131), poświęconym mu przez Beethovena w dowód wdzięczności.

Na tem jednak cierpienia duchowe mistrza nie miały się jeszcze skończyć. Opinia ludzka, zawsze czyhająca w zasadzce, przypisała Beethovenowi i jego łagodności całą winę. W oczach opinii, która zwykle potępia zasłużonych, gdyż w ten sposób najpewniej ukrywa własną nikczemność, bratanek był usprawiedliwiony dzięki swej młodości, a całkowitą winę ponosił stryj. Nie dość na tem, sam bratanek i brat zasypywali szlachetnego opiekuna wyrzutami. Kiedy nareszcie Beethoven w grudniu 1826 roku wybierał się zpowrotem do Wiednia, by odwieźć

bratanka do pułku, brat Jan nawet nie uważał za potrzebne dać im krytego ekwipażu, gdyż obawiał się powierzyć go Beethovenowi. Podłość tę przewyższył jeszcze po trzech miesiącach, kiedy umierającemu już Ludwikowi, któremu lekarze polecili kąpiele z sianem, odmówił siana ze swego majątku, ponieważ było „zbyt liche“. Tak postąpił rodzony brat, aptekarz z zawodu, któremu Beethoven dopomógł w osiągnięciu dobrobytu i majątku, — człowiek, który swe kryte i niekryte ekwipaże zawdzięczał właściwie Ludwikowi! Kompozytor i aptekarz mieszkali przez pewien czas przy tej samej ulicy we Wiedniu; zamożny aptekarz tolerował tylko brata-kompozytora i przepowiadał mu, że Ludwik nigdy nie osiągnie majątku; więcej — ignorował kompozytora i tylko w dniu Nowego Roku zaszczycał go swoim biletem wizytowym. Do nazwiska Jan van Beethoven dodawał na bilecie tytuł: właściciel majątku (*Gutsbesitzer*). Kiedy Beethoven otrzymał ten kwiatek imaginacji aptekarskiej, napisał na odwrotnej stronie: „Ludwik van Beethoven, właściciel mózgu (*Hirnbesitzer*)“ i odesłał mu bilet. W listach do bratanka Beethoven nazywał brata swego, Jana, *Signor fratello* lub też poprostu *pseudo*, co prawdopodobnie miało oznaczać: pseudo-Beethoven. Lekarstwa swoje Ludwik kupował w innej aptece. Pomimo wszystko Beethoven mawiał: „Jednakże to brat mój!“ — i wybacał wszystko. Zarozumiałego durnia tego, *Signora fratello pseudo*, często można było podziwiać na ulicach cesarskiego miasta w zaprzężonym w cztery konie ekwipażu. Czyżby ten wzór bratniej miłości miał się przyczynić do uzyskania przez Wiedeń przydomku „wyjątkowo miłego miasta“? A może przydomek ten uzyskał dzięki temu, że — kiedy Beethoven 2 grudnia 1826 roku wrócił ze wsi, zachorował i zaweźwał lekarzy Braunhofera i Staudenheima — jeden odmówił, gdyż nie chciał daleko chodzić, a drugi — wbrew obietnicy — również nie przyszedł.

Przypominamy sobie mimowoli nieprawdopodobne romanse Eugenjusza Sue, kiedy się dowiadujemy, dzięki jakiemu przyпадkowi lekarz wogóle odwiedził Beethovena. Podczas podróży do Wiednia w otwartym powozie brata, Beethoven nabawił

się zapalenia płuc, skomplikowanego puchliną wodną. Polecił bratankowi zaważać lekarza. Zaczny bratanek natomiast dopiero w kawiarni, grając w bilard, przypomniał sobie ciężko chorego stryja i dał kelnerowi zlecenie odnaleźć jakiegoś lekarza. Jeśli już bratanek nie grzeszył dobrą pamięcią, to tem bardziej kelner. Po kilku dniach zachorował przypadkowo ten sam kelner; po przybyciu do kliniki przypomniał sobie zlecenie młodzieńca. Profesor Wawruch natychmiast udał się do Beethovena. Trzeba było więc, żeby nicpoń w „miłym“ Wiedniu grał w bilard i żeby kelner zachorował, aby śmiertelnie chorego Beethovena odwiedził lekarz! — W grudniu 1826 roku bratanek wstąpił do pułku. Beethoven nie powinien był już teraz się łudzić względem młodzieńca. I cóż? Wyzaczył go swym uniwersalnym spadkobiercą!

Zarzucono Beethovenowi, że, na łożu śmierci leżąc, zwrócił się do Towarzystwa Filharmonicznego w Londynie o zasiłek w wysokości 100 funtów sterlingów. Czegoż mógł oczekiwać od Wiednia, od Niemiec wogóle? Bywają ludzie, którzy, łącz genjuszowi, uważają samych siebie za genjuszów. Do takich ludzi za naszych czasów chciał należeć Fetis, autor alfabetycznej biografji wszystkich muzyków (*Biographie alphabétique des musiciens*), — dzieła, wzorowanego na leksykonie Gerbera, lecz pod względem opracowania krytycznego słabsze od tego.

Paryż położony jest bliżej Gangesa niż Renu³⁰). Sanskryt i chiński są więcej pokrewne francuskiemu językowi, niż niemiecki. Przepaść oddziela Francję od Niemiec; francuska lekkomyślność nie ma nic wspólnego z niemiecką powagą. Figury symboliczne obu krajów, które sobie nad mogiłą Börnego na cmentarzu *Père Lachaise* w Paryżu ręce podają, nic w tem nie zmieniają, — pozostają żartem salonowym, pozostają dekoracją, nie odtwarzają rzeczywistości. Francja nie zna Niemiec; Victor Hugo i Aleksander Dumas nie bywali za Renem. Jeśli ktokolwiek we Francji przetłumaczy dzieło niemieckie, jak naprzykład Fetis Gerbera, lub Lermnier Savigny'ego i Ganza, to przekłady te uważa się za dzieła oryginalne. Tłumacz podaje wiedzę niemiecką w jedynie możliwym — francuskim —

języku, nie powołując się wcale na źródła. W ten sposób łatwo zostać profesorem filozofji, ministrem, dyrektorem konserwatorium lub słynnym literatem, podobnie Aleksandrowi Dumasowi, który tłumaczenie *Myśliwych* Ifflanda pod tytułem *Katarzyna Blum* podaje za dzieło oryginalne. Cousin, Victor Hugo, Fetis, Lerminier zdobili się piórami pawimi, przyczem ostatni z nich wyrażał się o Niemczech, jak misjonarz o Japonji, a swoim *Introduction à l'histoire du droit* i *Philosophie du droit* nie zdałby nawet żadnego egzaminu przy wszechnicy niemieckiej. Ogół zwykle tłumaczy powodzenie tego rodzaju dzieł tem, że styl ich jest łatwo zrozumiały; tak samo niektórzy muzycy chwają słabe kompozycje i biadają nad niestrawnością dzieł Beethovena. Już Hoffmann w 1813 roku powiedział: „Ogół woli lekkostrawny pokarm, gdyż głupota czyni go niezdolnym do zrozumienia całości utworu bez tracenia jego szczegółów“ (op. 70 w kat.)

Według Fetisa, łaknące miłości serce Beethovena nigdy nie kochało (*on ne lui connut aucun attachement de coeur*). Według Fetisa, Beethoven już w 1826 roku zwrócił się za pośrednictwem Moschelesa do Towarzystwa Filharmonicznego w Londynie o 100 funtów sterlingów tytułem zaliczki na koncert, który miał się na jego rzecz odbyć. Schindler nie pisał tak łatwo zrozumiałym stylem, jak Fetis, i nie poprawiał, podobnie Fetisowi, błędów Mozarta i Beethovena w harmonji; nie był także dyrektorem muzycznego szpitala, gdzie dokonywano tego rodzaju operacyj, — czcił jednak piękno i był w ciągu 11 lat przyjacielem Beethovena. Tenże Schindler zachował nam list mistrza do Moschelesa z dnia 22 lutego 1827 roku (nie z roku 1826; Fetisowi najwidoczniej nie chodzi o jeden rok). List ten brzmi następująco: „Cierpiący od trzech miesięcy na puchlinę wodną Beethoven prosi, w przewidywaniu bliskiej śmierci, Towarzystwo o zrealizowanie, powziętego już przed trzema laty, planu koncertu na rzecz jego, gdyż z powodu choroby niezdolny jest do pracy i zarobkowania“. Towarzystwo Filharmoniczne w odpowiedzi na ten list przesłało 100 funtów sterlingów i chętnie wyraziło gotowość do dalszej pomocy. O zaliczce na koncert nie było wcale mowy.

Tak szlachetne zachowanie się towarzystwa sprawiło Beethovenowi ostatnią wielką radość — uczucie, którego niemal nigdy nie zaznał, a jednak tak potężnie w dziewiątej symfonji odtworzył! To też po otrzymaniu tej odpowiedzi Beethoven zarządził szkiców do dziesiątej symfonji, którą chciał dokończyć i dedykować towarzystwu. Symfonia ta z powodu przedwczesnej śmierci mistrza nie została, niestety, zakończona. Jakiem wspaniałem *monumentum aere perennius* byłaby ona dla towarzystwa! O projektowanej dziesiątej symfonji Schindler pisał Moschelesowi: „Wielkie symfonje Beethovena byłyby niczem wobec tej dziesiątej“. Spokój, z jakim Beethoven oczekiwał śmierci, przypomina Sokratesa. „*Plaudite amici, comoedia finita est!*“ powiedział otaczającym go przyjaciołom w dniu 18 marca 1827 roku. Trzysta lat wcześniej umierający Rabelais wyrzekł: „*Tirez le rideau, la farce est jouée*“.

„*Je vais quérir un grand Peutêtre*“ — także słowa Rabelaisa. — Dzieła Beethovena, jego symfonje, jego msze odzwierciadlają niewzruszone przekonanie o istnieniu lepszego pozagrobowego świata, w który mistrz za życia wierzył.

Przytoczone wyżej fakty nie powstrzymały Fetisa i innych muzykalnych inżynierów od zarzutu: „Bezpodstawna ta obawa przed nędzą świadczy o groteskowym charakterze Beethovena (*un exemple de ces bizarreries qui signalèrent toute sa vie*). Niezadowolenie otoczenia z tego powodu wzrosło do oburzenia (*le mécontentement se changea presque en indignation*), kiedy się wykazało, że w starym kufrze (*dans un vieux coffre*) pozostawił 10.000 guldenów“. Beethoven nigdy nie posiadał kufra, — wogóle nie lubiał niczego, co na klucz zamknąć można. Partytury, jedyne jego skarby, były rozrzucone po całym mieszkaniu. Ries wyraźnie powiedział: „Mógłbym zabrać wszystkie oryginały wydrukowanych już kompozycji — Beethoven wcale ich nie cenił“. Urywki z *Fidelia* leżały wśród urywków z *Eroiki* i *Missa solennis* — tak wyglądało w mieszkaniu Beethovena.

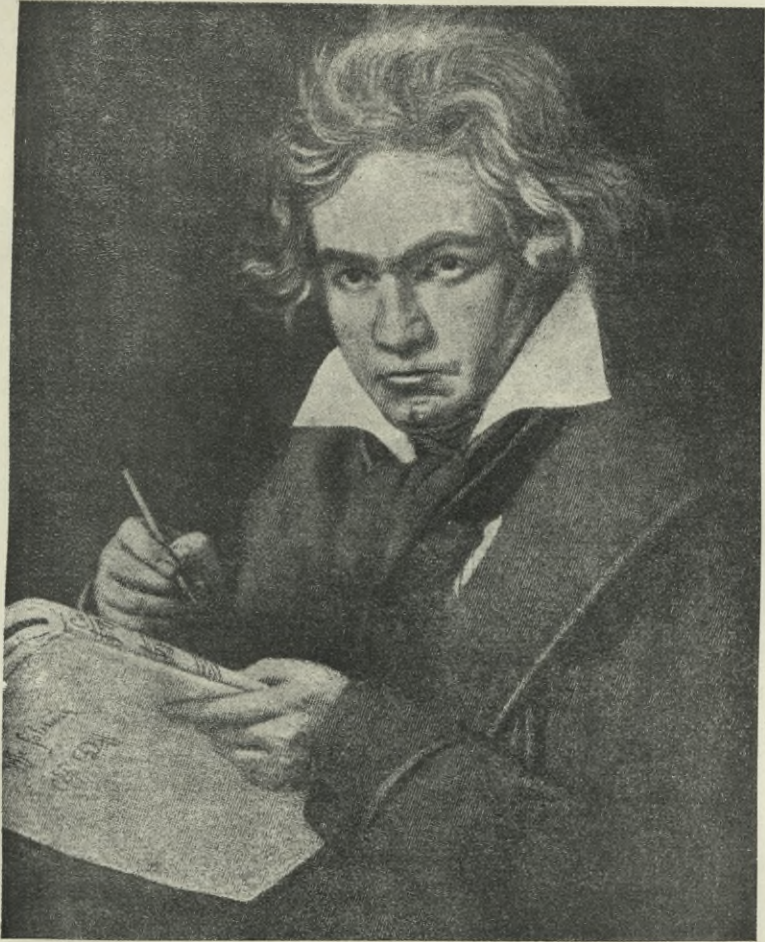
Lecz wróćmy do umierającego mistrza.

Ciągłym zmartwieniom, stałym obrazom i zdradom — nie chorobie — musiał Beethoven wkońcu ulec. Od dnia

18 grudnia 1826 roku do 27 lutego 1827 roku poddał się czterem operacjom. Podczas jednej z nich, bardzo bolesnej, rzekł: „Lepsza woda z brzucha, niż z pióra!“ Jeden z „wiedeńskich“ przyjaciół, słynny lekarz Malfatti, dał się nareszcie ubłagać i leczył Beethovena razem z Wawruczem. Lecz nadaremnie: Ludwik van Beethoven, największy kompozytor instrumentalny wszystkich narodów i czasów, jeden z najjęźszych umysłów w dziejach przejawów ducha ludzkiego, uległ w 57 roku życia swego, dnia 26 marca 1827 roku, niemieckiej chorobie narodowej, której miano: „niewdzięczność“.

Jak zwykle, już ponieważ, obudziło się teraz zainteresowanie społeczeństwa. Teraz, kiedy zacna dusza uległa truciznie zazdrości i nienawiści, kiedy skonstatowano śmierć mistrza, kiedy sprzęty jego i meble zostały sprzedane z licytacji, kiedy mieszkanie jego zostało sprofanowane — teraz dopiero przypomniało się ludziom, że może jednak zbyt mało uczynili dla mistrza. Teraz przynajmniej chciano miastu, które ignorowało mistrza za życia i nie oceniło dzieł jego, zapewnić chwałę, że w ciągu lat 35 było przytułkiem niezrównanego mistrza! Cały Wiedeń chciał odczuwać niepowetowaną stratę. Wspnianym pogrzebem uczciło cesarskie miasto swego syna, swą dumę — wielkiego zmarłego. Dwudziestotysięczny tłum szedł za trumną Beethovena od ostatniego mieszkania mistrza na przedmieściu Alster (*Schwarzspanierhaus*) aż do kościoła Farnego. Cztery niedziele zrzędu odprawiano msze za duszę zmarłego mistrza; odegrano na nich *Requiem* Mozarta, mszę Hummła, mszę Aiblingera, mszę Cherubiniego, lecz żadnej Beethovena.

Szczegóły te zawdzięcza autor śpiewakowi Lablache'owi, który był świadkiem naocznym śmierci Beethovena. Według niego, ostatnie słowa mistrza brzmiały: „Słyszycie dzwon? Zmienia się dekoracja!“³¹⁾ W teatrach wiedeńskich dzwonkiem podawano sygnał do zmiany dekoracji. — Zwłoki Goethego i Schillera spoczywają w grobach książęcych w Weimarze. Na małym, lecz miłym cmentarzu w Währing pod Wiedniem stoi skromny pomnik, na którym widnieje napis: Beethoven.



J. STIELER: BEETHOVEN

Nad nazwiskiem wyrzeźbiono lirę z unoszącym się nad nią ku niebiosom motylem — symbolem ducha.

Za przykładem tym w 1845 roku poszły Niemcy i postawiły Beethovenowi pomnik narodowy w Bonn. Ludność wiejska z okolic Bonn nazywa Beethovena „złotym muzykantem“.

* * *

Wychowany wśród nędzy, strapiiony przeszkodami, zapoznany przez współczesników, obrażony przez najbliższych, prześladowany nawet po śmierci przez przeciwników w sztuce, przez nikogo prawie należycie nie oceniony — oto postać Beethovena. Wszystko to uwzględnić trzeba w jego utworach, w których pomimo to niema żadnych usterek, w których wyraża nieskończone swe cierpienia.

Sztuka Beethovena wyraża męczeństwo życia doczesnego, wyraża wszystkie cierpienia, wszystkie radości — wyraża rdzeń ideału chrześcijańskiego.

Cóżby genjusz ten dopiero stworzył, gdyby mu sądzone było życie w dogodniejszych warunkach? — Każde dzieło ludzkie jest niedoskonałe, gdyż nigdy nie wyklucza możliwości stworzenia dzieła doskonalszego. Beethoven również wiedział, że nie sięgnął jeszcze szczytów. Nad postacią jego rozpostarła się tęcza nieskończoności. Żadna sztuka ani nauka nie może dać zupełnego zadowolenia, gdyż są one wyrazem życia — pojęcia, ze względu na śmierć i życie pozagrobowe, niedoskonałego. Niema w sztuce nic absolutnie doskonałego, podobnie jak w życiu niema absolutnego szczęścia, któreby wykluczało myśl o lepszej przyszłości. To uczucie tęsknoty właśnie jest rdzeniem wszelkiej muzyki instrumentalnej. Postać Beethovena również jest dowodem stosunkowości ludzkiego uczucia, — podobnie jak góra przewyższa pagórek, nie sięgając jednak obłoków! Czyż słuchając dziewiątej symfonji nie pragnie się dalszego jej ciągu, aby stłumić tęsknotę do wieczności? —

Inaczej wśród ludzi przeciętnych. Tam pieniądz jest miarą wartości. To też po śmierci Beethovena nasamprzód omawiano jego spadek i uprawnienie do niego. Któżby mógł — do dnia nawet — być spadkobiercą Beethovena? Lecz nietknięte dotąd 100 funtów sterlingów od Towarzystwa Filharmonicznego i osiągnięte ze sprzedaży mebli i nut zmarłego pieniądze uczyniły w sumie 10.232 guldeny. O nich pomyślał przede wszystkim uniwersalny spadkobierca—bratanek. *Absumet heres!*

Wiedeń lekkomyślnie pozwolił na to, aby autografy Beethovena rozeszły się po całym świecie. Za gulden i 20 grajcarów sprzedawano zeszyty nawet do Rosji. Jeden z tych zeszytów odnaleziono w bibliotece księcia Wielhorskiego w Petersburgu. Zawiera on około 60 stron, zapisanych ręką Beethovena; są to szkice głównego tematu do *Adelaidy* i dop. 47 z warzającami. Szkice te dowodzą, że utwory Beethovena powstawały powoli, że wszystko, co wielkie, wyrasta z małych początków. — Licytacja jest legalną kradzieżą, usprawiedliwioną tylko w wyjątkowych razach. W pokoju, w którym wraz z Beethovenem umarła jego dziesiąta symfonia, grzebano się niepowołaną ręką w dziełach mistrza, rozsprzedano je za nędzne grajcarzy! Nawet niemuzycalni Rzymianie znali *pretium affectionis*. Jeśli zapytamy: dlaczego tak sromotna licytacja odbyła się w domu wielkiego zmarłego? dlaczego doszło do tego, że urzędnik sprzedawał autograf dziewiątej symfonji, wołając: 4 guldeny i 30 grajcarów, nikt więcej? — to odpowiedź będzie brzmiała: aby nicponiowi umożliwić grę w bilard, nie zważając na to, że tem samem mistrz bez skazy staje się w oczach opinji niewypłacalnym dłużnikiem uniwersalnego spadkobiercy. I Wiedeń mógł się temu spokojnie przyglądać?⁸²⁾

Cóż wymagać od miasta, w którym Diabelli zapłacił Schubertowi za pieśń *Erlkönig* 2 guldeny 30 grajcarów i oświadczył w dodatku, iż „zbyt często przychodzi“, — w którym Mozart musiał unżyć się przed bankierem, by zaspokoić swój głód! Świadek naoczny podaje o tem co następuje (patrz *Allg. Mus. Zeit.* z 7 grudnia 1808 roku, str. 148, *Briefe eines deutschen Tonkünstlers*): „Widziałem we Wiedniu własnoręczne

listy Mozarta, w których uniżenie błaga bankiera P., obiecując mu napisać kompozycję i pilnie udzielać lekcyj jego dzieciom, o jeden jedyny gulden, gdyż nie wie, za co obiad kupić“.

Teraz zrozumiemy, dlaczego nikomu nie przyszło na myśl że właściwie rząd powinien zakupić manuskrypty Beethovena.

Te z nich, które kupił Schindler, przeszły w 1845 roku w posiadanie króla pruskiego. Zostały one później z inicjatywy dyrektora królewskiej biblioteki, Dehna, opracowane i wydane przez filologa Jahna. Schindler pisał autorowi niniejszego z Frankfurtu nad Menem dnia 22 listopada 1852 roku: „Nielatwa to była praca, której dokonał Jahn. Ja również posiadam jeszcze dużo ważnego, niewykorzystanego materiału. Od śmierci Beethovena jestem dzięki jego dziełom, które kupił ode mnie król pruski, zupełnie niezależny; żyję na łonie przyrody wielkimi wspomnieniami, jakie również zawdzięczam jedena-stoletniemu współzyciu z Beethovenem“.

Przywilejem genjusza jest używanie wszystkiego naokoło siebie, jego losem — samemu zginąć.

Beethoven tak bardzo wyprzedził współczesne mu zapatrywania na życie i sztukę, że nie mógł być zrozumiany przez współczesników.

Beethoven żelazną ręką szarpnął drzwi przymusu cechowego w sztuce, otworzył je i dał dostęp światłu dziennemu. Współczesników wielkiego mistrza zaś otaczała jeszcze mgła średniowieczna, którą Mozart był rozdarł, lecz nie zdołał rozsiać. Cała ta numerowana kartoteka muzykalnej wiedzy, niesłusznie uchodząca za teorię wszelkiego piękna, wszystkie te tradycyjne rupiecie średniowiecznej sztuki dostały się pod młot Beethovena, uległy potędze jego ducha, ustąpiły miejsca prawdziwemu pięknu.

Rzecz jasna, że człowiek taki w oczach współczesników był niebezpiecznym reformatorem i utopistą, który — według ówczesnej krytyki — „składał ofiary nowemu i dziwacznemu na koszt piękna“; tymczasem właśnie poczucie prawdziwego piękna pobudziło Beethovena do skierowania muzyki na nowe tory. Tylko dzięki takim zapatrywaniom mogła się w 1806 roku ukazać następująca krytyka: „Niedawno odegrano w Augarten

uwerturę do *Fidelia*. Znamcy muzyki jednogłośnie oświadczyli, że tak obrażającej ucho muzyki jeszcze nie słyszeli. Jaskrawe modulacje w obrzydliwej harmonji następowały jedna po drugiej. Kilka drobnostkowych idei, jak naprzykład solo trąbki pocztowej, które przypuszczalnie miało oznaczać przybycie gubernatora, uzupełniło nieprzyjemne, ogłuszające wrażenie³³).

Taka krytyka zacofanych „znawców muzyki“ świadczy właśnie o genialności pomysłu.

Ku czci kompozytora *Wolnego strzelca* trzeba nadmienić, że — wbrew opinji — nie Weber był autorem krytyki, która stawia uwerturę do *Prometeusza* ponad uwerturę do *Fidelia*. Arcydzieło to albowiem dzięki genialności pomysłu, dzięki dokonanej w nim dramatyzacji osobistości i sytuacji zapomocą instrumentów, zostało ojcem chrzestnym wszystkich nowoczesnych uwertur i było wykorzystane przez Webera, Mendelssohna, Meyerbeera i wielu innych.

Tylko umysł dramatyczny Beethovena mógł potężnym głosem fanfary podzielić uwerturę swą na dwie części: 1. na ekspozycję losów ludzkich w dramacie i 2. na pozostawione orkiestrze, podobnie chórowi w starożytnej tragedji, współczucie, potęgowane stopniowo do bezgranicznej radości z powodu wyzwolenia ofiary.

Zwiastujące wyzwolenie solo fanfary rozbrzmiewa ze sceny. Okoliczność ta właśnie świadczy o genialnym umyśle kompozytora, gdyż w ten sposób najlepiej dokonywa się połączenia orkiestry ze sceną. Wiele fanfar rozbrzmiewa od tego czasu ze sceny, lecz żaden kompozytor nie odważył się na podobne połączenie przestrzeni przed kurtyną z przestrzenią poza kurtyną. Dlatego też właściwem miejscem wykonania tej uwertury jest nie estrada koncertowa, a teatr; w ostatecznym razie solo fanfarowe można wykonać w osobnym pokoju, nie na sali, aby przynajmniej w ten sposób zmusić publiczność do zastanowienia się, z jakiego powodu tak się dzieje.

Dalszy rozbiór uwertury do *Fidelia*, poczynając od skromnych, jednak wielkich motywów allegra, a kończąc na dwóch westchnieniach w 188 takcie, które dopiero w 224 takcie

doznają ulgi, — dokładniejszy rozbiór tego dzieła byłby odtworzeniem życia i osobistości Beethovena, które w dziele niniejszem tylko pobieżnie określić możemy.

Omówienie uwertury w tem miejscu miało się przyczynić jedynie do wyjaśnienia, dlaczego Beethoven nawet długo po śmierci nie został jeszcze zrozumiany³⁴).

Doświadczenie uczy nas, że zależnemu od publiczności człowiekowi jedno niepowodzenie więcej szkodzi, niż cały szereg powodzeń mógłby pomóc, bez względu na osobę i okoliczności. *Fidelio* miał niewielkie powodzenie, doznał obojętnego przyjęcia, — kompozytor cofnął operę z repertuaru już po trzeciem przedstawieniu (op. 72).

Publiczność sądziła według tego wyniku. W operze, opiewającej szlachetne uczucie wiernej miłości małżeńskiej, którego uosobieniem dla Beethovena była prawdopodobnie Eleonora z Breuningów, w tej apoteozie straconego przez ludzkość uczucia — publiczność i artyści ówczesni upatrywali hiszpański temat, już dawniej opracowany przez Bouilly'ego jako tekst opery, do której muzykę napisał Gaveau, do przekładu włoskiego natomiast Ferdynand Paër. Publiczność nie widziała i nie wiedziała, że to były przypadkowe tylko okoliczności. Publiczność porównywała — nic więcej; logika publiczności rozumowała: „Ponieważ muzyka Paëra do *Leonory* jest inna, to muzyka Beethovena wogóle nie jest muzyką“.

Nie zdawano sobie wcale sprawy z tego, że nikt nie był w stanie ocenić ani opery Beethovena, ani jego samego; nikt albowiem samego siebie nie sądzi. Murzyn również nie uznaje urody Europejczyka.

Któż wydał podobny wyrok? Publiczność wiedeńska, której dopomogła w tem najwięcej niemuzykalny odłam ludności całej Europy oraz francuski korpus oficerski, który przybył do Wiednia po zajęciu miasta przez Napoleona. Istotnie — instrumentacja frazesu *j'ai du bon tabac* miałaby stanowczo większe powodzenie!

*Causa victrix Diis placet, devicta Catoni!*³⁵). Jedynym Katonem zaś we Wiedniu był sam Beethoven; to też swoją

operę natyle cenił, że ją wolał zupełnie cofnąć z repertuaru po trzecim przedstawieniu.

Beethoven był we Wiedniu osądzony. Fatalne okoliczności, które współdziałały przy wyborze tematu oraz przy wystawieniu opery, ponoszą za to — obok głupoty publiczności — główną winę. Publiczność w sądzie swym posunęła się nawet jeszcze dalej: „Opera biednego Beethovena nie miała powodzenia, więc żaden z jego utworów nie będzie i nie powinien się podobać!“

Mistrz został więc tym wyklętym, na którym koncentrowała się ludzka niewdzięczność i szyderstwo. A jednak Beethoven wiele uczynił, aby w niektórych scenach, ilustrujących życie domowe Rocca, złożyć hołd ulubionemu stylowi Mozarta. Dopiero muzyka do scen we więzieniu pokazuje nam prawdziwe oblicze Beethovena. Styl i treść pierwszych, mało ciekawych scen należy przypisać duchowi czasu, kiedy zrównoważony obywatel i głowa rodziny wolał widzieć na scenie równych sobie lub podwładnych mu ludzi, gdyż przypominali mu lepiej własne ognisko rodzinne. Potrzebny był pośrednik pomiędzy życiem a sceną. Oto prawdziwa racja bytu Leporellów, Papagenów, miłostek w domu Rocca, Kiliana w *Wolnym strzelcu*, który lepiej strzela od chłopca, cnotliwych wachmistrzów i sług w utworach Lessinga i Ifflanda.

Za czasów Beethovena scena była czemś w rodzaju instancji apelacyjnej dla życia obywatelskiego. To, co na scenie uzyskało uznanie, obowiązywało także w życiu codziennym. Wskutek tego gospodarstwo Rocca powinno było przypominać gospodarstwo przeciętnego widza teatralnego. Za naszych czasów, kiedy uwaga całego społeczeństwa skupia się na życiu społecznym i socjalnym, opera stała się w teatrze przedmiotem mody, dramat natomiast przedmiotem ciekawości.

W pierwszych ustępach *Fidelia*, nawet jeszcze w 33 takcie chóru więźniów i w 36 takcie arji Pizarra, można zauważyć większy wpływ Mozarta, niż w kompozycjach instrumentalnych pierwszego okresu twórczości Beethovena. Nie uwydatnia się

zbytńio, gdyż nie jest, jak w owych początkowych kompozycjach, mimowolny, lecz wymuszony przez mistrza, który wtedy już sięgnął okresu nawskroś oryginalnej twórczości. Dobrane harmonje w drugim tercecie czynią ów wpływ Mozarta mniej widocznym, aczkolwiek niezupełnie go unicestwiają.

Prawdziwą piosenką popularną na wzór piosenki Papagena jest, na przykład, arja Rocca (*Hat man nicht auch Geld beineben*). Byłaby ona na miejscu w drobnym lub nieznacznym utworze, nie zaś w *Leonorze*. Muzyka najzupełniej odpowiada sytuacji, lecz sytuacja nie odpowiada duchowi Beethovena, któremu nie udawało się wypowiadać rzeczy błahych.

Świadczy o tem także ta okoliczność, że Beethoven trzy razy zmieniał arję Marceliny (*O wär ich schon mit dir vereint*). Jacquino pozostaje aż do pierwszego kwartetu (*Mir ist so wunderbar*) nieciekawym głupcem, którego miejsce byłoby w młynie, a nie w dramacie.

Beethoven, sam ofiara w życiu, mógł tylko Florestana opiewać z zapalem. Rocco miał obcy dla niego charakter. Nawet śliczny duet (*Um in der Ehe froh zu sein*) razi duchem obywatelskim. Kompozytor próbował go uszlachetnić przez ułożenie w takcie $\frac{9}{8}$ — formie, którą stosuje tylko w nielicznych wzniosłych adagiach. Duet, pomimo to, jest mało ciekawy, gdyż sytuacja sceniczna jest fałszywa. Pozostaje jedynie muzyka, jako taka; Beethoven urozmaicił i upiększył ją sektami, trelami, kadencjami, lecz wykazał przytem więcej dobrej woli niż genialności. Duet weselny dwojga osób, które się nigdy nie mogą pobrać, nie jest ani tragiczny, ani komiczny, a poprostu fałszywy; duet taki jest jedynie piosenką, która, jako taka, została świetnie skomponowana. Charakterystyczną cechą sztuki Beethovena jest właśnie to, że nie przemawia ona tylko do słuchu, lecz stara się wniknąć w duszę ludzką, wzbudzić w niej wzniosłe i szlachetne uczucia. Z chwilą gdy od tego kierunku odstępuje, Beethoven traci prawdziwe swe oblicze. — W *Leonorze* widział przewyciężającą wszelkie trudności kobietę; już w pierwszym akcie natomiast napotkał na otoczenie Rocca, podczas gdy w jego duchu atmosfera

więzienna, dzięki swej cności, święciła triumfy nad światkiem gubernatora. Pomimo wszystko, napotykały i tutaj na dużo piękna, lecz nie odnajdujemy twórczości prawdziwie beethovenowskiej. Być może, że wzorem dla *Wolnego strzelca* Webera posłużył właśnie *Fidelio*. Znaną jest zdanie Beethovena: „Nigdy nie przypuszczałem, że tak słaby człowieczek, jak Weber, stworzy Kacpra, człowieka potężnego, jak dom!” Że w domu tym całe piętra były jego własnością, tego Beethoven nie mówił, gdyż prawdziwy genjusz nie patrzy w przeszłość, lecz w przyszłość! *Nihil actum reputans, si quidquid agendum relequit!* Krótco po ukończeniu dziewiątej symfonii, w porównaniu z którą piękne uwertury Webera są tylko opiłkami, duch jego już zabiegał w przyszłość: Beethoven nosił się myślą o dziesiątej symfonii, która cały styl i treść muzyki symfonicznej skierowałaby niewątpliwie na nowe tory. Tylko francuz, tylko *directeur conservatoire*, tylko Fetis mógł twierdzić, że nieznaczące *Allegretto posthume* na orkiestrę (patrz literę i, 4 sekcja katalogu), owoc prac dziecięcych Beethovena, było przeznaczone dla niej, dla bezimiennej, nieskończonej!

Nieźródlny jest Beethoven w scenach, w których występuje sama Leonora, zawierających recitativo i adagio, znane pod nazwą *arji z fanfarami*. Arja ta (*O du! für den ich alles trug*) stała się wzorem wszystkich aryj operowych. Weber wzorował na niej między innymi arję Agaty (*Wie nahe mir der Schlummer*). Potęgowanie allegro, solo trzech fanfar, cudowna partja fagotu — wszystko to zostało tysiąckrotnie naśladowane, lecz nikt nie dorównał Beethovenowi. Po cudnej arji następuje finale z chórem więźniów, zbudowane na skomplikowanej partji fagotowej, przytłumionej i dolatującej jakby z głębi podziemnych cel. Przytłumiony ten hymn wolności zyskałby na efekcie, gdyby więźniowie nie wychodzili z za kulis na scenę, jak to się zwykle widzi, lecz gdyby wtedy, kiedy rozbrzmiewa pierwsze głębokie *B*, otwierano drzwi więzienia przez które więźniowie wychodziliby na scenę z podziemnych cel, podobnie jak dźwięki fagotów w nierównych interwałach wydobywają się z głębi orkiestry.

Więzienie Florestana jest więzieniem Beethovena, jest naszym więzieniem — symbolem walk życiowych i ludzkich cierpień: cecha, charakterystyczna dla beethovenowskiej muzyki losu, w przeciwieństwie do reprezentowanej w *Don Juanie* muzyki upiórów. Trzydzieści dwa takty w F-moll tworzą wstęp do arji tenorowej Florestana (*In des Lebens Frühlingstagen ist das Glück von mir geflohn*), która właściwie sama jest całą operą; niema w muzyce jej równej. Duet nad mogiłą, tercet i kwartet, obezwładniający sygnałem trąbki rękę mordercy, duet uratowanych (*O namenlose Freude*), wkońcu finale, istny hymn radości, stawiają Beethovena narówni z Mozartem w dziedzinie opery, — w posługiwaniu się orkiestrą, w jednolitości idej Beethoven przewyższa Mozarta, słowem — tworzy muzykę losu.

Jedyna opera Beethovena pozostawiła ślad w muzyce operowej, podobnie Rzymianom, o których potędze dziś jeszcze świadczą w zawojowanych ongi prowincjach pomniki, stawiające czoło niszczącemu wpływowi czasu.

Pozostawimy teraz *Fidelia*, gdyż mógłby on być przedmiotem monografji, która rozrosłaby się do rozmiarów historii opery wogóle, — *Fidelio* niewątpliwie zająłby w niej zaszczytne miejsce.

Ważną dla zrozumienia męczeństwa Beethovena okolicznością jest to, że przez całe swe życie znajdował się pod protektoratem magnatów — stanowisko niezbyt przyjemne dla innowatora. Magnaci tolerują swego pupila tylko dopóty, dopóki się przyczynia do miłego spędzenia czasu; wyrzekają się jego bezwzględnie w chwili, gdy jest niewygodny; opiekują się nim tylko o tyle, o ile opieka ta nie wymaga z ich strony zbyt wielkich wysiłków. Że protegowany genjusz czasami przeżywa swych protektorów i uwiecznia ich nazwiska, dawno nawet na cmentarzu zapomniane, w swych dedykacjach — tego magnaci nie chcą wiedzieć; historia natomiast, która jest sprawiedliwym sędzią, zwykle się spóźnia — inaczej nie byłaby historją. Beethoven wiele lat spędził wśród arystokracji, zanim wstąpił w trzeci, ostatni okres twórczości. Żyłka arystokra-

tyczna była wtedy cechą nieodłączną całego społeczeństwa, której się nikt w zupełności nie mógł wyrzec. W przeciwnym razie Beethoven pierwszy rzekłby się wszelkiego protektoratu. Współczesnicy mogli przeoczyć, że Beethoven był najszlachetniejszym ze szlachetnych, — dziś temu nikt nie zaprzeczy. Człowiek szlachetny dlatego tylko jest szlachetny, że reprezentuje idee, przewyższającą zapatrywania otoczenia.

Reprezentowane przez Beethovena idee były w ścisłym kontakcie ze wszystkim, co ludzkie; myśli jego przeżyły ówczesne zapatrywania konkretne. Podkreślenie tej łączności sztuki z życiem jest głównym zadaniem niniejszego dzieła.

Muzyka nie wytwarza, podobnie wypowiedzianej piśmiennie myśli, nowych poglądów życiowych. Sztuka Beethovena jest życiem i działa na życie, ponieważ jako muzyka szlachetna jest krzewicielką szlachetnych myśli. W życiu zaś wszystkie myśli i uczucia przybierają formy realne. Shakespeare, wielki myśliciel w dziedzinie dramaturgji, podobnie jak Beethoven jest wielkim myślicielem w dziedzinie muzyki instrumentalnej, wyraził to w ten sposób: „Wszystko jest prawdą“ (*all is true*). Jeżeli mnie się śni o zmarłym, to tem samym on dla mnie żyje. Tak samo Beethoven. Uczucia, które pod wpływem jego muzyki kielkują w duszy naszej, są właśnie rdzeniem jego sztuki, jej łączności z życiem.

Zastanówmy się na chwilę nad stanowiskiem Beethovena wobec jego arystokratycznych protektorów. Świadek naoczny opowiedział autorowi niniejszego, jakim był Beethoven około roku 1808, kiedy po raz pierwszy odegrano symfonię pastoralną (op. 68). W prawie że pustym audytorjum przysłuchiwał się ów magnat rosyjski symfonji pastoralnej i, kiedy przebrzmiały ostatnie akordy, sam jeden tak uporczywie wyrażał swój zachwyt, że mistrz odwrócił się z orkiestry do niego i podziękował mu grzecznie. Wówczas (1808) Beethoven był niemal codziennym gościem hrabiny Fuchs, którą — jak zresztą całe jej otoczenie — uwielbiał. Kiedy na wieczorkach u hrabiny podawano herbatę, ten „płyn niemuzyczny“, kiedy z rąk do rąk przechodziły cieniutkie „buterbroty“, kiedy brzęczały noże, talerze, widelce, —

wtedy piękna gospodyni zwracała się do Beethovena i prosiła: „Niechże nam pan teraz coś zagra!⁸⁰⁾. Chciała w ten sposób uzupełnić i upiększyć herbatkę. Beethoven posłusznie zasiadał do fortepianu i zaczynał improwizować, zapominając o towarzysztwie, dla którego gra jego była tylko przyjemnym dodatkiem do herbaty. Świadek naoczny tych zwyczajów, ów magnat rosyjski, odchodził zwykle za Beethovenem do fortepianu i tutaj w skupieniu przysłuchiwał się grze mistrza. Russel opowiada w swojej *Tour in Germany*: „Beethoven, siedząc przy fortepianie, zapominał, że naokoło niego istnieją inni ludzie“. Odczuwał to także ów hrabia rosyjski. Beethoven, przyzwyczajony do samotności, wybaczał ludziom ich herbatkę i myślał prawdopodobnie tylko o pięknych oczach swej niemuzykalnej gospodyni.

Beethoven był przyjacielem księcia Lichnowskiego, Lobhowitza, hrabiego Browne, Brunswicka, Thuna, Erdödy — słowem wszystkich niemal przedstawicieli arystokracji wiedeńskiej. Lecz i tutaj, gdzie stanowisko Beethovena było mniej uniżające niż na wspomnianej herbatce, ponieważ приятели ci byli zaniejsi, stanowisko jego było fałszywe, gdyż artysta i dla tych nielicznych wyjątków pozostaje obcym przybyszem, który jedynie kłopotu przysparza przez swą wyższość duchową. W towarzystwie tem Beethoven nie stronił się od tańca. Wyższy urzędnik ówczesnej ambasady rosyjskiej we Wiedniu zapewniał autora, iż często widywał Beethovena na redutach. Mistrz zazwyczaj późną nocą odprowadzał rosyjskiego attaché do domu, aby przy fortepianie wypowiedzieć swe wrażenia z balu. Rzecz możliwa, że wrażenia te odbiły się w drugiej i trzeciej części tak zwanego *Hoffnungswalzer* (patrz literę B, trzeci rozdział katalogu). Walców Straussa i Lannera wówczas jeszcze nie grywano. Dowodem tego, że Beethoven lubił chodzić na reduty, jest także ta okoliczność, że Ries właśnie na redutach szukał i spotkał Beethovena, kiedy ten przez pewien czas nie chciał go przyjmować. Lecz Beethoven nigdy się nie nauczył tańczyć w takcie. Fakt ten, potwierdzony przez Riesa, nie zostaje pozbawiony wiarogodności przez to, że Berlioz mu

zaprzeczył z powodu tego, że Beethoven w najwyższym stopniu posiadał poczucie rytmu (*Journal des Débats*, 14 août 1852: *Je me permettrai de ne point le croire. Beethoven posséda en plus haut degré le sentiment du rythme*). Beethoven jest uosobieniem rytmu, — lecz tego rodzaju sprzeczności cechują czasami właśnie geniusza.

Ruchy Beethovena były niezgrabne. Wszystko mu wypadło z rąk; z przedmiotami kosztownymi obchodził się tak przesadnie ostrożnie, że je zwykle upuszczał i tłukł. Często przewracał kałamarz i wylewał atrament do fortepianu, przy którym pracował.

Nadzwyczaj drażliwy Beethoven lada drobnostką czuł się dotknięty. Skrzypek Schupanzigh, który — zdaniem samego Beethovena — najlepiej grał jego kwartety, żalił się pewnego razu mistrzowi na zbyt trudne miejsce w jednym z trzech pierwszych większych kwartetów (op. 59). „Czy sądzicie, że ja myślę o marnych skrzypcach, kiedy duch do mnie przemawia, a ja to spisuję?“ brzmiała niezbyt grzeczna odpowiedź Beethovena. Innego razu Schupanzigh odwiedził Beethovena na prośbę mistrza i zastał go przy pracy. Ponieważ Schupanzigh tego samego wieczoru miał być na kolacji u ambasadora rosyjskiego, hrabiego Andrzeja Razumowskiego, przyszedł w białej kamizelce i białym krawacie. Beethoven nie zwracał wcale uwagi na gościa. Nareszcie Schupanzigh, nie chcąc spóźnić się do ambasadora, podszedł bliżej i głośno zapytał mistrza o jego życzenia. Oderwany od swych medytacyj Beethoven pograżył pióro — to samo, którym napisał mszę D-dur — w kałamarzu i nakreślił Schupanzighowi wielki krzyż na białej kamizelce. Wskazał przytem na drzwi, mówiąc: „Mam ważniejsze zajęcie, możecie czekać!“ Łatwo sobie wyobrazić, jak wielkie było zdumienie upiękzonego krzyżem pierwszego skrzypka stołecznego i cesarskiego miasta Wiednia!

Charakterystyczne dla Wiednia zdanie o Beethovenie zostało uwiecznione w wyrażonym najlepszą wiedeńską niemiecczyzną frazesie. Schindler w przedmowie do biografji Beethovena twierdzi, że być zwolennikiem Beethovena znaczyło

być wrogiem wszelkiej innej muzyki. Po śmierci Beethovena, Schindler prosił pewnego wiedeńskiego magnata o udzielenie posady; ten zaś, przypominając sobie przyjaźń Schindlera z Beethovenem, odpowiedział: „Nie będziecie chcieli słyszeć innej muzyki, jak beethovenowskiej; to był nieznośny człowiek!“ (*Da werden S' kan andere Musik mögen, als von ihrem Beethoven! Es war a unausstehlicher Mensch!*). Schindler oczywiście posady nie otrzymał.

Dziwić się zaiste trzeba, że Wiedeń nie umieścił drugiej połowy tego frazesu na pomniku nad mogiłą Beethovena z dodaniem antytezy: „Nic ponad Wiedeń!“ (*Es gibt nur a Wien!*).

Najbeźstronniej sądził Beethovena jego uczeń, arcyksiążę Rudolf. Sam dobry znawca sztuki, sprawiedliwie oceniał Beethovena, jako człowieka, obdarzonego boskimi darami. To też stosunek pomiędzy mistrzem a cesarskim uczniem był niezwykły. Beethoven postawił swoje warunki. Przedewszystkiem pragnął być sam na sam z uczniem podczas lekcyj. Arcyksiążę dotrzymał słowa. Beethoven nigdy nie widział obcego podczas lekcji, za wyjątkiem arcyksięcia Karola, bohatera z pod Aspern, dla którego żywił uczucie sympatji, jakie łączy ludzi niepospolitych. Pomimo wszystko, Beethoven niechętnie szedł na lekcję, na „dworską służbę“, jak się sam wyrażał. Arcyksiążę znał zdiwactwa mistrza i nie brał ich za złe. Listy do Beethovena podpisywał, jako jego „chętny uczeń“. Lecz i to nie pomogło; lekcja pozostała dla Beethovena nieprzyjemnym obowiązkiem. Sam pozór przymusu, chociażby tylko zmiana garnituru, był dla Beethovena nieznośny. Zaproszenie na obiad psuło Beethovenowi nastrój, gdyż nie lubiał być niewolnikiem określonej godziny. Czas był dla niego środkiem znalezienia i wypowiedzenia motywu. Nadto Beethoven wychodził z „dziwaczego“ założenia, że człowiek powinien jeść wtedy, kiedy jest głodny, a nie kiedy wybije pewna godzina. Jedynym wyjątkiem był dzień, kiedy Beethoven zaprosił do siebie dwie śpiewaczki, Sontag i Unger. Ustępstwem tem na rzecz kodeksu towarzyskiego Beethoven pragnął przekonać słynne artystki, że mogą coprawda wspólnie zjeść łupacza,

ulubioną potrawę Beethovena, lecz że nic na świecie go nie skłoni do zmiany ich partyj w dziewiątej symfonii, którą uważały za zbyt wysoką (op. 125).

* * *

Okolo roku 1810 Beethoven wmawiał sobie, że winien zawrzeć związek małżeński. Pytanie: kogo Beethoven miał poślubić? mogłoby być przedmiotem konkursu. Zrozumiał to wreszcie sam Beethoven i... pozostał kawalerem. Życie restauracyjne, które wolał od towarzystwa arystokratycznego, przekonało go, że kropla własnej prawdy równoważy całe chmury sztucznej pychy. Beethoven nie założył więc sobie ogniska rodzinnego i pozostawał samotnym. Dlatego właśnie utwory, powstałe w ostatnim okresie twórczości, kiedy żył w osamotnieniu, wyraźniej odzwierciedlają jego duszę, niż utwory pierwszych dwóch okresów. Nie chciałbym tem powiedzieć, że tamte są gorsze; kto zaś pragnie poznać prawdziwego Beethovena, nie tylko kompozytora, lecz także jego duszę, ten winien szukać w owocach ostatniego okresu twórczości. O tkliwości uczucia w tym okresie świadczy temat z warjacjaami w sonacie op. 109, adagio kwartetu op. 127, śliczna kawatyna kwartetu op. 130, przepiękny kwartet Cis-moll. Dlaczego też Beethoven był — czem się nigdy bezkarnie nie bywa — genjuszem? Pytanie to jest zarazem jedyną odpowiedzią, która rozwiązuje zagadkę jego jestestwa i twórczości.

Nie trzeba jednak bezwzględnie potępiać protektorów sztuki. Istnienie ludzi majątnych jest poniekąd szczęściem dla życia i sztuki, ponieważ popierają sztukę i artystów oraz udostępniają zwykłym śmiertelnikom arcydzieła sztuki. Według komunistycznej teorii równego podziału majątku, na głowę ludności przypada nie więcej, jak 75 centymów, których nie wystarczyłoby nawet na pokrycie kosztów oświetlenia podczas odegrania skromnego tria. Tak samo uczy doświadczenie, że stowarzyszenia muzyczne często chybiają celu, gdyż ich kierownicy, mając na oku swoje specjalne i osobiste sprawy,

zaniedbują sztukę. Najlepiej więc, jeśli tego rodzaju stowarzyszenia, które poniekąd reprezentują pierwiastek demokratyczny w sztuce, uzyskują poparcie bogatych miłośników sztuki, najlepiej dworu, gdzie gust nie może ulec zepsuciu ze względu na to, że cele prywatne są wykluczone. W ten sposób zabezpiecza się stowarzyszenia od zaniedbania i nadużycia, które się łatwo przyczyniają do tego, że stowarzyszenie chybia właściwego celu — krzewienia i pielęgnowania piękna, a zamiast tego podaje jarzynę z własnych ogrodów, jak naprzykład utwory Kalliwody⁸⁷). Prócz swoich protektorów: Lichnowskiego, Oppersdorfa (op. 60), Erdödy'ego (op. 70 i op. 102), Ertmannów (op. 101), Browna, Brunswicka (op. 57, op. 77 i 78) i Lobkowitza (op. 67, 68 i 74), Beethoven znał osobiście najwybitniejszych ludzi swej ery.

Autor *Fausta* odwiedził podczas swego pobytu we Wiedniu kompozytora *Fidelia*. Obaj wielcy poeci po pierwszym przywitaniu przechadzali się po wałach. Tutaj obywatele, według wiedeńskiego — zbyt poufałego zresztą — zwyczaju, na każdym kroku kłaniali się Beethovenowi, gdyż, jako wybitna osobistość, był powszechnie znany. Demonstracyjne ukłony są właśnie cechą charakterystyczną życia wiedeńskiego, gdyż tanim kosztem dodają powagi kłaniającemu się przez to, że łaskawie toleruje i szanuje przechodzącego geniusza. Goethe, który przez całe swe życie widział tylko siebie samego, nie ominął odpowiadać na owe ukłony, gdyż był przekonany, że są dla niego przeznaczone. Wyraził jednak swe zdumienie z powodu tak nadzwyczajnej grzeczności. „Ludzie nie panu, lecz mnie się kłaniają“, brzmiała skromna odpowiedź mistrza. Kiedy Goethe został ministrem, nie odpowiedział wcale na list Beethovena, w którym ofiarował manuskrypt mszy D-dur księciu weimarskiemu.

Najszczerzym przyjacielem Beethovena był jednak arcyksiążę Rudolf. On właśnie zapoznał Beethovena z wybitnymi osobistościami Kongresu wiedeńskiego. Ambasador rosyjski, hrabia Andrzej Razumowski, przedstawił Beethovena cesarzowi Aleksandrowi i cesarzowej Elżbiecie, która Beethovena swym obejściem poprostu oczarowała (op. 30, 89 i 92).

Bogactwo i potęga, rozum i piękno — atrybucje ludzkie, nie były obce Beethovenowi. Utwory jego są rekonstrukcją tego świata według własnych idei.

Wybitni ludzie światy całe w duszy noszą, lecz drogę za przywilej ten płacą.

Ile nienawiści, ile prześladowań musiał znieść król opery, szlachetny Mozart, z powodu swych oper! Przy pierwszym wystawieniu *Nozze di Figaro* dopiero rozkaz cesarza Józefa zmusił personel teatralny do odśpiewania jego partyj, gdyż podstępny Salieri (patrz op. 12 w katalogu Beethovena) podburzył go przeciw mistrzowi i jego świetnemu dziełu. Beethoven z powodu swego *Fidelia* był również przedmiotem tak haniebnych bezczelności i podstępów. Nazwiska się zmieniają — charaktery pozostają. Niema nic gorszego, jak uporczywe prześladowania w drobnostkach, — zbyt łatwo bowiem budzą zatajone w nas drobnostkowe uczucia. Czyżby dziś Beethovenowi zależało na tem, że nieśmiertelne jego dzieło pod tym lub owym tytułem zostało wystawione? Ponieważ — jak wiemy — operę swoją zupełnie przerobił, niemal na nowo stworzył, pragnął nadać nowej partyturze nowy tytuł. Nie chciał nic słyszeć o *Leonorze*, — opera miała być wystawiona pod tytułem *Fidelio*. Tymczasem na afiszach znów wydrukowano *Leonora*³⁸). Nawet pokątna drukarnia afiszów była wrogo usposobiona względem mistrza! Takich drobnych ukłuc, na które Beethoven był szczególnie wrażliwy, Wiedeń nie szczędził nigdy.

Niewątpliwie Beethoven sięgnąłby szczytów w dziedzinie opery, gdyby niepowodzenia *Leonory* z powodu *Fidelia*, a *Fidelia* z powodu *Leonory* nie odstraszyły go na zawsze od teatru. Daremnie zwracano się w roku 1823 do niego o napisanie opery według tekstu *Melusiny* Grillparzera dla śpiewaczki Sontag, która wówczas była ulubienicą całych Niemiec. Beethoven przypuszczalnie zgodziłby się na skomponowanie tej opery dla słynnej śpiewaczki, tem bardziej, że Grillparzer, powszechnie lubiany i szanowany, jako autor dramatu *Die Ahnfrau*, byłby godnym towarzyszem broni; lecz Beethoven uprzytomnił sobie los swej pierwszej opery i stracił wszelkie chęci. Tak samo



J. SCHMIDT: BEETHOVEN

baron Biedenfeld z polecenia impresarja włoskiej opery, Dominika Barbaja, opracował tekst opery, korzystając z tematu ballady Schillera *Die Bürgschaft*. Idea ta również podobała się Beethovenowi z powodu pokrewieństwa twórczości Schillera. Pragnął jednakże, by weselej usposobiony muzyk Weigl skomponował drugi akt opery Biedenfelda, zawierający scenę weselną, ponieważ — według słów samego Beethovena — tak beztroskliwa wesołość nie odpowiada jego usposobieniu (Biedenfeld: *Die Komische Oper*, str. 116)³⁹).

Wskutek niższości Weigla — który wobec Beethovena był tem, czem woda wobec ognia — w ten sposób nie mogłoby powstać dzieło doskonałe. Zrozumiał to także Barbaja i uznał *imbroglio* — *Beethoven* — *Weigl* za niewystarczające, pomimo że — ze względów materialnych — chciał co rok wystawić nową niemiecką operę, jako dzieło konkurencyjne wobec włoskich oper. Beethoven, ze swej strony, stale odczuwał rany, naniesione mu z powodu Fidelia. Tak więc wszystkie zabiegi spełzły na niczem i świat słyszał muzykę Beethovena tylko raz jedyny w teatrze, gdyż melodramaty: *Ruiny Ateńskie* (op. 114), *Król Stefan* (op. 117), muzyka do *Egmonta* Goethego (op. 84) są tylko utworami drugorzędnymi.

Większą część życia Beethoven spędził we Wiedniu, gdzie duchowo właściwie nigdy nie przebywał. Tylko w roku 1797⁴⁰) odbył większą podróż do Berlina, gdzie przy dworze króla Fryderyka Wilhelma odegrał razem z Duportem dwie, poświęcone królowi, sonaty na fortepian i wiolonczelę (op. 5). Prócz tego w roku 1812 wyjechał do Cieplic, uzdrowiska na Węgrzech, oraz wcześniej jeszcze do Preszburgu i Pesztu; poza tem nigdzie nie był. Idei nie trzeba szukać; podróże nie dają tego, czego się nie posiada, nie robią z artysty tego, czem nie jest. Od czasu, kiedy Bernhard Romberg odbył podróż do Hiszpanii i w królewskiej kaplicy w Madrycie słyszał orkiestrę, składającą się ze starych, cennych, smyczkowych instrumentów, o której opowiadał z wielkim zachwytem autorowi niniejszego w Petersburgu, — od czasu, kiedy ten Marco Paolo wirtuozów dał hasło do podróży i Hummel poszedł za jego przykładem — wszyscy

artyści uważali za swój obowiązek odbywanie tak zwanych podróży artystycznych. W pierwszej połowie zeszłego stulecia podróż z Rzymu do Neapolu była o wiele ciekawsza i połączona z większymi trudnościami, niż obecnie podróż naokoło świata. Kto widział Rzym, był po powrocie wielkim mężem w swoim mieście; kto dotarł do Aten, był drugim Byronem, którego podróże po Śródziemnym morzu przez długi czas uważano za podróż naokoło świata.

Mozart i Goethe przez całe swe życie nie przestawali opowiadać o „wiecznym mieście“, które mieli szczęście zobaczyć. Kto w niem nie był — jak Schiller, Beethoven, Hoffmann, Weber — przynajmniej marzył o niem. Podróż do krainy sztuki obowiązywała wówczas sfery inteligentne; zuchwalca, odważającego się na podróż do Paryża, uważano w Niemczech za małego Napoleona, którego się bacznie wystrzegać należało.

Według *Włoskiej podróży* Goethego, Rzym robi wrażenie donioślejsze od Tybetu, owiany jest większą tajemniczością, niż egipskie groby królewskie. Według niego, rzymski karnawał przypomina cudowny świat wschodnich bajek. Jeszcze pani Staël w *Corinnie* opisuje Kapitol i Kolosseum, jako cuda architektoniczne. W duchu tylko można było wówczas przebiegać przestrzenie, jakie dziś mechanika przewycięża; tylko duch sięgał cudownej krainy, położonej wówczas jeszcze za każdą górą, za każdym lasem, — dziś potrzebny jest jedynie bilet drugiej klasy.

Za naszych czasów podróż uważa się za środek używania życia. Do tego jedynie przyczyniło się udoskonalenie środków komunikacyjnych, — znaczenie samej podróży nie zostało podwyższone. Gdzie niema trudności, tam też niema wyższych dążeń. Odbywa się więc podróże dalekie, lecz podróżowania we właściwym znaczeniu niema od czasu, kiedy para je ułatwiła. Nie odnosi się już dziś takich wrażeń, jak dawniej, kiedy podróż dawała możliwość dokładnego poznawania ludzi, obyczajów i krajów. Poruszamy się stanowczo prędzej, niż dziadkowie nasi, zbliżamy się zwłaszcza prędzej do grobu, lecz dalej nie zachodzimy. Przeciwnie — w sztuce można zauważyć regres:

staje się pospolitą, modną i... intratną. Dowcipny artysta pisze z Paryża w roku 1854 przyjacielowi swemu w Niemczech: „Koncerty fortepianowe grasują obecnie zwłaszcza wśród dzieci i czynią straszne spustoszenia. Kazałem sobie zaszcześcić szczepionkę przeciw manji fortepianowej i oczekuję wobec tego spokojnie sezonu. Unikam jednak bliższej styczności z muzykami i na wszelki wypadek nie odwiedzałem nawet dobrych znajomych, którzy chorowali w szpitalach Herza, Pleyela i Erarda (sale koncertowe w Paryżu). Natomiast staram się dużo palić, co podobno dobrze ochrania od miazmów koncertowych; ubieram się ciepło, żyję spokojnie, bez wyryków; żywię nadzieję, że w ten sposób szczęśliwie przetrwam sezon koncertowy“.

Beethoven w roku 1812 pisał do Bettiny z Cieplic: „Wyjaśniłem Goethemu, w jaki sposób działa na nas powodzenie; ludzie jego pokroju winni słuchać rozumem. Rozczulanie się trzeba pozostawić kobietom, — mężczyźni muzyka powinna ogień z duszy wykrzesywać“. Wypowiedział tem odmianę dawnej, zapomnianej dzięki degenerującej uczuciowości francuskiej w literaturze i sztuce, sentencji stoików: „Mędrzec lituje się, lecz nie zna współczucia; cierpienie ludzi obcych nie odczuwa w sobie i poznaje je, nie biorąc w nich udziału“.

W całej twórczości Beethovena wyczuć można wpływ starożytnych klasyków; duszę i znaczenie Rzymu nowoczesnego również należy odszukać w starożytnym. W twórczości Beethovena stale napotykać będziemy na Laokoona, na cierpienia całej ludzkości. Jeszcze w dziewiątej symfonji, w tym hymnie radości, ubolewa nad cierpieniami dobrych i sprawiedliwych, jego duch zмага się, sięgając to wyżyn boskiej radości, to zapadając znów w ludzką niemoc. Septet Beethovena opiera się na porównaniu starego z nowym światem pod względem uczucia i wyrazu, pomimo to jest tylko opiłkiem twórczości Beethovena. „Najwyższa skromność i piękno są prawdziwymi podwalinami wszelkiej mocy“, możnaby powiedzieć i o tym septecie. To właśnie chciał wyrazić Beethoven, mówiąc: „Rozczulanie się trzeba pozostawić kobietom, — mężczyźni muzyka powinna ogień z duszy wykrzesywać“. Słowa te

możnaby umieścić nad partyturą septetu, zamiast nagłówka. Cudowny to utwór, pełen jędrnej siły! A jednak tylko opilek. Tak nieskończonem pojęciem jest Beethoven!

W ciągu trzech ostatnich lat życia swego Beethoven unikał wszelkiego towarzystwa. Zmusiła go do tego przedewszystkiem zupełna głuchota. Poza tem drażliwy mistrz czuł się dotknięty hołdem, jaki powszechnie składano Rossiniemu. Publiczność wiedeńska upajała się w teatrze, gdzie dotąd panował Gluck i Mozart, a *Fidelio* wdarł się jak promień światła, włoskimi trelami i koloraturami — środkami, nie odpowiadającymi celowi. Opera stała się pracownią słodkich dźwięków. Beethoven w liście do Rochlitz z roku 1822 pisze: „Czego chcecie we Wiedniu słuchać? Fidelia? Tego wystawić nie można, tego słuchać nie chcą. Symfonij? Nie mają na nie czasu. Koncertów? Każdy gra jedynie własne kompozycje. Innych utworów? Te wyszły z mody“ (*Für Freunde der Tonkunst*, tom 4, str. 355). Oto sąd Beethovena, który należy uważać za bezapelacyjny.

Beethoven był i pozostał zapomniany. Nietylko publiczność — ta chorągiewka mody, lecz także artyści nie poznawali prawdziwego piękna i chętnie upajali się muzyką zmysłową. Dorosły, któremu zamiast dobrej książki podanoby abecadło z obrazkami, byłby obrażony; muzyk wiedeński grał bez różnicy Rossiniego i Mozarta, Paëra i Beethovena, podczas gdy już partja drugich skrzypiec, instrumentu podrzędnego w utworze Beethovena, powinna była zastanowić muzyka i przypomnieć mu: *sta viator — heroem calcas!* Gust w Niemczech uległ zepsuciu wskutek zagranicznej mody; nastąpił znów jeden z tych okresów, kiedy obca tandeta dopiero musiała Niemcom przypomnieć własną siłę. Jeden tylko głos, skrawający na ironję losu sztuki niemieckiej, stanął w obronie Beethovena — i to nawet w Paryżu, gdzie Beethoven uchodził za warjata. Niemiec — póki żyje — wogóle za nic innego uchodzić nie może; dopiero po śmierci — kiedy już został pochowany i może jeszcze zabalsamowany — uważany bywa za filar wszelkiej nauki i sztuki. Zimą 1823 roku Rossini, spoczywający

wówczas na laurach sławy, mówił w Paryżu o Niemczech i potępiał przytem Webera, którego powodzenie z powodu *Wolnego strzelca* dotknęło kompozytora *Tankreda*. „Więc obecnie w Niemczech niema żadnego dobrego kompozytora?” zapytał Rossiniego pewien ciekawy paryżanin. „Jednak! we Wiedniu słyzałem jedną (!) symfonię Beethovena, która przewyższa wszystko, co w tej dziedzinie zostało stworzone”, odpowiedział i usiadł przy fortepianie, by zagrać kilka taktów andanta z symfonji C-moll, przypominające mu może własne kawatyny.

Beethoven był więcej niesprawiedliwy wobec Rossiniego. Widział tylko dwie jego opery, nie słyząc zresztą nic wskutek swego cierpienia. Kiedy po przedstawieniu przeczytał partyturę *Barbiere di Seviglia*, tego świeżego obrazu południowej zmysłowości, powiedział: „Rossini byłby został wielkim kompozytorem, gdyby jego nauczycielowie nie szczędzili przed laty batów!”⁴¹) Sąd ten był oczywiście mylny wskutek rozdrażnienia mistrza. Powietrze włoskie i genjusz — oto nauczycielowie Rossiniego. Beethoven sam najlepiej wiedział, że batami nie stwarza się kompozytorów. Rossini nietylko mógłby bez batów zostać wielkim kompozytorem, lecz nim został i jest. Utwory Beethovena cechuje piękno — utwory Rossiniego zmysłowość. Tem niemniej Rossini jest wybitnym kompozytorem oper. Beethoven sądził niesprawiedliwie może i dlatego, że *Cyrulik Sewilski* obfituje w piękne melodie, — harmonja natomiast jest zaniedbana. Pytanie tylko, czy podobny temat koniecznie musi być wybitnie opracowany pod względem harmonijnym? Rossini przeszedł, podobnie Beethovenowi, trzy okresy twórczości; poza tem niema nic wspólnego z Beethovenem. Do okresu pierwszego należy niezliczona ilość obecnie zapomnianych oper, obliczonych na zmysłowość włoskiej publiczności, która — wracając z corso — zagląda do teatru, by się tutaj przysłuchiwać na desert kawatynom i złożyć kilka wizyt w łóżach. W tych operach kochają i mordują, nie zważając nato, czy różnicy w sytuacji odpowiada różnica w charakterze muzyki. Do drugiego, poważniejszego okresu

twórczości Rossiniego należą opery, świadczące o wybitnym umyśle dramatycznym, jak na przykład: *Othello*, *Gazza ladra*, *Semiramida*, *Cenerentola*. Napotyamy w nich na piękne ustępy, pomimo że Rossini w ciągu dwóch lat (1816 — 1817) skomponował aż siedem takich oper. Opera *Mojżesz* należy już do trzeciego okresu; postać taka, o której wiemy, że nadała ludziom boskie prawa, wymagała dłota Michała Anioła — siły Rossiniego niewątpliwie przewyższała. *Wilhelm Tell* tworzy ładną dramatyczną całość i pod względem gustu artystycznego jest arcydziełem. Słynna jest zwłaszcza uwertura, pięknie i efektownie skomponowana; pozyskała sobie względy wszystkich wiolonczelistów dzięki swemu andante, stretto natomiast wywołało zachwyt wszystkich słuchaczy. — Zupełnie inaczej opracował Beethoven podobną ideę triumfu w uwerturze do *Egmonta* Goethego!

Burza w uwerturze do *Wilhelma Tella* jest niczem więcej, jak elegancką *tempête dans un verre d'eau*. Porównanie jej z burzą w *Symfonji pastoralnej* świadczyłoby o braku pojęć zasadniczych.

W porównaniu z duchem Beethovena, z poważną muzyką instrumentalną wogóle, uwertura Rossiniego jest eksperymentem teatralnym, którego dni w historii uwertury są policzone.

Autor widział Rossiniego zimą 1828/29 roku w Paryżu przy pracy nad *Tellem*, podczas gdy *divino maestro* zwykle opracowywał swe partytury we Włoszech w czasie hucznych zabaw z puhaem w rękę! Autor bynajmniej nie zapomniał drugiego przedstawienia *Wilhelma Tella* w wielkiej operze paryskiej w maju 1829 roku. Lecz nawet największe powodzenie nie zastąpi głębszej treści, która cechuje dzieła wielkich mistrzów, słuchających głosu natchnienia, nie zaś wskazówek z Paryża. *Plus semper intellegitur quam pingitur et cum ars summa sit, tamen ingenium ultra artem est*. Scholastyczni uczeni, uważający muzykę za popisowe rozwiązywanie zadań z harmonji, sprawiające im osobiście więcej przyjemności, niż słuchaczom, nie dorównają Beethovenowi.

Tak zwane *Requiem* Rossiniego także nie jest utworem doskonałym. *Maestro* rzekomo zawdzięcza je wrażeniom, jakie na nim wywarły kościoły gotyckie w Hiszpanji. Utwór ten — o ile się widziało katedry w Burgosie, Toledo i Seville — robi wrażenie przeniesionego do tych uroczystych gmachów paryskiego wodewilu z poważnemi sytuacjami — gdyby nawet sam Rubini odśpiewał *Cujus animam*.

Zagadnienie, czy słynne crescendo Rossini'ego, na których często polega cały efekt jego kompozycji, są jego własnym pomysłem, czy też wzorowane były na skomponowanej już w 1805 roku uwerturze Beethovena do *Leonory*, poruszmy w innem miejscu. Nadmieniamy tylko, że Rossini w swoich crescendo cieniuje stale tę samą nutę od pianissima do fortissima, Beethoven natomiast nie robił takich eksperymentów fizycznych. Najlepiej charakteryzuje Rossiniego następujący fakt. Zimą 1854 roku Rossini sprowadził sobie z Modeny do Florencji skrzynkę *zamboni* (szynki) i *capeletti* (specjalne pieczywo włoskie). Po otrzymaniu tej skrzyni zaprosił swoich przyjaciół na ucztę. Pod wpływem *zamboni* i *capeletti* ogarnął Rossinim tak wzniosły nastrój, że zasiadł do fortepianu i zaczął improwizować, czego już od szeregu lat nie czynił. Goście jego, którzy się prawdopodobnie lepiej znali na *zamboni*, niż na improwizacjach, byli oczywiście zachwyceni. Pisma we Florencji drukowały sonaty na *zamboni*, które dodały ubóstwianemu *maestro* świeżej otuchy. Rossini zaś obstał sobie nową skrzynię pismem, zaczynajacem się od słów: *il cygno detto di Pesaro all' aquila dei salsamentari* (łabędź z Pesaro do orła wędliniarzy). Beethovena zawsze cechowało świadome poszanowanie dla samego siebie. — Rossini mawiał: „Miłość jest rzeczą najważniejszą; tylko ona tworzy arcydzieła. Ciągłe słyszę o uroku sławy i pracy; sława jest iluzją, a praca jarzmem. Tylko młodość widzi w sławie urok, tylko jej praca sprawia przyjemność. Człowiek starszy natomiast jest nawpół martwy, gdyż nie może używać życia. *Nessun maggior dolore che ricordarsi del tempo felice nella miseria* (porównaj romans gondoliera w ostatnim akcie Othella). Innemi słowami: niema nic smu-

tniejszego, niż mieć 50 lub 60 lat i widzieć piękną kobietę. Pogląd ten stanowi najczęściej temat muzyki Rossiniego.

Kiedy nadmierny zachwył z powodu lekkiej włoskiej muzyki sięgnął szczytu, wśród półmilionowej ludności cesarskiego miasta Wiednia znalazło się aż 29 — nawet nie całych 30 — przyjaciół sztuki, którzy skierowali do zapomnianego prawie mistrza adres, prosząc go o urządzenie koncertu, na którymby odegrano jego arcydzieła: dziewiątą symfonię i *Missa solemnis*.

Adres podpisali między innymi książę Lichnowski,⁴²⁾ hrabiowie Palfy, Stockhammer, Czernin, Dietrichstein, Fries (patrz op. 23, 24 i 29), Maurycy Lichnowski (op. 90), nakładcy Artarja i Steiner, z pośród artystów jedynie Leydesdorf, abbe Stadler, Antoni Diabelli i Karol Czerny, którzy temi podpisami zaskarbili sobie niewątpliwie lepszą pamięć, niż swojemi kompozycjami. Dokument ten zawiera następujący ustęp: „Wszyscy, uważający muzykę nie tylko za przyjemną rozrywkę, którzy nie utracili jeszcze poczucia piękna, przemawiają razem z nami. Obywatele Wiednia nie zapomnieli jeszcze wielkich, nieśmiertelnych dzieł Mozarta i Haydna; dumni są, że nazwiska te wraz z Waszem świecą nad ojczyzną, jako uosobienie piękna w państwie dźwięków. Tem boleśniej odczuwamy, że do państwa tego wtargnęła przemoc obca, której nic nie łączy z wielkimi artystami, która zachwaszcza sztukę i tłumi poczucie prawdziwego, wyższego piękna. Wiemy, że — prócz w pierwszej (msza C-dur, op. 86), — jeszcze w drugiej kompozycji kościelnej (msza D-dur, op. 123) wyraziłeś uczucia duszy, pełnej wiary, tęskniącej do wieczności. Stworzyłeś, jak wiemy, nową symfonię (dziewiątą).

Czyż trzeba zapewniać, że jedyną nadzieję pokładaliśmy na największym z żywych mistrzów, który jednak spokojnie przyglądał się temu, jak obca sztuka panoszyła się na ziemiach naszych, jak gust ulegał zepsuciu i wpływy wieku złotego stopniowo się zacierały w sztuce?”

Zapomniany już prawie mistrz choć raz dostąpił należącego mu się zaszczytu! Kiedy Beethoven po odebraniu adresu pozostał sam z Schindlerem, podszedł do okna, śledził wzro-



L. Beethoven
Piper Dale

F. P. LYSER: BEETHOVEN

kiem chmury i powiedział ze wzruszeniem: „To jest piękne, to mnie naprawdę cieszy!” — Tak mało trzeba genjuszowi. Dziś postać Beethovena otoczona jest aureolą sławy!

Po doręczeniu takiego adresu obowiązkiem podpisanych byłoby przystąpić do urządzenia koncertu, aby zaoszczędzić mistrzowi kłopotów i nieprzyjemności. Lecz wychodziłoby to już poza obręb wiedeńskich zwyczajów, według których dużo się mówi o realizowaniu wzniosłych ideałów, nie sięgając jednak przytem do kieszeni.

Całe sześć tygodni sprzeczano się o lokale, ceny wstępu, oraz inne, nieprzyjemne i niezrozumiałe dla Beethovena rzeczy. Oburzenie jego z tego powodu odbija się w następującym liście: „W ciągu sześciu tygodni zostałem ugotowany, usmażony i upieczony. Cóż nareszcie ma się stać z koncertem, jeśli ceny wstępu nie zostaną podwyższone? Cóż pozostanie dla mnie wobec takich kosztów, kiedy samo odpisywanie nut kosztuje 800 guldenów?“⁴³).

Jak zwykle: dużo mówiono—mało uczyniono. Podwyższenie wstępnego uważano za niebezpieczną i niemłą demonstrację przeciw społeczeństwu wiedeńskiemu.

Prócz tego niełatwo było porozumieć się z Beethovenem, którego nastroje zmieniały się kilka razy dziennie. Aby zaradzić jego niestałości, hrabia Lichnowski, Schupanzigh i Schindler uciekli się do małego podstępu. Zeszli się mianowicie, niby przypadkowo, u Beethovena, ułożyli warunki koncertu na piśmie i przedłożyli [mu akt ten do podpisu. Udało się wszystko jak najlepiej. Lecz wkrótce Beethoven spostrzegł się i pomimo, że jemu samemu powinno było zależeć na ostatecznem załatwieniu sprawy — skierował do przyjaciół swych następujące lakoniczne i zgryźliwe bilety:

Do hrabiego Maurycego Lichnowskiego.

Pogardzam fałszem. Proszę mnie nie odwiedzać więcej. Koncertu nie urządzę.

Beethoven.

Do pana Schindlera.

Niech mnie pan nie odwiedza, póki nie wezwę pana.
Niema koncertu.

Beethoven.

Do pana Schupanzigha.

Niech mnie nie odwiedza. Nie dam koncertu.

Beethoven.

Zwłaszcza w ostatnim bilecie przez zwrócenie się w trzeciej osobie podkreśla przestrzeń, jaka oddziela pierwsze skrzypce od mistrza, który dla nich pisze nuty⁴⁴).

Dopiero po trzech miesiącach, po wielu nieprzyjemnościach i sprzeczkach odbył się nareszcie koncert. Pobierano zwykłe ceny wstępu, wskutek czego wynik materialny nie przewyższył 2.220 guldenów, z których Beethoven otrzymał nie więcej, jak 420 guldenów. Loża cesarska świeciła pustkami, pomimo że Beethoven dał się przekonać i osobiście zaprosił wszystkich członków cesarskiej rodziny. Kiedy Rossini w marcu 1822 roku po raz pierwszy przybył do Wiednia i ukazał się w łożu neapolitańskiego ambasadora, publiczność jak jeden mąż powstała ze swoich miejsc i przywitała go hucznymi oklaskami. Tłumy całe zbiegły się pod jego oknami; sam Rossini w otoczeniu artystów, których właśnie przyjmował u siebie, wyszedł na balkon i dał tłumowi próbkę trelu, jakie go czekały w teatrze. Zajście to miało miejsce kilka kroków od ulicy, przy której mieszkał samotny Beethoven. Nic dziwnego więc, że wynik materialny koncertu nie dorównał nawet słynnej rencie. Cały ten adres był właściwie niczem więcej, jak życzeniem kilku, cokolwiek lepiej pojmujących muzykę, ludzi usłyszeć muzykę Beethovena na koncercie, urządzonym na własne ryzyko mistrza; poza tem wyrazili mu jedynie jak najlepsze życzenia. A przecież Beethoven, podobnie nam wszystkim, borykał się z życiem i nie żył tylko z powietrza i nut.

Lecz nic, ani sam koncert, ani udział ulubionych śpiewaczek Sontag i Unger, nie zdołało skłonić publiczności, która wła-

ściwie koncert uważała za sprawę honorową, do podwyższenia cen chociażby o jeden grajcar, aby w ten sposób przyczynić się do osiągnięcia lepszego wyniku kasowego.

Wobec tego nie powinno się mówić o „muzykalnym i miłym“ Wiedniu. W sztuce zauważymy więcej tego rodzaju zjawisk; zadanie historii polega na tem, by fakty te notować i ostrzegać przed ich powtórzeniem.

Na próbach do koncertu, które się odbywały pod osobistym kierownictwem Beethovena, wyżej wymienione śpiewaczki odważyły się zaznaczyć, że ich partje w dziewiątej symfonji są niewykonalne. Beethoven, cieszący się opinią tyrańską śpiewaków i śpiewaczek, odpowiedział: „Panie tak się przyzwyczaiły do modnego włoskiego śpiewu, że moje utwory im się nie podobają“. Śpiewaczki prosiły, aby przynajmniej zmienić zbyt wysokie tony w niektórych miejscach, lecz Beethoven nie dał się ubłagać, pomimo, że bez uszczerbku dla całości mógłby ułatwić ich partje. „Musimy się więc dalej męczyć“, odparła z rezygnacją Sontag. Historia nie zapomni słynnej Henrietty Sontag dzięki jej wystąpieniu w dziewiątej symfonji; sztuka jest natyle sprawiedliwa, że z biegiem czasu niweluje poziomy tworzącego i wykonywającego artysty, tak, że ten ostatni żyje w pamięci o pierwszym.

Na koncercie jednakże nie szczędzono oklasków Beethovenowi. Okoliczność ta nasunęła dyrekcji koncertowej myśl o powtórzeniu koncertu, — tym razem Beethovenowi miał być zapewniony dochód w wysokości 1.250 guldenów. Początkowo Beethoven nic nie chciał słyszeć o tem, lecz nędza — o hańbo! — zmusiła go do wyrażenia zgody na taką spekulację teatralną. Można by pomyśleć, że Beethoven już wówczas był w posiadaniu owych 10.000 guldenów, które po trzech latach „pozostawił w spadku“; nędza nie daje się mniej we znaki przez to, że Beethoven uznał za swój święty obowiązek nie wydawać ostatnich groszy.

Ten drugi koncert właśnie oświeca nam prawdziwe upodobanie muzyczne Wiednia; społeczeństwo cesarskiego miasta pragnęło coby dla odmiany oklaskiwać Beethovena,

ponieważ tem samem samo siebie oklaskiwało, lecz tak samo bezmyślnie i prędko zapomniało swego chwilowego ulubieńca. Koncert wykazał deficyt w wysokości 800 guldenów, pomimo że — wbrew protestom mistrza — chwycono się środków niegodnych i zamiast czterech głównych zdań mszy D-dur, odśpiewano ulubione piosenki z włoskich oper. Z utworów Beethovena wykonano tylko dziewiątą symfonię, uwerturę op. 124 i nieznacznym tercet *empi tremate* (patrz bliższe szczegóły pod op. 116).

Beethoven, głęboko dotknięty takim wynikiem koncertu, aczkolwiek bardzo pieniędzy potrzebował, tylko z trudnością dał się skłonić do przyjęcia zapewnionych mu 1.250 guldenów. Pieniądze te uważał za niezasłużone honorarium dlatego tylko, że społeczeństwo wiedeńskie nie było w stanie pojąć jego idei. Dusza prawdziwego artysty nie zna innej logiki.

Podczas pierwszego koncertu miała miejsce wzruszająca scena, której wrażenie na publiczności dało właśnie powód do urządzenia nieszczęsnego drugiego koncertu. Sam, dzięki swej głuchocie, niezdolny do dyrygowania swemi arcydziełami, Beethoven był zmuszony powierzyć batutę kapelmistrzowi Umlaufowi. Ostatnie akordy *prestissima* dziewiątej symfonii przebrzmiały. Ucho mistrza nie słyszało tego szalu radości. Głęboko pogrążony w swych myślach, mistrz stał odwrócony od publiczności, nie słysząc wcale jej hucznych oklasków. Wzruszona tym kontrastem, śpiewaczka Unger chwyciła mistrza za ramię i odwróciła go do publiczności, aby przynajmniej oklaski widział! Nieszczęście człowieka wobec sławy artysty wzbudziło w najobojętniejszych nawet słuchaczach niewidziany dotąd entuzjastyczny zachwyty!

* * *

Wątpię, czy istnieje drugie miasto, w którym po takiej scenie publicznością mogła zawładnąć zupełna apatia. Była ona nagrodą dla artysty w czasie, kiedy stworzył największe arcydzieła.

Oto — obok utraty słuchu — główny powód jego nadmiernej drażliwości. Współdziałanie tych moralnych i fizycznych cierpień wyrobiło w nim również podejrzliwy i zmienny charakter, dzięki któremu uczucie nienawiści szybko zastępowało uczucie miłości wobec bliskich — i odwrotnie. Jest to cecha, będąca rysem charakterystycznym wszystkich niemal ludzi szlacheśnych, jednoczących w sobie często największe skrajności. Szlacheśne charaktery szukają złota* — ludzie podają im popiół.

Jako ludzi o wybitnej kulturze i wykształceniu, historia muzyki wymienia Ludwika Spohra, Webera i Mendelssohna. Drukowane w *Allgemeine Musikalische Zeitung* sprawozdania Spohra o poziomie muzyki we Włoszech i jego listy z Neapolu są wzorem krytyki, stylu i gustu. Trzy tomiki pism Karola M. von Webera nie ustępują jego kompozycjom; każde słowo w listach Mendelssohna świadczy o jego wysokiej duchowej kulturze.

Haydn był domorosłym, skromnie wykształconym obywatelem, *bonus pater familias*, który — by przywołać natchnienie — wkładał na palec diamentowy pierścionek i — jako dobry katolik — zmwiał pacierz, nim zasiadał do pracy nad *Stworzeniem*. Pomijając jego zdolności muzyczne, poziom umysłowy Haydna jest wobec poziomu umysłowego Beethovena tem, czem Lorenz Stark wobec Fausta. *L'originalité de Haydn fut d'être un simple*, powiada nieznany autor dziełka *La foi nouvelle cherchée dans l'art de Rembrand à Beethoven*.

Mozart był prostakiem, *sancta simplicitas* we wszystkim, co nie miało związku z jego sztuką; o niej zaś — jako genjusz — wiedział wszystko, co tylko wiedzieć można, najlepiej zaś to, czego się nigdy nie uczył. Podobnego Mozartowi człowieka nigdy nie było i prawdopodobnie nie będzie.

W porównaniu z sztuką Mozarta, sztuka Beethovena jest więcej indywidualna. Sztuka Mozarta, jako ogólnie piękna, musiała być ogółowi więcej dostępna, łatwiej zrozumiała dla znawców, gdyż łatwiej sobie przyswoić kilka cech piękna, niż zrozumieć wybitną wielką osobistość. Łatwiej można nauczyć

się taktyki, niż zrozumieć Cezara. Przechowane przez duńskiego majora Niessena listy Mozarta świadczą o tem, że król w państwie przejawów ducha ludzkiego może pozostać dzieckiem w życiu codziennem, więcej — że cechy te może nawet są wzajemnie uwarunkowane.

Podczas pobytu w Rzymie Mozart zapisał sobie jedynie mszę Palestriny, którą raz tylko słyszał w Sykstyńskiej kaplicy, ponieważ partytura tej mszy była niedostępna dla publiczności. Poza tem Mozart we Włoszech zdał jeszcze w Bolonji egzamin, na którym, będąc jedenastoletnim chłopcem, wykazał więcej wiedzy, niż cały wydział konserwatorjum imienia św. Cecylji. Nie należy zapominać również tego, że Mozart pudrował jeszcze włosy, nosił szpadę i państwowy surdut z galonami, który odgrywał, nawiasem mówiąc, wielką rolę w owych czasach. Mozart uwielbiał Aloizę Weber i otrzymał od niemuzykalnej tej osoby kosza, ponieważ nie miał pieniędzy i nosił czerwony surdut. Berlioz powiada: „W oczach tej panny, która pragnęła zostać śpiewaczką, było zbrodnia, nie mieć pieniędzy, i nałogiem, nosić czerwony surdut“ (*Journal des Débats*, z 27 marca 1849 r.) Pomijając wiarogodność tej anegdotki, charakteryzuje ona jednak Mozarta. Mozart był jednym — muzyką, Beethoven zaś wszystkim — w muzyce. Oto rdzeń sprawy. Mozart był dzieckiem w życiu, Beethoven był w życiu obcym. Wrodzonemu rozumowi, który nigdy nie mylił Mozarta w życiu, nie towarzyszyło coprawda u Beethovena systematyczne wykształcenie szkolne, lecz kultura umysłu i serca, niezmiernie więcej cenne, niż trochę łaciny i greckiego.

Autorem łacińskiego nagłówka mszy D-dur (op. 123) napewno nie jest Beethoven, gdyż — podług Wegelera — łacinę bardzo słabo znał. Ponadto Beethovenowi potrzebne było dokładne tłumaczenie łacińskiego tekstu katolickiej mszy z podaniem rozmiaru sylab, albowiem w przeciwnym razie nie mógłby jej komponować. Pod tym względem Mozart prawdopodobnie przewyższał Beethovena, gdyż za jego czasów, zwłaszcza w katolickich rodzinach, już dzieci uczono wyrazów „ojciec“ i „matka“ po łacinie.

Pomimo, że Beethoven miał nieszczęsny zwyczaj przeplatania swej mowy wyrazami francuskimi, o czym świadczą jego notatniki, w których napotykamy na uwagi w rodzaju *meilleur, c'est ça*, jednakże francuskim władał słabo. Można to zauważyć w liście do Cherubiniego. Lecz słabe władanie francuskim nie świadczy o wykształceniu; miarodajny jest światopogląd i urzeczywistnianie zdrowych idei — tego zaś ani w szkole, ani na uniwersytecie nikt się nie nauczy. Według Lessinga, doskonale władać można tylko językiem ojczystym. Niemiecki styl Beethovena zaś jest wyrazem jego indywidualności, jest wskaźnikiem jego ogólnego wykształcenia, jest dobitny i doskonały, tak samo, jak styl Mozarta jest dziecinny.

Czytając listy Mozarta, zapytamy mimowoli: czy człowiek tak mało wykształcony, tak dziecinny, mógł stworzyć tak wielkie dzieła? Czytając natomiast listy Beethovena do Bettiny, lub do hrabiny Guicciardy, które śmiało możnaby zaopatrzyć w liczby opusów, ubolewamy mimowoli, że człowiek taki nie tworzył więcej, przynajmniej nie pisał jeszcze więcej; wierzymy mu chętnie, kiedy krótko przed śmiercią pisze do księcia Galicya: „Zdaje mi się, że zaledwie kilka nut napisałem“. Jeśli, jak twierdzi Buffon, styl „jest odbiciem charakteru człowieka“, to z listów Beethovena wynika, że był człowiekiem zdecydowanym, nie tracącym nadaremnie słów, energicznie biorącym się do sztuki i życia. Że Beethoven samego siebie bardzo wysoko cenił, jak to czytamy w liście do Bettiny: „jeśli się zejdzie dwóch takich, jak ja i Goethe, to i wielcy mężowie powinni zrozumieć, co my nazywamy wielkiem“, — wynika stąd, że Beethoven bardzo wysoko cenił sztukę, a siebie uważał za jej przedstawiciela, który nie potrzebuje się obawiać żadnego porównania. Beethoven uważał muzykę za coś nieodłączalnego od sztuki, nauki i życia, — nawet za uosobienie nauki i sztuki, wszelkiego uczucia i czynu. Podobną myśl wyraża Bettina Brentano w *Korespondencji dziecka z Goethem*.

Wówczas (1810 r.) styl kobiet - literatek, jak na przykład baronowej de la Motte Fouqué, Weissenturm, Luizy Brachmann,

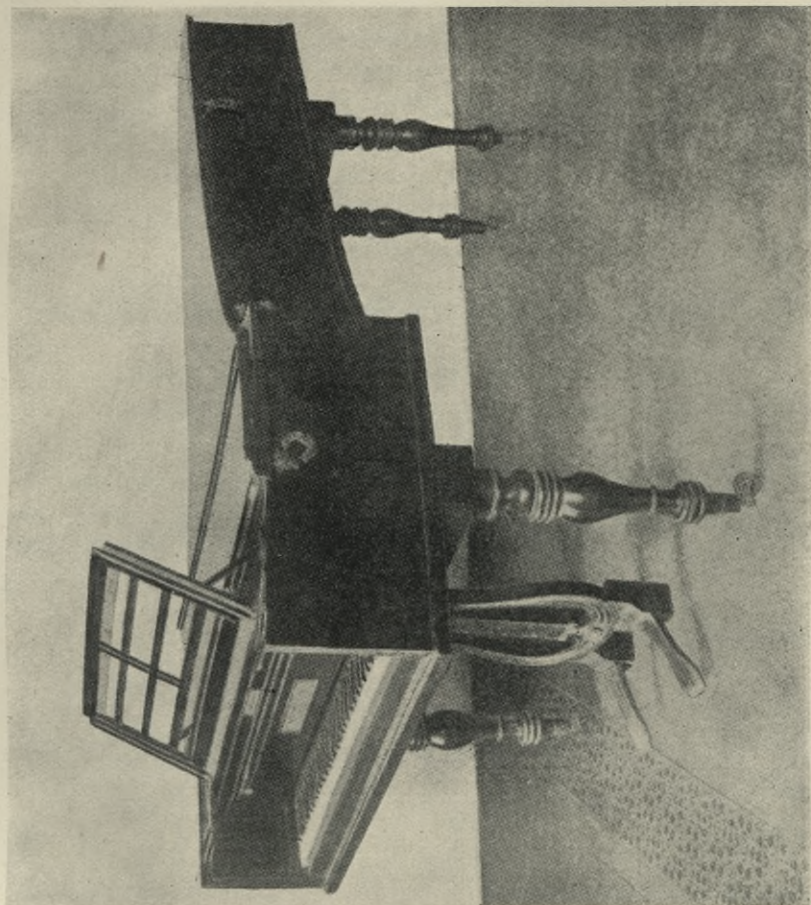
Stieglitz, Imhof, G nderobe, w korespondencji z Bettin  odznaczał się pewnem elegijnem pięknem.  e przesadny ten kierunek — zwłaszczu u kobiet — nie by  pozbawiony pewnej prawdziwości, wynika z listu Bettiny do autora niniejszego studjum z roku 1852, w którym styl staruszki niczem się nie r ni od p miennego stylu entuzjastycznej panny. List ten, otrzymany przez autora krótko po wydaniu jego dzieła *Beethoven et ses trois styles* zamieszczamy w skr ceniu, jako przyczynek do charakterystyki Beethovena:

„Weimar, dnia 30 października 1852 r.

Czytałam tutaj pa nsk  ksi żk . Liszt pozyczył mi ją i zaznaczył miejsca, gdzie o mnie mowa. Beethoven, ktory by  bardzo grzeczny wobec mnie podczas mego pobytu we Wiedniu (w maju 1810 r.), odwiedza  mnie codziennie w moim małym pokoiku. Na stole stała wiązanka kwiatów majowych; pragnęłam upajać się zawsze jej wonią, — nie wiedziałam, że w lasciwie słowa Beethovena mnie upajały. Oczekiwałam przyszłego roku, kiedy kwiaty znów zakwitną, — lecz wtedy Beethovena już nie było; uprzytomni am sobie dopiero, że tylko jego obecno c i jego słowa mnie tak uszcz sliwiały. Często o nim myślałam; byłam zazdrosna, — nie chciałam słyszeć jego muzyki z obawy, że nikt inny nie dorówna jego grze. W roku 1822 słyszałam jedną z jego symfonij — byłam zupełnie oczarowana, — przypomni am sobie swój pobyt nad Renem w roku 1811. Tej samej nocy ułożyłam dziesięc wierszy. Wyrażam wdzi czno c za pami c o mnie.

Bettina“.

Jeśli — jak twierdzi Montaigne — całą ludzko c należy uwa a  za jedną ca o c, to wszyscy odziedziczyliśmy cząstki beethovenowskiej kultury, pomimo że nie zawsze taka  aczno c jest uchwytna. W swych listach Beethoven mało mówi o sztuce, podobnie jak człowiek mało mówi o życiu — pomimo, że stałe si  trudzi rozwi za  zagadk  życiową. Jeśli zaś Beethoven wspomina o sztuce, to czyni to z w lasciw  mu gracj , jak



ANGIELSKI FORTEPIAN BEETHOPENA



naprzykład w liście do Bettiny: „Najpiękniejsze motywy wkradły się z oczu Twoich do mego serca; wprawiają one ludzi jeszcze w zachwyty, kiedy Beethoven już nie będzie dyrygował“.

* * *

Do wysokiej kultury serca i umysłu Beethovena niemało przyczyniły się dzieła Shakespear'a, które czytał w tłumaczeniu. Podróżującej Angielce Beethoven powiedział (*Harmonicon*, z grudnia 1825 r.), że woli angielskich pisarzy od francuskich, gdyż są więcej prawdziwi. Niemieccy pisarze byli wtedy mało znani. Beethoven znał utwory Goethego i Schillera, najchętniej czytał greckich klasyków, mniej lubiał rzymskich. Przystał sobie tę piękną starożytną literaturę, czytając ją w tłumaczeniu, do tego stopnia, że mimowoli przypominamy sobie zdanie Cicerona, że klasycy starożytni „są wszechobecni: zawsze i wszędzie wywierają swój wpływ“. Beethoven często wybierał starożytną ideę jako podkład do swych dzieł (op. 97). *Coriolan* Plutarcha ma ścisłą łączność z *Coriolanem* Beethovena. Plutarchowi, którego nazwisko Mozart prawdopodobnie wcale nie znał, Beethoven wiele zawdzięczał. „Plutarch nauczył mnie rezygnacji“, pisał Beethoven w 1800 roku.

Czyż nie jest ważne dla filologii i jej nadużyć w wychowaniu, że Beethovenowi wystarczyły tylko tłumaczenia? Który z filologów mógłby się pochwalić tem, że dzieła starożytnych klasyków wydały w jego umyśle piękniejsze owoce, niż w dziełach Beethovena? Wszakże wszelka wiedza tylko wtedy ma znaczenie, jeśli wywiera dodatni wpływ, jeśli pomnaża ilość i jakość ludzkich czynów oraz jest dostępna dla wszystkich. Cóż za pożytek z tego, że filolodzy tracą czas na obdukcję sprzecznych tekstów, że całe wojny toczą o kilka sylab i zapominają przytem o duchu i treści samego utworu? Znaczenie starożytnej literatury nie polega bezpośrednio na jej treści tylko; wszystko, co pośrednio porusza z dziedziny sztuki i nauki wogóle, — wszystko, co ma łączność z życiem, powinno wywierać swój wpływ i mieć swoje znaczenie. Wtedy dopiero literatura ta staje się prawdziwym przewodnikiem w życiu,

niewyczerpanem źródłem badań i spostrzeżeń, — wtedy widzimy w niej zbiornik ludzkiej wiedzy.

Studjum starożytnych klasyków w tłumaczeniu, przy którym nie traci się czasu na przewycięzanie trudności obcego języka, dla nie-filologów jest bezsprzecznie najodpowiedniejsze i ułatwia zapoznanie się z światopoglądem świata klasycznego oraz budzi poczucie piękna — jak spostrzegliśmy u Beethovena. Może doktryna z biegiem czasu jednak udostępni starożytną literaturę wszystkim. Byłoby to pożądane ze względu na jej treść, — na osobliwości językowe nie należałoby ściśle zważać. Autorowie, najdokładniej opisujący życie starożytnych Greków, pomimo to pozostaną nieznanymi.

Wszakże wogóle poznaje się zawsze tylko kilku autorów, a przez to traci się łączność z całością. Tak samo z dziełami Beethovena. W ćwierć- lub półmuzykalnych domach stale napotyka się na sonaty Cis-moll i A-dur, rzadko kiedy na adagio pierwszego koncertu fortepianowego — i to nawet w pierwotnym opracowaniu. Niektórzy skrzypkowie także nie zdobywają się na więcej, niż na kwartety F-dur i C-moll. Utwory Beethovena zaś, podobnie starożytnej literaturze, stanowią całość, na którą składają się poszczególne dzieła.

Studjując życie starożytnych, należy sobie przyswajać ich literaturę i pojmować ją w duchu chrześcijańskim, pomimo, że jej z tego punktu widzenia oceniać nie można. Tak właśnie postępował kompozytor *Ruin Ateńskich* (op. 114). Jest to nieznamy utwór, w którym mistrz wykazał jedynie dużo dobrej woli. Należy to jednak przypisać okolicznościom, gdyż nie ulega wątpliwości, że Beethoven był w stanie każdemu tematowi dać najwyższy wyraz.

Starożytni klasycy nauczyli Beethovena unikać złego i niskiego, dawać pierwszeństwo prawdziwemu i godnemu przed wygodnym i korzystnym. Często czytał pamiętniki greckiej i rzymskiej sztuki, *Poetykę* Arystotelesa, *Epistola ad Pisones* Horacjusza.

Plutarch, Platon i Arystoteles zbudzili w Beethovenie zamiłowanie do polityki. Dzięki lekturze starożytnych klasyków,

Beethoven doskonale odróżniał prawdę od pozorów; to też informacje polityczne czerpał z *Augsburger Allgemeine Zeitung*, którą stale czytywał w kawiarniach. Lubiał się wkradać do nich niepostrzeżenie, — zwykle wchodził tylnymi drzwiami. Jednakowo szorstki wobec równych, wyższych i niższych, Beethoven unikał towarzystwa kawiarnianego. Mozart przeciwnie: czuł się swojsko w otoczeniu *minorum gentium* i chętnie bywał w kawiarniach, by tam zagrać kilka partyj w bilard. Beethoven natomiast zbyt wysoko cenił samego siebie i nie widział nic przyjemnego w tego rodzaju rozrywkach. Być może, że właśnie tutaj szukać należy głębszych przyczyn pewnych pospolitych ustępów w utworach Mozarta — nawet w najlepszych. W kompozycjach Beethovena niema nic pospolitego. — Jednakowo daleka od merkantylnych zapatrywań dziennika *Times*, jak i od modnej tandety *Journal des Débats* — *Augsburger Allgemeine Zeitung* przyczyniła się niewątpliwie do tego, że Beethoven zachował swój wysoki poziom rozwoju umysłowego.

Gazeta ta, redagowana przez wybitne jednostki, spełniała zadanie zakładu naukowego, który szerzy wiedzę uniwersytecką i wyrabia w czytelniku zdrowy światopogląd. Słowem — *Augsburger Allgemeine Zeitung* była przez dłuższy okres poważnym czynnikiem kulturalnym.

Pytanie: co czytał Beethoven? jest bardzo ciekawe i ważne dla uzupełnienia charakterystyki jego osoby i twórczości. Prawdopodobnie znał *Undine* de la Motte Fouqué. Launa, Kinda⁴⁵⁾, Clarena⁴⁶⁾ nie czytał; natomiast utwory Hoffmana musiały się podobać Beethovenowi.

Romansów Heinsego Beethoven nie lubił z powodu ich sprośności, kierunek taki nie zgadzał się z jego pojęciem o moralnej godności człowieka. *Oberonem* nie zachwycił się z tego samego powodu; utwór ten odpowiadał więcej zmysłowości Webera⁴⁷⁾.

Szczerze, pełne głębokiego uczucia, romanse Waltera Scotta Beethoven poprostu pożerał, jakżeśmy to wszyscy zresztą czynili; wyraził się jednak później o Walter Scocie, że liczy ilość tomów swych dzieł, gdyż został dzięki nim milionerem⁴⁸⁾. Pomimo

to, Walter Scott wywarł pewien wpływ na Beethovena; wyczuwamy to zwłaszcza w kompozycjach trzeciego okresu twórczości, jak np. w ostatnich kwartetach, w ósmej symfonji, w 25-ciu szkockich pieśniach (patrz bliższe szczegóły pod op. 108) ⁴⁹). Utwory Schillera i Goethego Beethoven znał szczegółowo.

Rzecz znamienna, że Beethoven cenił Goethego więcej, niż Schillera; do wielu z jego wierszy napisał muzykę, do jednego nawet cztery razy, — z poezyj Schillera natomiast skorzystał tylko raz jeden: w dziewiątej symfonji. Być może, że Schiller był dla niego zbyt sentymentalny — Beethoven znał bowiem tylko łyzy radości.

Najgłębsze wrażenie wywarł na nim *Faust* Goethego, którego Mozart uważałby prawdopodobnie za ładną bajkę. Można sobie wyobrazić operę Beethovena pod tytułem *Faust*, lecz z innej strony należy przypuszczać, że ani opera, ani oratorium nie odtworzyłyby tego, co Beethoven zamierzał odtworzyć w ostatnich trzech latach swego życia. Okoliczność, że dziesiąta symfonia, do której Beethoven pozostawił nieliczne tylko i niezrozumiałe szkice, nie została zakończona — jest dla ludzkości stratą niepowetowaną. Królestwo za tę symfonię! Zarzucano Beethovenowi, że lektura *Augsburger Allgemeine Zeitung* zajęła mu więcej czasu, niż potrzebowałby na skomponowanie dziesiątej symfonji, — zarzut niesłuszny, gdyż nie mogła ona powstać wcześniej; myśl o niej musiała dojrzewać!

Dziesiąta symfonia zakończyłaby twórczość Beethovena; jedenasta wymagałaby jeszcze całego stulecia dalszego rozwoju muzyki, gdyż już dziewiąta jest dziełem epokowym.

Utwór taki, jakim byłaby dziesiąta symfonia, takie *opus stupendum* musi rozwijać się, rosnać, dojrzewać.

Beethoven był więc Prometeuszem, który w ciągłych walkach dopiął swego przeznaczenia i sławy. Mozart osiągnął cel bez walk, podobnie jak rzeka wpada do morza; dlatego też należy w jego utworach odróżniać mielizny od wirów.

* * *

Miłość jest czynnikiem twórczym w sztuce; nie zawsze jednak to wyczuć można. Beethoven stale kochał, jak twierdzi

Wegeler. Beethoven napisał muzykę do wiersza Goetego *Neue Liebe, neues Leben* (patrz op. 75), a komponował przeciwieństwo tylko to, co odczuwał. W 1806 roku Beethoven pisał listy do hrabiny Julji Guicciardi (patrz op. 27). Styl tych listów jest tak mało podobny do stylu listów Mozarta, który śle swej ukochanej 10000 całusów, jak symfonia Beethovena do symfonji Mozarta. Oto jeden z tych listów:

„Mój aniele, moje wszystko, moje ja! Dlaczegoż takie zmartwienie? Czyż miłość nasza może istnieć bez ofiar? Czyż możesz zmienić to, że ja nie jestem zupełnie Twoim, a Ty niezupełnie moją? Szukaj ukojenia w przyrodzie. Miłość żąda słusznie wszystkiego. Tak samo u nas. Gdyby serca nasze mogłyby być stale razem, nie pisałbym tych uwag. Ach, chwilami czuję, że mi słów zabraknie! Życie mogę tylko z Tobą razem, albo wcale; chcę błąkać się po obczyźnie, póki nie będę mógł przytulić Ciebie do piersi, pozostać na zawsze u Ciebie — duszę moją, upojoną Tobą, wysłać do państwa duchów!”

Postskryptum do tego listu można przeczytać w scherzu Eroiki, gdzie dźwięki trąb łączą się w pełną tęsknoty sekundę i wypowiadają bezgraniczną miłość.

Hrabina Erdödy wywarła na Beethovena wrażenie, które się odzwierciadla w dwóch, dedykowanych jej triach (op. 70). Mistrz odwiedził pewnego razu hrabinę w jej majątku na Węgrzech. W parku wzniesiono ku jego czci małą świątynię, upiękσονą kwiatami i napisem, witającym sławnego gościa.

Kwiaty zwiędły, napis zbladł, — nazwisko hrabiny żyje w owych triach i przeżyje nawet jej zamek na Węgrzech.

Nie należy przypuszczać, że te tria, powstałe na wsi, odzwierciadlają życie wiejskie, wychwalają *procul negotiis* Horacjusza. Czas i miejsce nie były rozstrzygające dla Beethovena: tak, jak dusza i sztuka mu kazały, tak komponował Beethoven. Pewien nastrój wiejski można wyczuć tylko w pierwszym zdaniu tria D-dur, w partji wiolonczelowej, finale oraz pierwszym i drugim allegrecie tria Es-dur.

Wszystko to dojrzało w duchu mistrza długo przed pobytem w majątku hrabiny. W duszy Beethovena było lato — nie w przyrodzie: w triach tych zawsze będzie lato⁵⁰).

Pobyt Beethovena u hrabiny dał obdarzonemu bujną fantazją paryskiemu krytykowi Scudo powód do twierdzenia, że mistrz z miłości do hrabiny chciał ponieść śmierć głodową. Według Scudo, znaleziono Beethovena w rowie w rozpaczliwym stanie, pozbawionego ostatnich prawie sił; tylko z trudnością udało się uratować Beethovenowi życie! Scudo powinien był rozważyć, czy Beethoven mógł na tak długi czas, aby z głodu siły stracić, oddalić się niepostrzeżenie od swych przyjaciół w zanku?

Czytając listy Beethovena, dochodzimy do przekonania, że mistrz nie znał prawdziwej, głębokiej miłości — był zawsze tylko zakochany. Świadczą o tym następujące urywki z jego listów: „Tylko miłość mogłaby mnie uszczęśliwić! O, Boże, niechże ja poznam tę miłość, która wzmocni mnie w cnocie, która jawnie będzie moja!“ — Prawdziwie dziewicza wstydlivość i moralność cechowała Beethovena przez całe jego życie, — jak poświadcza Schindler.

Beethoven kochał zwykle nieszczęśliwie. Ries, podczas pobytu Beethovena na letniku w Baden, zastał go pewnego razu w towarzystwie pięknej pani. Zamiast odbyć swą lekcję, Ries musiał grać na prośbę Beethovena. „Niechże pan zagra coś zakochanego, coś melancholicznego“, prosił Beethoven, nie zaprzestając rozmowy z piękną nieznajomą. Kiedy tylko odeszła, Beethoven i Ries poszli za nią, aby przynajmniej dowiedzieć się, gdzie mieszka, ponieważ nie wymieniła nawet swego nazwiska. Księżyc oświeślał im drogę, lecz pomimo to uwielbiana nieznajoma znikła im z oczu. „Muszę się dowiedzieć, kto ona jest, musicie mi w tym pomóc“, wyraził się później Beethoven do Riesa. Po niejakiem czasie mistrz spotkał ją we Wiedniu i dowiedział się, że jest kochanką jakiegoś zagranicznego księcia. — Dzięki Riesowi wiemy, że Beethoven lubiał przyglądać się ładnym młodym twarzom dziewczęcym; na ulicy często zapomocą swych szkieł przyglądał się prze-

chodzącym dziewczynom, przyczem miał zwyczaj uśmiechać się, kiedy tylko czuł, że Ries go obserwuje. Przez pewien czas Beethoven mieszkał w domu krawca, który miał trzy ładne córki. Ostrzegał przed nimi Riesa w liście z dnia 2 lipca 1804 roku: „Nie uprawiajcie krawiectwa! Pozdrówcie ode mnie najpiękniejszą z pięknych! Przysłijcie mi pół tuzina igieł!“ Odzwierciedleniem tego rodzaju miłostek jest trio w scherzu septetu, oraz trio w scherzu tria C-moll (op. 9). Miłostki te dojrzewają w utworach późniejszych na prawdziwą miłość.

„Trzeba czemś być, aby z czegoś słysząc“ — oto pogląd Beethovena na życie. Był artystą. Nie wystarczyło to jednak hrabinom Guicciardim, Erdödym, — to nigdy im nie wystarczy. Jaka przestrzeń ich oddziela od Beethovena, dopiero teraz spostrzec można, słuchając kantyleny w pierwszym zdaniu dziewiątej symfonji, która jest wyrazem miłości w pojęciu Beethovena.

Uczucie, które Beethoven żywił dla Bettiny, było platońską rapsodją. Bettina Brentano, zaliczająca się do frankfurtskich patrycjuszów, byłaby równa Beethovenowi, lecz patrycjusze mają swoje poglądy i uważają siebie za wyższych nawet od arystokracji.

Jakże bezpodstawne i niemądre są wszystkie te przesady, jeśli sobie utrytomnimy, że dziś najdumniejsza nawet szlachcianka uważałaby za zaszczyt być żoną Beethovena.

* * *

Trzy listy Beethovena do Bettiny są zbyt charakterystyczne, by je zataić przed czytelnikiem. Oto ich brzmienie w skróceniu:

„Wiedeń, dnia 11 sierpnia 1810 r.

Najdroższa Bettino! Niema piękniejszej wiosny, niż obecna, kiedy Panią poznałem — mówię i czuję to. Pani napewno zauważyła, że czuję się w towarzystwie, jak ryba na piasku: przewraca się, przewraca — a z miejsca ruszyć nie może, póki jakaś Galatea nie rzuci jej znów do wody. Tak! Doprawdy czułem się, jak na suszy, droga Bettino; poznałem Was w chwili, kiedy pognebiecie mną opanowało, lecz znikło ono z chwilą,

kiedy Panią poznałem, — odczułem odrazu, że z innego pochodzisz świata. Sam jestem nędznym człowiekiem, a żalę się na innych! Wybacz mi Pani! napewno, gdyż ma dobre serce — odzwierciadla się ono w oczach... Sztuka! Któż ją rozumie? Z kim można rozmawiać o tej bogini? Od chwili, kiedy Pani niema, przeżywałem smutne czasy, nikt mnie nie pocieszał, jakieś Ty to czyniła, aniele! Wybaczcie, droga Bettino, że odbiegłem od tonacji — potrzebuję takich interwali, by sobie ulżyć. Do Goethego Pani także pisała o mnie, nieprawdaż? Chciałbym głowę schować do worka, aby nie widzieć, co się w świecie dzieje, — wszakże Ciebie, aniele, w nim nie spotkam. Może przynajmniej list otrzymam? Nadzieja dodaje mi otuchy — pokrzepia przecież wszystkich, była sąsiadką moją przez pół życia, — cóżby się ze mną stało, gdyby nie nadzieja?

Beethoven“.

Myśli, wyrażone w tym liście, po części odbijają się w kwartecie op. 74.

„Wiedeń, dnia 11 lutego 1811 r.

Pierwszy list Pani przez całe lato nosiłem przy sobie, — często mnie uszczęśliwiał. Rzadko piszę cokolwiek, lecz myślę stale u Pani przebywam. Gdybym nie czytał, nie mógłbym sobie wyobrazić, jak Pani się czuje w Berlinie. Dużo słów o sztuce — mało czynów, nieprawdaż? Cóż mam mówić o sobie? Ubolewam nad swym losem; jeśli będę żył jeszcze kilka lat, to i za nie podziękuję Najwyższemu. Mam zamiar napisać do Goethego w sprawie *Egmonta*, do którego napisałem muzykę (op. 84, porównaj także op. 112); lubię jego utwory, gdyż mnie uszczęśliwiają. Któż mógłby należycie podziękować wielkiemu poecie, który jest chlubą całego narodu?“

Kiedy Goethe, już słynny poeta, w roku 1811 otrzymał zaszczytne stanowisko ministra, Beethoven swobodnie zwrócił się do niego, jak równy do równego. Lecz Goethe, jak wiadomo, nawet mu nie odpowiedział. Rzecz smutna doprawdy, że Goethe, który umarł znacznie później, niż Beethoven, ani jednym słowem nie wspomniał o nim⁵¹). Niestety, Goethe widział



BIURKO BEETHOVENA



tylko siebie samego, lub swoje ministerstwo. Muzyki Goethe nie rozumiał i nie lubił⁵²). Często się zdarza, że poeci nie pojmują muzyki, rzadziej odwrotnie: istnieje albowiem poezja bez muzyki, lecz niema muzyki bez poezji.

Nawet taka osobistość, jak Goethe, nie zrozumiał Beethovena i wyrażał się o nim (*Korespondencja z Zelterem*): „Słuchając muzyki Beethovena, wydaje mi się, że ojciec tego człowieka był kobietą, a matka mężczyzną“⁵³).

Nienaturalnym hermafrodytą wydawał mu się człowiek, którego charakter i światopogląd tak wyraźnie się odbiły w jego utworach. Bliższy byłby prawdzie, gdyby zapał nazwał ojcem Beethovena, a matką tęsknotę. Niezrozumienie to świadczy tylko o tym, że genjusz nie zawsze jest wyrozumiały. Można być Goethem, można być królem poetów, a jednak nie rozumieć muzyki, której się nie odczuwa. Molière, ów wielki znawca ludzi, uważał za wielki zaszczyt dla Michała Anioła i Rafaela swe słowa o nich: „*Ces Mignards*⁵⁴) *de leur âge!*“ Mignard jest wobec Michała Anioła tem, czem Pleyel wobec Beethovena, który nawet w swych triach op. 9, utworach z pierwszego okresu twórczości, jest Rafaelem.

Goethe, uniwersalny genjusz poetyki, który ponadto chciał wyjaśnić teorię kolorów i ślęczył nad intermaksilarną kością, nie rozumiał muzyki, nie odczuwał jej. „Jeśli ktoś jest w stanie ułatwić jemu zrozumienie muzyki, to napewno ja“, mówił Beethoven o Goethem. Mylił się jednak. Taki duch plastyczny jak Goethe, taki skamieniały w wierszach antyk, zastanawiał się zawsze tylko nad formą, a formy Beethovena zanadto wyprzedziły współczesność, aby wogóle uchodzić za formy. Już pierwszy takt symfonji C-moll musiał zniechęcić Goethego do muzyki Beethovena, gdyż przebija w niej przedewszystkiem indywidualność, — w przeciwieństwie do utworów Mozarta, do klasycznych utworów Greków i Rzymian, które cechuje piękno ogólne. Goethe łączył w sobie przeszłość i współczesność, nie zaś — jak Beethoven — i przyszość.

Na tem właśnie polega różnica pomiędzy Goethem a Beethovenem.

Jeśli już poeta tej miary, co Goethe, nie rozumiał Beethovena, to tem bardziej profesor muzyki, jakim był słynny nauczyciel Mendelssohna, Zelter: wszakże w rozdrażnieniu nazwał Beethovena zwierzęciem, „które się chętniej widzi na stole, jako pieczeń, niż na dworze, jako żywe“⁵⁵).

To też Beethoven słusznie zaprzestał zachęcania Goethego do muzyki, dla której ten raz na zawsze był stracony. Jedynie z grzeczności poświęcił mu nieznaczny chór, pomimo, że dedykacja uwertury do *Egmonta* byłaby odpowiedniejsza. (Patrz op. 112: *Meeresstille und glückliche Fahrt*, chór na cztery głosy z towarzyszeniem orkiestry).

Trzeci list do Bettiny jest nader charakterystyczny dla Beethovena, gdyż świadczy o jego poczuciu niezależności. Na Goethego natomiast rzuca dziwne światło, gdyż świadczy o tem, że daleko jeszcze „nie słuchał rozumem“. — Ojciec Mozarta starał się zaszcześcić synowi od samego dzieciństwa poszanowanie dla „wysoko postawionych“ osobistości.

Popatrzmy, jak Beethoven surdut zapinał.

„Cieplice, w sierpniu 1812 r.

Droga, kochana Bettino! Królowie i księżęta mogą nadawać tytuły profesorów i radców, lecz nie są w stanie nadać tytułu wielkiego człowieka. Jeśli się zejdzie dwóch takich, jak ja i Goethe, to i wielcy mężowie winni zrozumieć, co my nazywamy wielkiem. Spotkaliśmy wczoraj całą rodzinę cesarską. Widzieliśmy ją już zdaleka. Goethe odszedł ode mnie (poezja opuściła muzykę!) i stanął na boku. (Czyż autor *Egmonta* myślał, że zbliży się w ten sposób do swego ministerstwa?) Perswazje moje nie pomogły — nie ruszał się z miejsca. Nacisnąłem kapelusz mocniej na głowę, zapiąłem sobie surdut i z założonemi rękoma przeszedłem przez sam środek grupy. Księżęta i ich otoczenie utworzyli szpaler, arcyksiążę Rudolf zdjął kapelusz, cesarzowa pierwsza się ukloniła. Znają mnie! (Zaczekać, póki cesarzowa się pierwsza ukloni, było dziwactwem, niegodnem Beethovena!)

Ku memu zadowoleniu widziałem, jak cała grupa przedfilowała przed Goethem: stał na boku głęboko pochylony z kapeluszem w ręce. Zmyłem mu potem porządnie głowę (zasłużył na to, gdyż się wstydził Beethovena), nie dawałem pardonu i wytykałem mu wszystkie grzechy, zwłaszcza te względem Was, droga Bettino! (Goethe nie uważał Bettiny za szlachciankę). Mówiliśmy właśnie o Pani. Boże, gdybym ja tyle czasu spędził z Panią, ile on mógł spędzić! Stworzyłbym niezmiernie dużo wielkich utworów! Muzyk jest także poeta; piękne oczy mogą go przenieść w inny, piękniejszy świat. Bóg jedynie wie, co mi przychodziło na myśl, kiedy Cię poznałem na wieży podczas deszczu majowego: najpiękniejsze motywy wkradły się wówczas do mego serca z oczu Waszych, — wprawiają one ludzi jeszcze w zachwyt, kiedy już Beethoven nie będzie dyrygował. Jeśli Bóg mnie obdarzy jeszcze kilku latami życia, to muszę Cię koniecznie zobaczyć, — tak szepcze mój głos wewnętrzny, który mnie nigdy nie myli. Dusze także mogą się kochać — uwielbiam Waszą! Wasze uznanie jest dla mnie najdroższe. Mówiłem Goethemu, jak na nas działa powodzenie; mówiłem, że ludzie jego pokroju winni słuchać rozumem; rozczulanie się — wybaczyć! — należy pozostawić kobietom, mężczyźni muzyka powinna ogień z duszy wykrzesywać. Ach, najdroższe dziecko, łączą nas jednakowe zapamiętania! Trzeba czemś być, aby z czegoś słysząc (ładna warjacja łacińskiego: *esse, non videri!*); świat winien człowieka poznać, świat nie zawsze jest niesprawiedliwy. Na tem mnie coprawda nie zależy — dążę do wyższego celu. Za tydzień będę we Wiedniu. Dwór jutro już wyjeżdża, dziś jeszcze będzie przedstawienie (teatr amatorski pod kierownictwem Goethego). Goethe i jego książkę chcieli, bym zagrał którykolwiek z moich utworów. Odmówiłem im; gustują w chińszczyźnie — nie będę grał dla ich absurdów. Ostatni Twój list przez całą noc leżał na mojem sercu i uszczęśliwiał mnie. Muzykom wszystko wolno. Boże, jakże Cię Kocham!

Najwierniejszy twój przyjaciel i głuchy brat

Beethoven“.

W *Adelaidzie* Beethoven opiewał uczucie młodzieńczej, w *Fideliu* — uczucie małżeńskiej miłości. Często widzi się ludzi, którzy się wstydzą uczucia miłości. Beethoven również wyśmiewał się z innych, o ile wykazywali głębsze uczucia. Wszystko, co skrawało na sentymentalność, napawało go wstrętem. Pewna wielbicielka Beethovena poprosiła go o pukiel jego włosów. Jakiś dowcipny znajomy doradził mu, dać jej parę włosów z koziej bródki. Beethoven usłuchał tej rady. Wielbicielka ludziła się, że posiada relikwię; nareszcie dowiedziała się o prawdzie. Teraz dopiero Beethoven zrozumiał, że właściwie samego siebie więcej obraził, niż swoją wielbicielkę. Napisał jej przeprasający list, do którego załączył pukiel prawdziwych swych włosów. Dowcipnego doradcy nie chciał więcej widzieć⁵⁶).

W pierwszym czasie swego pobytu we Wiedniu (1797) Beethoven wykazał pewną galanterję, którą w pewnych odmianach wszyscy grzeszyliśmy. Z jedną ze znajomych pań, do której czuł małą słabość, poszedł do teatru. Grano *Die Müllerin*. Podczas słodkiego duetu (*Mich fliehen alle Freuden*) towarzyska Beethovena westchnęła: „Posiadałam własne warjacje (!) na ten temat, lecz zgubiłam!“ Beethoven jeszcze tej samej nocy napisał niewinne warjacje na dany temat, które dziś jeszcze znamy, i posłał je swej pięknej amatorce warjacyj z następującym włoskim nagłówkiem: „*Variazioni perdute da... (szkoda, że nie znamy nazwiska), ritrovate da Luigi van Beethoven*“.

Wydarzenie z kozią bródką jest jedynym wybrykiem w całym życiu Beethovena. „Na tak niegodne żarty pozwalali sobie prozaiczni ludzie z wielkim mistrzem!“ — wyraził się o tem Schindler.

* * *

Ciekawe jest porównanie etyki Beethovena z etyką Rossiniego, o której jego przyjaciel, Blaze de Bury, podaje kilka szczegółów.

„Poza *dolce far niente*, nie znam pożyteczniejszej od jedzenia czynności“, powiedział przy pewnej okazji Rossini.

Włoch wogóle niewiele zna. Że Rossini w 1820 roku znał symfonię C-moll, która już w 1807 roku ukazała się w druku, należy zaliczyć do włoskich cudów. Lecz słuchajmy dalej:

„Czem jest miłość dla serca, tem apetyt dla żołądka“. Weber, o wiele szlachetniejszy od Rossiniego, wyraził się, że „miłość jest dla ludzi tem, czem muzyka dla sztuki“. Etyka grecka, szczególnie Pindar rozumował: „Młodość jest kwiatem, którego owoc nazywa się miłością; szczęśliwy ten, kto się przygląda, jak dojrzewa, i potem go zrywa“.

Rossini natomiast twierdzi: „Żołądek jest kapelmistrzem, który dyryguje orkiestrą naszych namiętności. Dźwięk fagotu lub fletu przypomina mi pusty żołądek, mruczący z niezadowolenia lub piszczący z pragnienia; natomiast brzęczący z zadowolenia tryangel lub dudniący z radości bęben przypomina mi pełny żołądek. Co do miłości, to uważam ją za primadonnę *par excellence*, za boginię, która śpiewa mózgowi kawatyny, upaja ucho i wprawia w zachwyt serce“.

Beethoven zamiast „kawatyna“ powiedziałby „temat“.

„Jeść i kochać, śpiewać i trawić (jak ostrożnie!) — oto, prawdę powiedziawszy, cztery akty komicznej opery, która znika tak szybko, jak piana z szampańskiego. Nazywamy ją życiem. Kto się jej przypatruje, nie używając, jest skończonym durniem!“

Widzimy, iż Rossini posuwa się jeszcze dalej niż Luter⁵⁷), który nie uważa za zbyt uczczone wspomnieć także o muzyce:

*Wer nicht liebt Wein, Weib, Gesang,
Der bleibt ein Narr sein Leben lang!*

Posłuchajmy, co hołdujący epikureizmowi *maestro* pisze śpiewacze Colbrand — którą poślubił, względnie pojął za żonę, gdyż powagi małżeństwa we Włoszech nie pojmują — o swoim *Barbiere di Seviglia*!

„Powodzenie mego *Barbiere* rośnie z każdym dniem, nawet skostniali przeciwnicy nowej szkoły wyrażają się korzystnie o nim. Na ulicach Rzymu wieczorem nie słyhać nic, prócz

serenady Almavivy; arja *Largo il factotum* stała się konikiem wszystkich barytonów; dziewczęta zasypiają, śpiewając *Una voce poco fa*, a budzą się, śpiewając *Lindora mio sara*. Nie mniej od mojej opery zaciekaw Cię, kochana Angeliko, nowe odkrycie, które mnie się udało zrobić. Chodzi o nowy sposób przyrządzenia sałaty: weź oliwy prowanckiej, gorczycy angielskiej, octu francuskiego, trochę cytryny, pieprzu i soli, wszystko to zmieszaj i dołóż kilka trufli. Trufle dodają sosowi uroku, wprawiającego smakoszy w zachwyt. Kardynał i sekretarz stanu, którego niedawno poznałem, udzielił mi błogosławieństwa apostolskiego za mój wynalazek“.

„Trufla“, powiedział Rossini do hrabiego Gallenberga (dyrektor opery wiedeńskiej, mąż uwielbianej przez Beethovena w sonacie Cis-moll Julji, patrz op. 27), — „trufla jest Mozartem szampinjonów. Nie znam trafniejszego, niż trufla, porównania dla Don Juana: im więcej się je, tem lepiej smakuja, im więcej się słyszy muzyki Mozarta, tem większy ma urok“.

Skromny zaś Beethoven troszczył się jedynie o kawę: sześćdziesiąt ziaren obliczał na jedną filiżankę — nie mniej i nie więcej; ponieważ nawet drobne odstępnie od tej miary nie uszłoby uwagi Beethovena, zwykle osobiście obliczał sobie ziarna. Kawą się bawił — nutami nigdy.

Następujący fakt uzupełni charakterystykę Rossiniego. Miasto rodzinne Rossiniego, Pesaro, chciało wystawić słynnemu swemu obywatelowi pomnik na rynku, by „zjeżdżający się na targ ludzie mogli we wtorki i piątki podziwiać słynnego rodaka“. Deputacji, która w 1814 roku odwiedziła Rossiniego w tej sprawie, *maestro divino* odpowiedział: „Dajcie mi połowę wyznaczonych na ten cel 12.000 lirów, a stanę osobiście dwa razy w tygodniu na rynku, aby ludzie mnie mogli podziwiać“.

W liście Beethovena do Nägeliego w Zurychu z dnia 9 września 1824 roku czytamy następujący ustęp: „Nie myślćie, że mnie chodzi o jakakolwiek korzyść; tylko ona, tylko sztuka dodaje mi sił, abym mógł muzom poświęcić najlepszy czas mego życia“.

Niemiecka powaga — włoska powierzchowność.

Rossini najchętniej pracował w otoczeniu wesołych gości, których przyjmował w tym samym pokoju, gdzie — nie zważając na brzęk puharów i talerzy — pisał swe partytury.

„*Noten in Nöthen*“ (nuty w nędzy, — gra słów), wzdychał Beethoven⁵⁸), lecz nie przyznawał włoskiej sentencji: *La fama e morta ai morti* (sława umarła dla zmarłych).

Podziwiamy, jak łatwo Mozartowi szła praca, jeśli przezwyciężał wstręt do niej: w ciągu kilku godzin tworzył najpiękniejsze utwory.

Inaczej Beethoven. Całe swoje życie poświęcił sztuce, zapomocą której chciał odtworzyć swe ideały. Dlatego też Beethoven rzadko kiedy był z siebie zadowolony.

Muzyk i przyjaciel autora wyraża się następująco o Beethovenie:

„Beethoven przewyższa ludzkość i tworzy siłą swych idei, to znaczy: jego genjusz był tak wielki, że stworzył sobie własny świat bez skazy. My biedni ludzie przeciętni podziwiamy jego cuda; znajdujemy w nich łzę dla każdego bólu, nadzieję dla każdej troski, zwycięstwo nad każdą rozpaczą. Tak, był mistrzem w rozpaczach i ukojeniu! Nigdzie nie brak bolesnego krzyku zrozpaczonej duszy. To wszystko trzeba odnaleźć i odczuć. Uwzględnić trzeba także tragikomiczną walkę mistrza z życiem, z braćmi i krewnymi, z kucharkami i muzykami, z hrabinami i fabrykantami.

Odessa, dnia 28 października 1854 r.

Hugo Dingelstädt“.

List powyższy jest dowodem uprawianego w Rosji kultu Beethovena; niemuzykalnemu zaś czytelnikowi wskazuje, jak trzeba mistrza pojmować. Beethoven łączy w sobie wszelką filozofję i wyraża ją zrozumiale zapomocą swej muzyki.

Beethoven w każdym ze swoich utworów daje coś nowego, dalszą część swego świata; naśladowanie jego dzieł jest niemożliwe, gdyż wymagałoby od plagjatora stoczenia tych samych walk wewnętrznych.

Mozarta wielokrotnie naśladowano. Cóż można naśladować w twórczości Beethovena, gdyż w każdym znaczniejszym utworze pokazuje inne oblicze? Twórczość Beethovena można tylko kontynuować, — na takiego człowieka jeszcze długo czekać będziemy.

To, co Ries chciał pokazać w swoich marszach żałobnych, w swoim kwartecie i sekstecie, w *marcia funebre sulla morte d'un eroe*, w sonacie op. 26, przypomina tylko karykaturę Laokooną, która przedstawia małpę z młodem, napadniętą przez żmije.

To, co samodzielny Mendelssohn chciał zapożyczyć od Beethovena, ma w sobie więcej prawdy i życia, lecz wobec utworów Beethovena jest zawsze tylko tem, czem prawda w danej okoliczności wobec wiecznej prawdy.

Wróćmy jednak do życia Beethovena.

Żyjące obecnie jeszcze wśród nas idee Beethovena przychodziły mu na ulicy, w lesie, w towarzystwie — wszędzie. Pod wrażeniem nowej idei opuszczał wzrok lub skierowywał go uparcie na jeden przedmiot, którego najczęściej wcale nie widział. W chwili takiej nie zwracał uwagi na otoczenie. Nagle ogarniał nim zapał! Nawet jego wygląd zmieniał się wtedy do tego stopnia, że przechodnie bywali zdumieni; lecz tylko wyraz twarzy i oczu zdradzał to, co się w nim działo — żaden ruch ciała lub rąk. Stale nosił przy sobie notatnik, do którego natychmiast zapisywał każdą nową myśl. Rzadko kiedy poprzestawał na tej pierwszej myśli, — rozwijał ją, wysnuwał inne, pokrewne. Poeta Lenau wyraża się o notatnikach Beethovena następująco (patrz dzieło Nieudorfa *Lenau in Schwaben*): „Siedząc przy szklance piwa, Beethoven nagle wyciągał notatnik i zapisywał coś do niego. „Przyszło mi coś na myśl”, mawiał i chował notatnik. Notatki mistrza, składające się z kilku kreseczek i kropek bez podziału na takty są hieroglifami, których nikt nie jest w stanie przeczytać, ani zrozumieć. Notatniki Beethovena zawierają prawdziwe skarby“.

Widzimy, że Beethoven nigdy nie odpoczywał, stale pracował, — tak pracował, jak inni żyją lub oddychają.



J. D. BOEHM: BEETHOVEN

Na ostateczne opracowanie utworu potrzebował czasami więcej, niż trzecią część czasu, zużytego na skomponowanie całego utworu. Wynika stąd, że kompozycje swe tworzył i doskonalił powoli (za drobnymi wyjątkami: patrz op. 17 i 47).

Poczucie obowiązku wobec sztuki, której wymagania zacierają w nim wszelkie inne względy, było tak wielkie, że czasami przez kilka lat nie wydawał zakończonej już kompozycji, by ją móc jeszcze bardziej udoskonalić. Duch Beethovena ogarniał całość idei, — jego sumienie artystyczne pobudzało go do dokładnego, drobnostkowego prawie opracowania swych dzieł. Potrafił naprzykład dwie tylko nuty posłać, jako uzupełnienie, wślad za doskonałym utworem (adagio w op. 116) do Anglii; znak *legato* w głosie wiolonczelowym kwartetu op. 127 powierzył poczcie do Rosji dla księcia Galicyna; w dziewiątej symfonji zmienił jedną jedyną nutę w głosie obojowym (op. 125) i napisał o tem Riesowi specjalny list do Londynu. Beethoven nie uznawał rzeczy nieważnych, nie uznawał drobnostek, żadna praca w dziedzinie jego sztuki nie była mu zbyt wielka lub zbyt mała; skomponował cztery razy tę samą piosenkę (№ 38, drugi rozdział katalogu), trzy razy komponował pierwsze zdanie symfonji A-dur (op. 92), napisał cztery uwertury do jednej opery, trzykrotnie zmienił i przerobił samą operę. Odczuwał stałą łączność ze swojemi utworami, bez względu na czas i przestrzeń, które go od nich dzieliły, — otaczały go zawsze i wszędzie, wciąż myślał o ich udoskonaleniu i upiększeniu. Uświadamiał sobie, że — chcąc osiągnąć wielkie — nie trzeba pogardzać małym.

Dziewiątą symfonję napisał coprawda w ciągu czterech miesięcy (op. 125), lecz historia sztuki dowodzi, że geniusze najlepsze swe dzieła tworzyli w najkrótszym czasie, gdyż arcydzieła te stanowiły najczystszy wyraz ich duszy.

Michał Anioł stworzył swego *Mojżesza*, Rafael swą *Transfigurację*, Goethe pierwotnego *Fausta*, Schiller *Don Carlosa* w krótszym czasie, niż drobniejsze swe dzieła. Mozart mógł stworzyć *Don Juana* w ciągu czterech miesięcy, gdyż stanowi syntezę dotychczasowej jego twórczości, jest najdoskonalszym

wzorem mozartowskiej opery wogóle. Beethoven napisał dziewiątą symfonię w ciągu czterech miesięcy⁵⁹). Jest ona wspaniałym wynikiem całej jego twórczości, syntezą wszystkich jego symfonij. Nie wynika stąd bynajmniej, że praca geniusza jest łatwa. Za cenę życia swego, w pocie czoła osiągnął pierwsze miejsce wśród najtęższych umysłów wszystkich narodów i czasów.

Czwarte zdanie dziewiątej symfonji — określenie *finale* uważam w tym miejscu za nieodpowiednie — świadczy o tem, jak trudno praca szła Beethovenowi, gdyż stawiał sobie zbyt wysokie, coraz wyższe cele. Czegoż nie próbował, by dać należyty wyraz żywiołowi wokalnemu?

Przypomnijmy sobie tylko słowa wstępne do hymnu radości, które zostały kilkakrotnie zmienione. Hymn ten byłby o wiele potężniejszy, gdyby stanowił punkt kulminacyjny części instrumentalnej, nie zaś — jak w rzeczywistości — odrębną całość. Słowa wstępne brzmiały pierwotnie: „*Lasst uns das Lied des unsterblichen Schiller singen!*“ Beethoven zmienił je następująco: „*Freunde, nicht diese Töne, sondern freudiger!*“ Słowa te, w rozumieniu mistrza, dzielą cały utwór na symfonię żałoby i symfonię radości. W szkicach do dziewiątej symfonji widzimy cztery odmiany głównego tematu, pod każdą widnieje własnoręczna notatka Beethovena: *meilleur*.

W czwartym zdaniu miały się pod ręką króla symfonij spojść głosy ludzkie i dźwięki instrumentów, miał się zlać pierwiastek wokalny z instrumentalnym w jedną nierozzerwalną całość. Wielkie to i trudne zadanie, którego rozwiązanie ukoronowało twórczość Beethovena. Nasuwały się tutaj dwie możliwości: albo stworzyć wokalną drugą część, której identyczność z instrumentalną należało wyrazić w treści, lub też stworzyć czwartą — podobnie trzem pierwszym — instrumentalną część, pod której wrażeniem słuchacz musiałby odczuwać spojenie dwóch żywiołów w symfonji, musiałby dokonać tego spojenia sam w sobie, bez pośrednictwa koryfeusza, uprzedzającego o wystąpieniu chóru. Czwarte zdanie byłoby wtedy instrumentalnym obrazem uczuć, wyrażonych w odzie Schillera;

w ostatniem zdaniu symfonji C-moll również każdy słuchacz samodzielnie wyczuwa ideę zwycięstwa i triumfu. Taka konstrukcja symfonji, przy której część wokalna spotęgowałaby ogólne wrażenie, nadałaby części wokalnej charakter epizodu, podobnie jak w fantazji na fortepian, orkiestrę i chór (op. 80); taka konstrukcja zrównałaby pod względem wartości część wokalną z instrumentalną, przez co całość, t. j. symfonia dokonałaby w sobie jednolitego spojenia obu pierwiastków. Stworzone w ten sposób zdanie rozrosłoby się w odrębną symfonię, której stosunek pod względem formy i rozmiaru do pierwszych zdań trudno byłoby określić. Ta właśnie okoliczność przypuszczalnie skłoniła Beethovena do tego, że nie dał czwartemu zdaniu treści instrumentalnej, a wybrał drogę pośrednią: na początku zaklina raz jeszcze w pojedynczych taktach, przerywanych burzliwymi recitativami kontrabasów, duchy pierwszych zdań (*Ihr nahet euch wieder, schwankende Gestalten!*) następnie rozwija potężny temat zapomocą olbrzymich instrumentów — kontrabasów, potem koryfeusz podchwycy pierwsze recitativa i przygotowuje w ten sposób wystąpienie chóru, któremu mistrz już pozostawia rozwijanie tematu i doprowadzenie symfonji do końca.

Widzimy więc, że aż pięć czynników wpływa na słuchacza: tematy pierwszych zdań, recitativa kontrabasów, szeroki temat czwartego zdania, koryfeusz i chór. Pierwsze cztery zdania nie mają ścisłej duchowej łączności pomiędzy sobą. Zaznaczenie tematów pierwszych trzech zdań w czwartem, które zawiera czynnik odmienny, wokalny, oraz brak połączenia instrumentalno-wokalnego pomiędzy poszczególnymi zdaniami przyczyniają się do tego, że czwarte zdanie możnaby uważać za nową kompozycję wokalną, za drugą, ważniejszą w pojęciu kompozytora część symfonji, której tematy trzech pierwszych zdań są podporządkowane.

Ta druga część stanowi wobec tego jakby odrębną całość. Symfonia kończy się właściwie po trzech pierwszych zdaniach. Podział taki rozdważy uwagę słuchacza, którego już nie zadowala idea spojenia tych dwóch części w jedną całość. Część wokalna prócz tego pozbawiona jest odrębnego instrumental-

nego wstępu, którego nie mogą zastąpić rozstrzelone tematy pierwszych zdań, przerywane burzliwymi recitativami kontrabasów. Wobec tego pozbawiana jest czynnika instrumentalnego, który powinien przewyższać tradycyjny akompaniament kantaty lub chóru, jak na przykład *Meeresstille und glückliche Fahrt* Goethego (patrz op. 112). Zjawienie się koryfeusza jako *Deus ex machina* jest ideą, którą Beethoven zapożyczył widocznie od starożytnych Greków, od Sofoklesa i Eurypidesa. Idea grecka w teatrze chrześcijańskim pozostaje zawsze hermafrodytą, któremu płeć przeważająca nada nazwę i znaczenie. Sztuka także ma przeszłość, ponieważ jest życiem, a życie postępuje naprzód i nie ma łączności ze zmarłymi⁶⁰). W tragedji starożytnej, w której chór występuje jako czynnik doradczy, sądzący, łączący ludzi z bóstwami, w tragedji starożytnej — powtarzam — chór miał swe znaczenie, miał rację bytu, której jednak nie ma obecnie, której nie miał u Beethovena.

Wobec zamiłowania Beethovena do świata starożytnego należy przypuszczać, że w swoim chórze chciał odtworzyć jeden z tych starożytnych, wspaniałych chórów Sofoklesa, które zwykłym śmiertelnikom wygłaszały boskie myśli i uczucia.

Świadczy o tem przebijająca w motywie hymnu powaga i godność przepięknego tematu, który „szukając duszą krainy Greków“ drży początkowo w kontrabasach, aby potem wśród burzy całej już orkiestry sięgnąć niebios. Istotnie, jest to radość poważna, radość Beethovena! Wskazuje to już sam napis nad pierwszym zdaniem: *allegro ma non troppo, un poco maestoso*. Ponadto przyczynił się do tego sam autor *Ody do radości*, poeta bogów greckich. Szczere zamiłowanie Schillera do świata starożytnego, które przebija w odzie, spotęgowało zapał kompozytora. Rozwijanie tematu w kontrabasach w zupełności odpowiada temu nastrojowi. Tak drga tajemniczo płomyk na ołtarzu greckiej świątyni, kiedy bogowie usłuchali modłów tłumu.

Okrzyki radosne tłumu słyszymy w następującym teraz szale radości orkiestry z potężną, wspaniałą warjacją i krótkimi uderzeniami basów; jest to jakby tryskający radością marsz triumfalny!

Użycie kontrabasów, które od tego czasu nie ustępują żadnemu innemu instrumentowi solowemu, równa się wynalezieniu nowego instrumentu, którego doniosłe znaczenie Beethoven podkreślił już w *Eroice* (scherzo), w symfonji C-moll (scherzo), w allegretto symfonji A-dur, w pierwszym zdaniu dziewiątej symfonji. Wyrównanie dualizmu istniejącego we wszystkich dziedzinach przejawów ducha ludzkiego, spojenie dwóch pierwiastków w muzyce — oto głęboka myśl filozoficzna, charakteryzująca beethovenowską sztukę, — oto wzniosłe, skojarzone przez Beethovena małżeństwo, w którym on — pierwiastek instrumentalny — poślubia ją — odwiecznie kobiecy pierwiastek wokalny. Wobec tego dziewiąta symfonia jest częścią biografji mistrza, charakteryzuje albowiem Beethovena-człowieka, któremu przez całe życie wolno było tylko tęsknić do szczęścia i radości!

„Co wiecznie w śpiewach istnieć będzie —
Zginąć musi w życiu!“

Świadoma siebie filozofja w utworach różni Beethovena od Mozarta. Mozart nie był reformatorem, nie był burzycielem. Mozart nie stworzył nic nowego, — przewyższył jedynie swych poprzedników. Sonaty, kwartety, symfonje, muzyka kościelna — wszystko u Mozarta jest szersze, większe, głębsze, niż u Haydna. W dziedzinie opery Mozart o wiele przewyższył Glucka, lecz u Glucka także napotykamy już na „muzykę upiorów“ (nie beethovenowską „muzykę losu“), coprawda jeszcze nie w rozmiarach sceny nocnej z *Don Juana*. Mozart zaokrąglął wszystko, pieścił formę, ujmował wszystko lepiej niż inni, za wyjątkiem Händla i Bacha, którym pod względem stylu nie można było dorównać. Mozart nie napisał żadnego oratorjum — nie można go więc w tej dziedzinie porównać z Händlem. Mozart jest tym nadzwyczajnym człowiekiem, z którym się wszystko porównywa, aby wogóle mieć jakikolwiek punkt oparcia. Trzeba znać Mozarta, aby wiedzieć, kim był Beethoven! Zadaniem Mozarta było tworzyć piękno w uświęconych tradycją i szkołą formach, wypełnić ramki sztuki. Wynikało to już z wychowania, gdyż ojciec wpał mu poszanowanie dla wszystkiego,

co tchnie tradycją i zwyczajem. Dlatego też Mozart nie mógł stworzyć symfonji, podobnej do symfonji C-moll Beethovena, dlatego nie mógł wpaść na rewolucyjny pomysł połączenia pierwiastków wokalnego i instrumentalnego w symfonji — gdyby nawet przeżył Beethovena.

Nie miejsce tutaj badać, na ile udało się Beethovenowi zastosować śpiew w symfonji. Szczegółowy rozbiór dziewiątej symfonji zapełniłyby tom, objętości niniejszego. Dla naszych celów wystarczy zaznaczyć, że część wokalna tego monumentalnego dzieła także wywiera potężne wrażenie. Lecz nie zapominajmy również tego, że tylko dzięki Beethovenowi, dzięki jego idei połączenia dwóch muzycznych pierwiastków w symfonji, myśl ta wogóle stała się przedmiotem rozważania. Ponieważ Beethoven nie zna regresu, nie odstępuje od powziętego raz w dziedzinie swej sztuki zamiaru, należy przypuszczać, że udoskonaliby tę ideę w następnym swym utworze. W jego duchu istniał już plan tej dziesiątej symfonji; to, co pozostało z niej w rozsianych po całym świecie notatkach, nie da się ani odczytać, ani odgadnąć.

Zjawiskiem charakterystycznym dla Beethovena jest to, że jego utwory, nawet najdoskonalsze, pozostawiają w nas tęsknotę do tego, co nam jego genjusz mógłby jeszcze dać, czego jednak nie dał. Przyczyna tkwi w tem, że w Beethovena się wierzy; każdy z jego utworów jest doskonałą całością, lecz właśnie dlatego jego twórczość wydaje się tylko początkiem niedostępnego dla nas piękna. To właśnie chciał wypowiedzieć Beethoven, kiedy za miesiąc przed śmiercią pisał księciu Galicynowi: „Wydaje mi się, że zaledwie kilka nut napisałem!“ — W sztuce i nauce niema doskonałości; nawet najdoskonalszy utwór nie wyklucza powstania nowego, jeszcze doskonalszego. Tak samo symfonje Beethovena. Dziewiąta symfonia jest tylko stopniem do jeszcze doskonalszego utworu, otwiera ona nieskończony szereg nowych możliwości. Twórczość Beethovena nie jest zakończoną doskonałością, Beethoven nie sięgnął jeszcze kresu swej mocy. Twórczość Michała Anioła, Goethego, Shakespeara przedstawia zakończoną całość. Coby

kolwiek jeszcze dali — nie daliby nic nowego. Co natomiast Rafael, Schiller, Mozart mogliby jeszcze stworzyć, nie da się nawet określić. Do Beethovena zdanie to zastosować można w jeszcze wyższej mierze. Podobnie jak odkrycie oddalonych gwiazdy zwykle poprzedza odkrycie jeszcze więcej oddalonych, tak dziewiąta symfonia stworzyła podwaliny do dziesiątej, która jednak nie powiększyłaby tylko — jak u innych kompozytorów — liczby dzieł, lecz byłaby wyższym, nieznanym dotąd, wyrazem symfonii, byłaby czemś tak wspaniałym, czego nawet na podstawie dziewiątej odgadnąć nie można.

Spokojna, świadoma swej wzniosłości — oto charakter dziewiątej symfonii. Beethoven jest tutaj więcej rzeźbiarzem, niż malarzem, jest prawdziwym Laokoonem. Który zaś z malarzy nie uchyli czoła przed Laokoonem? Cóż jest wzniosłe, jeśli nie wyższa myśl, uczucie lub forma? *Incessu patuit Dea!* — Wzniosłe jest to, co przewyższa siły ludzkie, co napawa duszę radością, strachem, podziwem do tego stopnia, że zapomni o czasie i ludziach! Przypomnijmy sobie, co mówi Heinse o sztuce i artystach w swoim *Ardinghello*:

„Pierwszem pragnieniem duszy, które jej nigdy nie opuszcza, jest nowość, potem zrozumienie, — wkońcu doskonałość lub zburzenie istniejącego“.

W dziewiątej symfonii wszystko jest nowe, wszystko zrozumiałe, wszystko doskonałe, — jest wkońcu zburzenie istniejącego, gdyż przewyższyła pod każdym względem dawniejsze symfonie.

Któżby myślał o czasie, słuchając dziewiątej symfonii, — któżby trzymał zegarek w ręce, aby zmierzyć długość zdań?!

„Życie nasze jest krótkie: kto nam w najkrótszym czasie daje najbardziej zakończoną całość, otrzymuje pierwszeństwo. Poeta ustępuje malarzowi w dziedzinie opisywania przedmiotów, tak samo malarz ustępuje poecie w dziedzinie opisywania czynności. Pomimo to poezja przewyższa wszystkie swe siostry. Żaden malarz nie odtworzy wielkości Alp lub nieskończoności morza na swym kawałku płótna, żaden kompozytor nie odtworzy burzy i grzmotu. Muzyka wogóle wykracza poza granice świata

materjalnego. Według Pytagorasa, państwo dźwięków jest istotnym żywiołem duchów.

Szczytem sztuki plastycznej jest nagie piękno. Lecz piękno postaci nagiej daje dużo człowiekowi — mało zaś jego duszy. Brak temu pięknu życia i ruchu, które tylko poezja i muzyka odtworzyć mogą. Jedyne rzeźba odtwarza prawdziwie piękne formy; malarstwo zajmuje się wszystkim, co ma tylko trochę uroku. Wśród tysiąca twarzy znajdziemy zaledwie jedną, nadającą się do rzeźby, — natomiast wiele jest twarzy, nadających się do pozowania malarzowi“.

Dlatego też Beethoven jest jakby wielkim rzeźbiarzem, którego tylko wielkie, wzniosłe idee wprawiają w zachwyt!

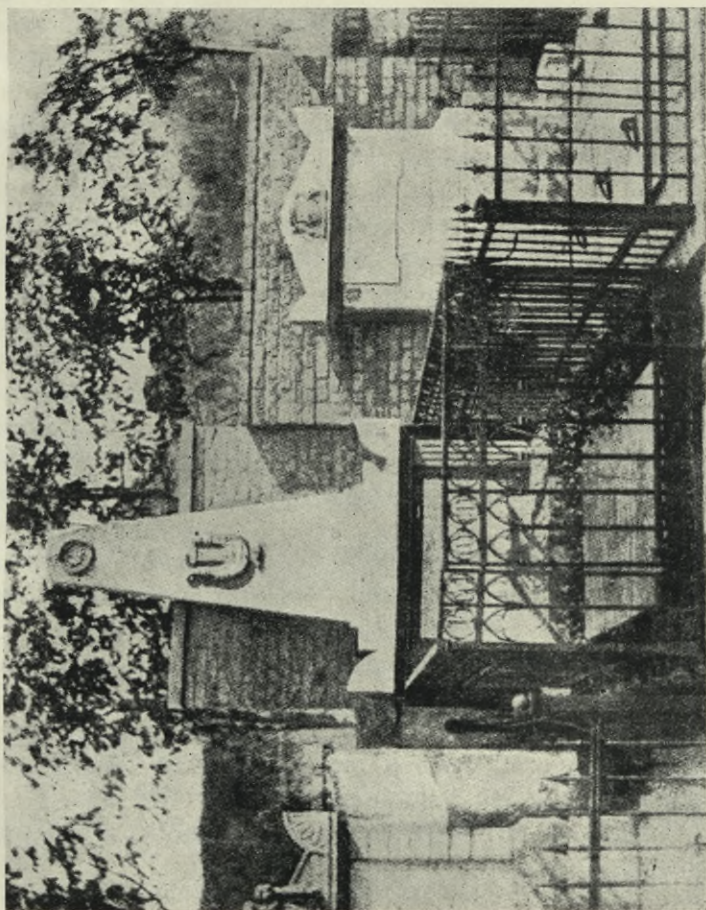
„Kto należycie pojmuje pewną rzecz, jest doskonałym człowiekiem i wirtuozem. W kim niema boskiej iskry, ten nie stworzy żadnego dzieła sztuki, ten nie popełni wzniosłego czynu“.

Bóstwo rozpałiło swą pochodnię w duszy Beethovena. Pochodnię tą podpałił starą symfonię, aby stworzyć nową!

Kto raz słyszał dziewiątą symfonię, kto w nią wniknął duszą i sercem, ten nie chce znać innej instrumentalnej muzyki, chociażby nawet beethovenowskiej, — ten pragnie postępu, pragnie najwyższego pod względem formy i treści.

Potężna symfonia C-moll, wspaniała symfonia A-dur są historycznymi arsenałami, — dziewiąta symfonia łączy w sobie — prócz teraźniejszości — także przyszłość. Przesąd, że muzyka Beethovena jest technicznie zbyt trudna, utrzymał się tylko względem dziewiątej symfonii, lecz powoli i tutaj zanika. Nastąpi czas, kiedy temu utworowi dawać będą bezwzględne pierwszeństwo, gdyż jest wzniosły, zrozumiały, głęboki i jasny. Wszystko wielkie jest prawdziwe, a prawda jest zrozumiała — czy to w sztuce, czy też w życiu. Nikt nie stworzył prawdziwie wielkiego prostszymi środkami niż Beethoven. To właśnie cechuje symfonię wszystkich symfonii — symfonię z chórem Beethovena!

Dziewiątej symfonii trzeba słuchać rozumem i sercem, jak wymagał sam Beethoven, kiedy pisał Goethemu, że „ludzie jego pokroju winni słuchać rozumem; mężczyźni muzyka powinna ogień z duszy wykrzesywać!“



MOGIŁA BEETHOPENA W WÄHRING POD WIEDNIEM

W poczuciu własnej godności trzeba słuchać dziewiątej symfonji, tego źródła najwyższych doświadczeń, najwyższych radości. Wtedy, upojeni radością, wszystko zrozumiemy.

Temat, składający się z dwóch tylko nut, rozwija pierwsze zdanie, tchnące bezgraniczną tęsknotą: *allegro ma non troppo*, *un poco maestoso*.

Scherzo składa się z równych, ściśniętych ćwierci, charakterystycznych w tej formie dla Beethovena.

Temat, składający się z trzech nut, rozlewa morze radości w *adagio*. Niema nic indywidualnego, nic szerszego ponad wstęp do rozmiaru $\frac{3}{4}$ taktu! Część wokalna również ma za podwalinę nadzwyczaj prosty temat w tonacji D, z którego wszystko inne się rozwija, do którego wszystko powraca.

Podczas odegrania dziewiątej symfonji w Petersburgu autor niniejszego przekonał się, iż utwór ten jest łatwo zrozumiały, aczkolwiek współczesnicy uważali, że przebijają w nim mistyczne tendencje, że kompozytor kwalifikuje się do domu warjatów (patrz krytyki pod op. 125)⁶¹).

Obok autora, który zna każdą nutę dziewiątej symfonji, siedział miłośnik muzyki, nie znający nawet nut, uwielbiający w Beethovenie jedynie poetę. Nietylko całością utworu, lecz każdym poszczególnem zdaniem zachwycał się ów miłośnik muzyki. Przy każdej nowej myśli, przy każdym nowym dźwięku sąsiad mój potraçał mnie i mówił: „Znów coś nowego!“ Kiedy zwróciłem mu uwagę na dwa twarde akordy w pierwszym i ostatnim zdaniu, odparł: „Żałuję ludzi, którzy o tem wiedzą, — mnie to nie przeszkadza“. Autor przekonał się w ten sposób, że człowiek powinien duszą słuchać tylko poezji w muzyce, że nie powinien wnikać rozumem w skład i ustrój akordów tam, gdzie może upajać się tylko pięknem! Kaznodziejów jest wielu — ilu z nich zbliża nas do Boga?

* * *

Beethoven rozpoczynał swą pracę o świecie; pracował bez przerwy do obiadu, to znaczy do godziny drugiej, najpóźniej trzeciej. W roku 1826 pisał Wegelerowi: „*Nulla dies sine linea*“.

Przed południem Beethoven kilkakrotnie opuszczał na chwil parę swe mieszkanie, przebiegał kilka ulic, by w ten sposób nabrać wrażeń, lub obmyśleć gotowe już idee. Chodził po ulicy, przechodniów przeszywał orlim wzrokiem, lecz nikogo właściwie nie widział; wśród licznego tłumu czasami wyciągał nagle notatnik i zapisywał do niego jakąś nową myśl. We Wiedniu powszechnie go znano; jego zachowanie się już nie wydawało się nikomu śmiesznem, — uważano go bowiem za dziwaka, lecz nie starano się zrozumieć ani jego samego, ani jego muzyki.

Byłoby wbrew ludzkiej naturze, gdyby wszyscy rozumieli Beethovena, gdyby wszyscy zachwycali się jego muzyką.

Muzyka, zwłaszcza beethovenowska, jest tajemnicą, na której objawienie wybrani muszą zasłużyć, — jest zewnętrznym wyrazem wewnętrznego życia. Wybrany zaś nie jest kontrapunkt, lecz człowiek wrażliwy.

Pewien literat francuski podaje, że Beethoven na ulicy napisał motyw symfonji C-moll węglem na murze. Jest to niemądra anegdota, której nie warto nawet zaprzeczać.

Śmiało rzec można, że Beethoven tylko pół życia spędził w mieszkaniu, drugą zaś połowę pod odkrytem niebem.

Dwaj robotnicy, dźwigający węgiel, których mistrz razu pewnego spotkał na jednej z ulic przedmieścia, ustąpili mu pod wrażeniem jego wzniosłego wzroku miejsca. Tak wielka jest potęga geniusza! Beethoven wówczas mieszkał przy Pfarrgasse na przedmieściu Leimgrube. Wybrał tak odległe od zgiełku śródmieścia mieszkanie, aby móc spokojnie oddawać się pracy nad dziewiątą symfonią. Hołd ten, złożony przez robotników potędze ducha, jest najwyższym i najzaszczytniejszym, jaki kiedykolwiek oddano Beethovenowi lub któremukolwiek z artystów.

Świadek naoczny niezwyklej tej sceny podaje, że Beethoven grzecznie uchylił kapelusza, kiedy robotnicy już byli przeszli. Beethoven, widać, nie zauważył ich wcale, lecz odczuł tylko, że doznał grzeczności, za którą należało podziękować.

W czasie pracy mistrz często wstawał od stołu i podchodził do umywalni, przy której — nie zważając na kąpiel poranna,

jaką zwykł brać — czasami całymi godzinami, zupełnie nieświadomy swej czynności, wylewał sobie na ręce dzban za dzbanem wody. Podczas tego zajęcia mrucał, stękał, wył nawet — czego zresztą sam nie słyszał — i nie zważał na to, że przelana woda przesiąkała przez podłogę, wprawiając w niemałe kłopoty sąsiada, mieszkającego o piętro niżej. Okoliczność ta spowodowała, że kilku gospodarzy wymówiło Beethovenowi mieszkanie. Po takim „myciu“ rąk Beethoven przechadzał się, jak opowiada Schindler, w pokoju z kąta w kąt, notował sobie coś i — znów poczynił łać sobie wodę na ręce, wydając przytem niewyraźne mruki, potęgujące się do wycia.

Wobec poszanowania, jakie Schindler miał dla Beethovena, należy przypuszczać, że nie użyłby w opowiadaniu swem wyrazu „wyc“, gdyby dźwięki te zasługiwały na jakiegokolwiek łagodniejsze określenie.

Chwile te były chwilami najwyższego wewnętrznego napięcia, chwilami najwydatniejszej pracy. Kto nie chciał raz na zawsze stracić względów mistrza, temu nie wolno było przeszkodzić mu w takiej chwili.

Nie jest bynajmniej rzeczą dziwną, że opinja francuska chciała zrobić z Beethovena warjata lub muzycznego Don Kichota, przeciwnie — łatwo zrozumiała, gdyż genjusz taki zawsze wzbudzał i wzbudzać będzie zazdrość narodową.

Był to człowiek, poświęcający wszystko swym ideom, żyjący w swym własnym świecie duchowym, — życie zewnętrzne, codzienne było mu obojętne i obce. Dlatego też wszyscy, a zwłaszcza panie, powinni zrozumieć, że Beethoven nie był zawodowym kompozytorem, piszącym procederowo muzykę deserową, ubranym według ostatniej mody, udekorowanym może — jak Kalkbrenner we Francji — krzyżem Legji Honorowej.

Rossini podczas pracy śpiewał sobie przyjemnym swym tenorem — to też jego dzieła prędko zostaną zapomniane. Mozart słynne swe *Mruczące trio z Zaczarowanego fletu* mrucał po raz pierwszy, grając w bilard w kawiarni. Nie podając źródła, Berlioz opowiada w *Journal des Débats* z dnia 11-go

sierpnia 1852 roku, że Beethoven napisał uwerturę *Coriolan* (op. 62) w ciągu jednej nocy (*il lui est arrivé d'improviser (?) un de ses chefs-d'oeuvre, l'ouverture de Coriolan, en une nuit*).

Pomimo swobodnego trybu życia Beethovena, na który jedynie inspiracje mistrza wywierały pewien wpływ, można jednak w nieładzie tym zauważyć pewien porządek. Schindler, który dokładnie znał tryb życia Beethovena, opowiada: „Najpóźniej o dziesiątej godzinie kładł się spać, to znaczy o tej porze, kiedy kończyły się przedstawienia we wiedeńskich teatrach. Po południu nigdy nie pracował; wieczorem zaledwie brał się do korektury, której — jak zresztą wszelkiej pracy mechanicznej — nienawidził. Wczesnym wieczorem zwykle siadał do fortepianu firmy Broadwood, który otrzymał w podarunku od Riesa, Cramera i angielskiego dyletanta Smarta⁶²). Sam — pomimo że kazał skonstruować nad fortepianem pokrywkę, wzmacniającą ton — swej gry nie słyszał. Pokrywki tej nie trzeba sobie wyobrażać, jako pokrowiec, obity zielonym jedwabiem, pod którym mistrz się chował jak troglodyt“. Sam autor zresztą — dzięki opowiadaniom śpiewaka i aktora Arnolda, który dużo obcował z Beethovenem — miał podobne wyobrażenie o cudownym głuchym muzyku.

Późnym wieczorem Beethoven czytywał ulubionych swych klasyków greckich. Jeśli wieczorami pisywał, to najwyżej odpisywał utwory innych kompozytorów — prawdopodobnie myślał przytem o swoich własnych dziełach. Wszyscy biografowie zgadzają się w tem. Pracy nocnej, wbrew twierdzeniu Berlioza, wcale nie znał. Dużo miał nowych myśli i idei, które mu łatwo przychodziły, lecz ich opracowanie trwało długo, wymagało walk wewnętrznych, gdyż stawiał sobie coraz wyższe cele.

Już Hoffmann zaznaczył, że opowiadania o nadmiernie szybkiej pracy geniuszów nie polegają na prawdzie; tak samo dowiódł, że bajka o skomponowaniu uwertury do *Don Juana* przez Mozarta w ciągu nocy przed samą premierą opery nie odpowiada rzeczywistości. W duchu Mozarta uwertura ta była już dawno zakończona, w ciągu owej nocy mógł ją najwyżej napisać. Ouilbischeff w swej biografii Mozarta dowiódł, że

napisanie uwertury w ciągu jednej nocy — gdyby nawet trwała dwanaście godzin — jest fizycznie niemożliwe. Z tego samego powodu skomponowanie uwertury *Coriolan* w ciągu jednej nocy należy uważać za paryską bajkę. Jeśli Beethoven w gronie swych przyjaciół wyjątkowo przesiedział pół nocy, to wypadek taki był dla niego wielkiem zdarzeniem. W liście do Bettiny z dnia 11 lutego 1811 roku czytamy: „Wróciłem dziś dopiero o czwartej rano z zabawy, gdzie musiałem się dużo śmiać, aby dziś zato jeszcze więcej płakać. Huczna radość u mnie często powoduje gwałtowną reakcję“.

W przeciwieństwie do ludzi genialnych naszych czasów, którzy uważają siebie za mądrzejszych, jeśli jeszcze o świcie piją szampańskie i wyłącznie w nocy ślęczą nad swojemi partyturami — Beethoven uważał noc za żywioł wrogi sztuce i muzom: tylko dzień wydawał mu się odpowiednią porą dla zajmowania się rzeczami wzniosłemi i pięknemi.

Wiemy już, że Beethoven często zmieniał mieszkania i wynajmował nawet po kilka naraz. Nie dążył przytem do żadnego ukrytego celu, — wogóle nie starał się być innym niż wszyscy — był innym. W ciasnych ulicach — tym przytułku wielu ciasnych serc — pędził Beethoven życie niemieckich miast, nakreślone jak papier nutowy. W życiu niemieckiem wszystko jest zgóry przeznaczone, przewidziane i nakreślone, — w życiu niemieckiem nic się zdarzyć nie może — cuda są wzbronione. Dlatego też Beethoven dużo myślał o Anglii; dlatego właśnie artyści niemieccy często wyjeżdżają do Paryża, do Londynu, do gościnnej Rosji, nie liczącej się z groszem, aby tam stanowić o swym losie, a nie pędzić zgóry przeznaczone życie w niemieckich miastach.

Wśród tak oplakanych stosunków społecznych Beethoven tworzył swe dzieła. Świadczy to o wielkości jego geniusza. Duch jego musiał przewyciężyć ciasną tę atmosferę.

Beethoven nie był zaciętym mieszczuchem. Miasto wydało mu się zbyt ciasnem. Cóż dziwnego, że tak często zmieniał swe mieszkania, że wynajmował po kilka naraz, kiedy mu wszystkie były zbyt ciasne?

Ludzie przeciętni widzieli w tej łatwo zrozumiałej okoliczności bezprzykładne dziwactwo.

Należy uwzględnić, że dla Beethovena było prosto potrzebą mieć w maju mieszkanie o oknach wychodzących na północ, w lipcu zaś na południe; należy uwzględnić, że Beethoven płacił za kilka mieszkań jednocześnie, gdyż jedno było zbyt mało słoneczne, w drugim była woda nieodpowiednia; należy pamiętać, że nikt nie chciał wynająć Beethovenowi mieszkania, że uchodził za „niespokojnego“ lokatora. Przyjaciel mistrza, [baron Pasqualati, zarezerwował dla Beethovena na wszelki wypadek mieszkanie w swoim domu, do którego mistrz czasami się ukrywał. Tutaj napisał także swą symfonię A-dur. Wiosną 1823 r. Beethoven mieszkał w Hetzendorfie (patrz op. 120) u barona Pronay, lecz — nie zważając na piękne okolice — wkrótce przeprowadził się do Baden, gdyż baron „zbyt wiele mu robił komplementów!“ Tak samo postąpił Beethoven w 1824 roku w Penzingen obok Schönbrunn. Wąska ścieżka prowadziła nad rzeczką. Ciekawi, którzy w Penzingen spędzali lato, tłumnie oczekiwali tutaj mistrza. Nie znosił tego rodzaju ciekawości. Po trzech tygodniach już opuścił Penzingen i udał się do Baden, pomimo, że zarówno w Penzingen jak i w Hetzendorfie zgóry zapłacił 400 guldenów za mieszkanie.

Nie zrównane są dowcipy, bez których Beethoven nigdy nie płacił 31 gulden rocznego podatku osobowego, — zwykle wymieniał swe własności, jakie — według niego — rząd obkładał podatkiem.

Nie należy również zapominać tyranji służących i gospodyń, dla których stary kawaler i genjusz był zabawką. Jedną z tych chodzących mumij kuchennych Beethoven nazywał *Frau Schnaps*.

Wiosną 1824 roku, kiedy londyńskie Towarzystwo Filharmoniczne zaproponowało Beethovenowi 300 gwinej na podróż do Londynu, gdzie miał dyrygować swojemi dziełami (dziewiąta symfonia dopiero co została ukończona), i poza tem zapewniło mu 500 gwinej (więcej niż 12000 franków) dochodu z koncertu, — wiosną 1824 roku, kiedy obcy kraj chciał się zaopie-

kować wielkim mistrzem, Beethoven był zależny od Frau Schnaps, jak wynika z następującego listu do Schindlera: „Frau Schnaps pożyczka mi to, co na życie potrzebuje. Przyjdźcie około drugiej na obiad. Mam dobre wiadomości, — nie chciałbym aby Gehirnfresser dowiedział się o nich“. Pod *Gehirnfresser* Beethoven rozumiał, jak wiemy, swego brata-aptekarza.

Beethoven uważał za wskazane omówić angielskie propozycje z jednym ze swoich przyjaciół. Musiał w tym celu zadłużyć się u swej kucharki, aby móc poczęstować gościa przynajmniej skromnym obiadem. Cóż dziwnego, kiedy kompozytor *Don Juana* musiał się unżyć i prosić o pożyczanie mu jednego jedyne go guldena, aby móc kupić sobie obiad. Faktom tym nikt nie jest w stanie zaprzeczyć; Wiedeń może tłumaczyć się jedynie tem, że Beethoven i bez pożyczania pieniędzy od kucharki nie cierpiałby głodu, gdyż w kuchni u Frau Schnaps znalazłby się może kawałek suchego chleba. Beethovenowi wystarczały najskromniejsze potrawy, nie uważał — podobnie Rossiniemu — pełnego żołądka za „bęben radości“. — „Człowiek mało się różni od zwierzęcia, jeżeli go stół, zastawiony dobrmi potrawami, wprawia w zachwyty“, mawiał Beethoven.

Z podróży do Anglii — kraju, który go oddawna nęcił, gdyż mniemał widzieć w ówczesnym charakterze narodowym Anglików cechy dawnych Greków i Rzymian, w którym przyjętoby mistrza z otwartemi ramionami i kieszeniami, który prawdopodobnie dłużej zachowałby nam mistrza — z podróży tej zrezygnował i pozostał u swojej Frau Schnaps, gdyż uważał za swój obowiązek czuwać nad bratankiem.

Tak wspaniałomyślny był człowiek, o którym mówiono, że jest sknerą — dlatego tylko, że pewnego razu zapytał Riesa, jaka jest różnica pomiędzy gwineą a funtem sterlingów. Inna Frau Schnaps, nie owa dobroduszna pani Rothschild, spłatała mu, jak zobaczymy, gorszego figla.

Ktoby nie wiedział ile trudności musi przezwyciężyć biedny artysta, który — podobnie ludziom zamożnym — chce spędzić lato na wsi, daleko od gwaru miejskiego. Ile przeszkód piętrzy

się wtedy przed biednym, podczas gdy bogacz poprostu wyjeżdża, nie troszcząc się o nic, prócz swej osoby. Tak samo pragnął postąpić Beethoven: chciał sam tylko, bez żadnych kłopotów o jakiegokolwiek sprzęty lub rzeczy, wydostać się z miasta. Był zadowolony, kiedy po przybyciu do Baden, Döbling, Heiligenstadtu lub Hetzendorfu mógł przywitać pierwsze jaskółki, odtworzyć wrażenia wiosenne w pieśni (op. 98: *Es kehret der Maien, es blühet die Au'!*), najwyżej wysyłał poprzednio do miejsca swego pobytu fortepian i trochę papieru nutowego. Troskę o wszystko inne, o łóżko, o meble, pozostawiał swym gospodyniom, które zmieniał równie często, jak mieszkania.

Było to wiosną 1821 r., kiedy Beethoven znów powędrował do Döbling. Po przybyciu nie mógł wśród swych arkuszy znaleźć partytury *Kyrje* mszy D-dur, nad którą pracował już od roku 1819. Łatwo sobie wyobrazić, jak cenna była dla mistrza ta partytura. Szczegółowe poszukiwania w mieście pozostały bez pożądanego skutku. Beethoven rozpaczał, — myślał, że go okradziono. Zupełnie przypadkowo znalazł w kuchni na wsi cenne arkusze, których gospodyni używała do zawijania obuwia, szcotek i t. p. Na szczęście rozerwała arkusze tylko wzdłuż zagięcia. Pomimo tak nędznego wyglądu wielkiego utworu kościelnego, Beethoven niedługo złościł się na swoją gospodynię. Nie przejmując się taką ironją losu, oczyścił swe *Kyrje* z kurzu i brudu i najspokojniej począł dalej komponować.

* * *

Samotne, wskutek głuchoty, życie Beethovena nie obfituje w anegdoty i wydarzenia jak, na przykład, życie Mozarta. Biografję Mozarta wobec tego trzeba pisać — biografję Beethovena trzeba wyczuć z jego dzieł. Nieliczne anegdoty można opowiadać jedynie rozpatrując jego utwory: same wtedy nasuwają się dzięki swej łączności z nimi (patrz op. 1, 5, 11, 15, 16, 29, 31, 37, 45, 55, 57, 58, 86, 112, 120, 124. №№ 3a, 5a, 35 w drugim rozdziale katalogu).

Nie wiemy nic o obcowaniu Beethovena z innymi muzykami, a jednak przypuszczać należy, że Beethoven, jako jeden



POMNIK BEETHOVENA W BONN

z najślynniejszych pianistów owego czasu, próbował grywać swe tria i koncerty razem z innymi artystami.

W Berlinie (patrz op. 5) Beethoven poznał Himmla, kompozytora dawno zapomnianego *Fanchon*, poznał królewicza pruskiego Ludwika Ferdynanda, którego jako pianistę cenił więcej od Himmla. Po powrocie do Wiednia Beethoven w roku 1800 dedykował królewiczowi przepiękny koncert fortepianowy C-moll (patrz op. 37) i wyraził się o nim, że „wcale nie gra jak król lub królewicz, a poprostu jak dobry pianista“. Ze wszystkich pianistów Beethoven chwalił tylko Cramera, innych lekcewał.

Własnych utworów Beethoven nie lubiał grać dla siebie, ani dla innych. Aby go skłonić do tego — oczywiście w wieku młodszym, gdyż później głuchota wykluczyła tego rodzaju popisy — trzeba było użyć podstępu, który polegał na tem, że do fortepianu zasiadał partacz i błędnie grał którykolwiek z utworów Beethovena. To była pięta Achillesa Beethovena!⁶³). Partacza takiego Beethoven usuwał niezbyt grzecznie od fortepianu i sam grywał dany utwór, aby potem zapomnieć o otoczeniu i długo, długo improwizować.

Z Himmlem pogniwał się, — tak samo cokolwiek później z Hummlem (patrz op. 86). Himmel poprosił pewnego razu Beethovena, aby improwizował. Beethoven zadośćuczynił tej prośbie i ze swej strony poprosił Himmla o to samo. Himmel był natyle naiwny, że zaczął fantazjować. Himmel, nawet po popisie króla improwizacji nie powątpiewając w swe siły, grał już dość długo, kiedy Beethoven przerwał mu słowami: „Kiedyż pan nareszcie zacznie naprawdę improwizować?“ Himmel, któremu się zdawało, że już gorzej grywał, podskoczył i zaczęła się sprzeczka. Beethoven spokojnie odparł, iż „rzeczywiście myślał, że Himmel tylko trochę preludjuje“. Doszło coprawda później do zgody, lecz Himmel długo nie mógł tego zapomnieć swemu niebezpiecznemu przeciwnikowi i podkreślał to w korespondencji z Beethovenem, która mu też wreszcie dała możność odwdzięczenia się. Beethoven mianowicie zapytywał zwykle

w swych listach, co słyhać nowego w Berlinie? Himmel odpowiedział, że „w Berlinie wynaleziono latarnię dla ślepych“. Beethoven, łatwowierny jak genjusz, któremu się nic nie wydaje niemożliwym, rozpowszechniał tę nowość we Wiedniu. Beethoven poprosił Himmla o bliższe szczegóły, a Himmel nie ominał wyśmiać się z niego. Mistrz zaprzestał korespondencji z Himmlem.

Rossiniego Beethoven nie chciał poznać, pomimo, że kompozytor *Tankreda* podczas swego pobytu we Wiedniu trzykrotnie nadaremnie odwiedził kompozytora *Fidelia*.

Nie lepiej było z Clementim. Kiedy ten przybył ze swoim *Gradus ad Parnassum* do Wiednia, Beethoven miał zamiar odwiedzić go natychmiast, lecz usłuchał niedobrej rady i oczekiwał wizyty Clementiego, który ze swej strony czekał na Beethovena; znali się wobec tego przez długi czas tylko z widzenia. Na obiedzie w restauracji siedzieli przy jednym stole, każdy ze swym uczniem — Beethoven z Riesem, Clementi z Klenglem; mierzyli się wzrokiem, nie wymieniając ani jednego słowa. Uczniowie musieli naśladować swych nauczycieli, gdyż w przeciwnym razie groziła im utrata lekcyj.

Ciekawe jest również spotkanie się Beethovena ze Steibeltem, który wówczas słynął w Paryżu ze swego doskonałego władania pedałami i swego tremolowania. Steibelt po przybyciu do Wiednia (1799) nie uważał za stosowne odwiedzić Beethovena i dopiero u hrabiego Friesa (porównaj op. 23, 24, 29 i 92) spotkał się z nim. Dwudziestopięcioletni Beethoven zagrał swe trio na fortepian, klarnet i wiolonczelę (op. 11). Steibelt raczył łaskawie uznać Beethovena za pianistę i — pewny łatwego zwycięstwa — zagrał swój własny kwintet, poczem zaczął improwizować, raczej tremolować. Beethovenowi nie podobała się jego małowartościowa i lekkomyślna gra. Po jakimś czasie to samo towarzystwo zeszło się znów u hrabiego Friesa. Steibelt zagrał inny kwintet, także własną kompozycję i zaczął potem improwizować na temat warjacji tria Beethovena (op. 11); nie ulega wątpliwości, że chciał w ten sposób obrazić mistrza.

Tego było za wiele dla Beethovena. „Podszedł do fortepianu“, opowiada dalej Ries, „aby improwizować; szedł do instrumentu jakby zmuszony do tego, zabrał po drodze partję wiolonczelową kwintetu Steibelta, postawił go nagłówkiem wdół na pulpicie i wybębnił sobie z niego jednym palcem temat. Obrażony i dotknięty mistrz improwizował tak, że Steibelt opuścił salę, zanim Beethoven skończył. Steibelt nie chciał więcej widzieć Beethovena, postawił nawet warunek, że — o ile będzie w przyszłości zaproszony Beethoven — on, Steibelt, nie przyjdzie“.

To, co mówi uczeń o swoim mistrzu, zgadza się ze słowami Bettiny von Arnim: „Po obiedzie Beethoven zasiadł do fortepianu; grał długo i cudownie. Dusza jego fermentowała wraz z genjuszem; w chwili takiej jego duch wyrażał najwyższe, a palce dokonywały cudów“.

Pewna odmiana anegdoty o głosie kwintetowym zdarzyła się w Moskwie. Drażniono tam Fielda tem, że powątpiewano, czy potrafi zagrać cokolwiek *prima vista*. Zaproponowano mu trudną fugę Bacha. Field wziął nuty, postawił je sobie na pulpicie nagłówkiem wdół i zagrał fugę bezbłędnie.

Beethoven pogodził się z Hummlem dopiero na łożu śmierci. Kiedy Hummel podczas ostatniej choroby Beethovena przybył do Wiednia, mistrz wyraził życzenie zobaczyć Hummła. Nazajutrz Hummel odwiedził Beethovena. Jakże choroba zmieniła szlachetnego mistrza! Dobroduszny Hummel nie mógł powstrzymać się od łez. Beethoven, spostrzegłszy wzruszenie Hummła, chciał odwlec jego uwagę od siebie i pokazał mu rysunek, przedstawiający dom, w którym urodził się Haydn, mówiąc przytem: „Patrz, kochany Hummel, oto dom w którym urodził się Haydn; otrzymałem dziś rysunek ten w podarunku, sprawił mi wielką radość. Tak nędzna chata, a tak wielki człowiek w niej się urodził!“

A Wiedeń, w którym Beethoven żył i pracował 35 lat, dotychczas nie wystawił mistrzowi pomnika! W pałacu kryształowym w Sydenham nie zapomniano postawić biustu Beethovena obok biustów Goethego i Schillera. Wśród lasów

palmowych, wśród cudów asyryjskiej, egipskiej, greckiej i rzymskiej sztuki biusty te zajęły należące im się zaszczytne miejsce. A Wiedeń nie wystawił Beethovenowi pomnika! ⁶⁴).

Dziesięć lat już istniało Stowarzyszenie Miłośników Muzyki Cesarstwa Austrjackiego, kiedy nareszcie, w roku 1823, mianowało Beethovena swym członkiem honorowym, do których już wielu artystów w kraju i zagranicą zaliczało. Tylko dzięki staraniom otoczenia, głęboko dotkniętego tem mistrza, Beethoven nie odesłał stowarzyszeniu dyplomu.

Nie zataimy przed czytelnikiem bajki o Beethovenie, choć jej powstanie zawdzięczamy bogatej wyobraźni niemuzykalnego i niekrytycznego francuskiego publicysty. Alphonse Karr pragnął upiększyć życie Beethovena i umieścił swe biograficzne poprawki w 48-ym rozdziale II tomu swego romansu *Sous les tilleuls*. W książce tej zamieścił — ponieważ akcja odgrywa się w Niemczech — aż dwa wyrazy niemieckie, w których zresztą zrobił nie mniej, niż trzy błędy ortograficzne. Dzieło to nie może rościć żadnych pretensyj do poznania, ani do odzwierciedlenia życia niemieckiego.

Cóż wymagać od krytyki francuskiej, kiedy w najnowszej spekulacji nakładców: *Echos d'Europe, recueil de 40 mélodies célèbres, Paris, éditeurs Challiot, Choudens* — znajdujemy następujące kurjoza:

1) p. 22. *Le désir de Beethoven, scène de valse, musique de Schubert, poésie de Charlemagne.*

2) p. 28. *Sainte Cécile, harmonie religieuse, musique de Beethoven, poésie de Charlemagne.*

3) p. 30. *Dernière pensée musicale de Weber, musique de Reissiger, poésie de Charlemagne.*

Zanim wysłuchamy opowiadania Karra o nocnej przygodzie Beethovena, posłuchajmy jak ją opisywano w Niemczech w broszurce *Wspomnienia o Beethovenie (Erinnerungen an Beethoven, Bonn 1845, bei B. Pleimes)*, która została wydana z okazji poświęcenia pomnika „złotego muzyka“ w Bonn. Czytamy w niej:

„Podczas podróży Beethovena z Baden do Wiednia miało miejsce następujące wydarzenie. Beethoven przeprowadził się do Baden, aby samotnie i smutno żyć z małej pensji, która mu ledwo wystarczała na najniezbędniejsze potrzeby. Z obawy o swego bratanka, który znajdował się w przykrem położeniu, postanowił powrócić do Wiednia. Dla oszczędności odbył część drogi pieszo. Wieczorem zatrzymał się przed małym domkiem, gdyż czuł się wyczerpany i poprosił o udzielenie gościnności. Przyjęto go. Zaproszono go na kolację, po której spożyciu zajął miejsce na fotelu w kącie przy kominku. Gospodarz otworzył stary fortepian, jego trzej synowie zdjęli ze ściany instrumenty. Matka z córką krzątały się naokoło kuchni. Nastroili instrumenty, ojciec podał pierwszy akord i zaczęli grać z wielkim zapałem. Widać było, że muzyką swoją bardzo się przejmowali; matka z córką przestały się krzątać i przysłuchiwały się pilnie, — po wyrazie ich twarzy można było spostrzec, że muzyka robi na nie wielkie wrażenie. Wszystko to Beethoven mógł tylko widzieć, gdyż z powodu swej głuchoty nie słyszał ani jednego dźwięku. Po ruchach, po wyrazie twarzy widział, że odczuwają to, co grają, — mimowoli nasunęła mu się myśl o przewadze tych ludzi nad włoskimi muzykami, którzy grają jak maszyny.

Kiedy skończyli, podali sobie ze wzruszeniem ręce, aby w ten sposób wyrazić swą radość z powodu doznanych wrażeń, — córka rzuciła się w objęcia matki. Naradzali się potem: wzięli wkońcu instrumenty i znów poczęli grać. Tym razem ich egzaltacja spotęgowała się jeszcze bardziej: błyszczące ich oczy zwilżyły się.

„Kochani moi!“ — powiedział Beethoven — „jestem nieszczęśliwy, że nie mogę podzielać waszego zachwytu, gdyż i ja muzykę lubię; zauważyliście napewno, że jestem głuchy i niestety nie mogłem słyszeć ani jednego dźwięku. Pozwólcie mi przynajmniej przeczytać muzykę, która was tak wzruszyła!“

Wziął kajet. Jego oczy straciły nagle blask, zatrzymał oddech i zaczął płakać...

To, co tych ludzi w taki zachwytyt wprowadziło, było allegro symfonji A-dur Beethovena!

Cała rodzina obstała go i wyrażała mu znakami swe zdziwienie i zaciekawienie.

Jeszcze przez chwil kilka nie mógł ze wzruszenia mówić, potem rzekł: „Jestem Beethoven!”

Cała rodzina uchylała przed nim czoła i zbliżyła się z głębokiem uszanowaniem. Beethoven podał im rękę, którą poczęli pieścić i całować. Patrzyli się uporczywie na niego, aby spostrzec odbłask geniusza na twarzy i aureolę nad jego czołem. Beethoven rozwarł ramiona i wszyscy — ojciec, matka, trzej synowie oraz córka — rzucili mu się w objęcia.

Potem wstał, zasiadł do fortepianu, dał młodzieńcom znak, by wzięli swe instrumenty, i sam zagrał z nimi swe arcydzieło.

Kiedy skończyli, Beethoven pozostał przy fortepianie i zaczął improwizować śpiewy dziękczynne, jakich nigdy nie komponował. Słuchano go do późnej nocy. Gospodarz zaofiarował mu łóżko.

Beethoven poczuł w nocy gorączkę, musiał wstać i wyszedł bosemi nogami na dwór.

Była burza, wiatr wył i szarpał drzewa, zrywając i łamiąc gałęzie. Beethoven długo pozostał na dworze; kiedy nareszcie wrócił, był zupełnie skostniały.

Posłano do Wiednia po lekarza, który skonstatował puchlinę wodną. Wymagała ona trzykrotnej operacji. Beethoven jednakże nie odzyskał zdrowia“.

Cały romans, jak widzimy! Przypatrzmy mu się krytycznie.

Wiemy, że Beethoven wyjeżdżał do Baden tylko na letnisko, — nigdy zaś nie pozostawał tam przez dłuższy czas ze swoją osławioną rentą. Wiemy, dlaczego i jak Beethoven wyjechał z bratankiem na wieś do swego brata, Jana. Beethoven lubił coperawda chodzić pieszo, lecz nikt, prócz autora powyższego romansu, nie wie, że dla tej rozrywki używał traktu pocztowego z Wiednia do Baden lub odwrotnie. Tak samo wydaje się rzeczą

nieprawdopodobną, że Beethoven porównywał ową chłopską rodzinę z włoskimi muzykami, — skąd bowiem publicysta mógł wiedzieć o czym Beethoven myślał? Krytyk lub powieściopisarz mogą odgadywać myśli, jeśli im się wydają prawdopodobnymi, lecz zwykłemu publicyście nie wolno tego czynić.

Symfonia A-dur była coprawda opracowana, jako trio na fortepian, skrzypce i wiolonczelę — lecz nigdy jako kwartet z fortepianem; w tej bowiem formie ze wszystkich kompozycji Beethovena posiadamy tylko septet, symfonię *Eroikę* i kwintet z instrumentami dętymi (patrz bliższe szczegóły pod op. 20, 55 i 16). Przekład beethovenowskich symfonii na fortepian, skrzypce, wiolonczelę i flet, sporządzony przez Hummła został wydany dopiero w roku 1835.

Poza tem flet nie wisi na ścianie, z której — według powyższego opowiadania — synowie zdjęli instrumenty. Trudno również uwierzyć, ażeby chłopci zaliczali symfonię do swego repertuaru, a w dodatku symfonię Beethovena. Jakże ów poczciwy gospodarz radził sobie z fortepianem, którego klawiatura składała się wówczas tylko z czterech oktaw, od C do C? ⁶⁵).

Dodać należy, że ówczesna krytyka (patrz pod op. 92) wyrażała się tak ujemnie o symfonii A-dur, iż dziwić się trzeba, dlaczego zwyczajny chłop miałby wykazać większe zrozumienie muzyki i lepszy gust artystyczny. Gdyby chociaż wybrali pierwszą symfonię! Lecz wtedy nie byłoby wzruszającej sceny, ponieważ Beethoven nie lubił tej symfonii.

Przypuśćmy nawet, że synowie gospodarza byli mistrzami. Jakże — wobec głuchoty Beethovena — byłoby możliwe chociażby tylko bezbłędne odegranie symfonii? Wiemy napewno, według Riesa i Schindlera, że Beethoven pod koniec swego życia z powodu głuchoty tak niemiłosiernie obchodził się ze swym fortepianem, iż często pękały struny. Tak krótko przed śmiercią myślał pewno tylko o swej dziesiątej symfonii; jakże — wobec tego — mógł się zachwycać symfonią A-dur, która należy do jego *minores virtutes*, jakby się Cezar wyraził. Według Riesa, wogóle niechętnie grywał własne swe utwory.

Tylko specjalnem fizycznym niedomaganiem można wreszcie wytłumaczyć okoliczność, że Beethoven musiał wyjść bosemi nogami na dwór; poprosiłby wtedy napewno o wskazanie mu pewnego miejsca. Beethoven niewątpliwie wiedział, że febry nie można wyleczyć spacerem nocnym, a zwłaszcza bosemi nogami.

Natomiast puchlina wodna nie powstała w ciągu jednej nocy: była ona skutkiem przeziębienia, którego się nabawił podczas podróży z majątku brata do Wiednia w otwartym powozie. Jak wiemy, aptekarz nie chciał wówczas powierzyć kompozytorowi powozu krytego. Brzmi to mniej melodramatycznie, zato jest prawdziwe.

Wyżej przytoczone opowiadanie jest, jak już wiemy, tłumaczeniem epizodu z francuskiego romansu *Sous les tilleuls*. Alphonse Karr nie poprzestaje jednak na wezwaniu lekarza, lecz opowiada dalej:

„Malgré tous les soins le médecin après deux jours déclara, que Beethoven alla mourir. Et en effet à chaque instant sa vie s'en allait. Comme il râlait sur son lit, un homme entra: c'était Hummel; Hummel, son ancien, son seul ami (?). Il avait appris la maladie de Beethoven; il lui apportait des soins et de l'argent, mais il n'était plus temps; Beethoven ne parlait plus, un regard de reconnaissance fut tout ce qu'il put dire à Hummel. Hummel se pencha vers lui, et avec le cornet acoustique, au moyen duquel Beethoven pouvait entendre quelques mots prononcés à haute voix, il lui fut part de la douleur qu'il ressentait de le voir dans cette situation. Beethoven parut se ranimer, ses yeux brillèrent et il dit: N'est-ce pas, Hummel, que j'avais du talent? — Ce furent ses dernières paroles; ses yeux restèrent fixes; sa bouche s'entrouvrit, et la vie s'exhala. On l'a enterré dans le cimetière de Doebling“.

Widzieliśmy Hummła przy łożu śmierci Beethovena. Hummel przyjechał do Wiednia, by występować na koncertach i zarabiać pieniądze, nie zaś poto, by Beethovenowi przywieźć pieniądze. Co do pytania: „Posiadałem talent, nieprawdaż?“ — to należy zaznaczyć, że Schindler, który ani na chwilę nie opusz-

czał Beethovena podczas jego choroby, nic o takim pytaniu nie wie. Beethoven zawsze wierzył w swój geniusz, w swoje przeznaczenie, — inaczej nie zniósłby tak mężnie wszystkich cierpień moralnych i fizycznych. *Ceteris praestare* — oto hasło Beethovena. Doskonale wiedział, że był obdarzony większymi darami, niż tylko talentem, — nie potrzebował się pytać o to dopiero na łożu śmierci, a zwłaszcza Hummła, którego nie cenił i nie lubił.

Kto zaś opowiadaniem powyższem pomimo wszystkiego się zachwyca, ten powinien pamiętać, że w oznaczonym czasie Beethoven — według świadków naocznych — mieszkał u swego brata w majątku. Jest to dowód, który nawet przez sąd zostałby uznany za dostateczny.

* * *

Żaden artysta nie był tak zapoznany przez swych współczesników, jak Beethoven; może dlatego, że żaden nie był tak niemiłosiernym reformatorem. Wraz z Florestanem w niezrównanej arji więziennej mógłby Beethoven powiedzieć o sobie:

*Wahrheit wagt' ich kühn zu sagen,
Und die Ketten sind mein Lohn!*

Za wyjątkiem pierwszego okresu twórczości, w którym Beethoven, podobnie Mozartowi, wypełniał tylko tradycyjne ramki sztuki, każda nuta w dziełach Beethovena jest reformą, rozwinięciem, rozszerzeniem tradycyjnej formy i treści. Dla współczesników muza Beethovena była zamgloną przyszłością; dowodzi tego ta okoliczność, że dla nas jest ona terażniejszością. Już septet był śmiałą emancypacją muzyki kameralnej dzięki zestawieniu siedmiu instrumentów, dzięki nowemu, nieznanemu dotąd ujęciu finale. Podziwu godna jest także ekonomja muzyczna w każdym zdaniu, w partji każdego poszczególnego instrumentu, w ich stosunku wzajemnym. Dzieło to jest jakby zarodkiem symfonji beethovenowskiej.

Im wierniejszym samemu sobie stawał się Beethoven w trzecim okresie twórczości, tem bezwzględniejszą stawała się jego sztuka dla współczesników, tem potężniej wzbijała się na wyżyny jego idei i przekonań. Nawet po śmierci mistrza nie wybaczone Beethovenowi, że natyle wyprzedził swych współczesników, że tak mało na nich zważał.

Beethoven nie mógł pozyskać sobie przyjaciół wśród wykonywających artystów, ponieważ cenił ich tylko jako ludzi, urzeczywistniających i wykonywających jego twórcze idee. W oczach Beethovena ani Hummel, ani Weber nie mogli być potęgą.

Pierwsza msza Beethovena (op. 86) była powodom długoletnich nieporozumień pomiędzy nim a Hummlem, któremu się msza wydawała czemś nowem, niezrozumiałem, różniącym się od wszystkich dotychczasowych utworów w tej dziedzinie. Jeśli zaś nawet Hummel, jako kompozytor koncertu H-moll, septetu z fortepianem i dość wartościowej mszy, nie mógł zrozumieć Beethovena, to cóż dziwnego, że ogół nie rozumiał mistrza (patrz krytyki pod op. 12 i 47), cóż dziwnego, że przez całe życie prześladowano i lekceważono Beethovena.

Wskutek reakcji, jaką taki los powoduje w człowieku, charakter Beethovena odznaczał się dziwactwem i szorstkością. Szorstkość ta miała zastąpić nieznanne mu formy obejścia. Bezgraniczna genjalność artysty odnosiła zawsze zwycięstwo nad człowiekiem. Beethoven był grubjaninem, i to nawet wielkim, lecz nigdy z nieokrzesaności, lecz jedynie z rozpacz, że nie umie być grzecznym.

Pierwsze cztery takty koncertu C-moll są również grubjańskie, ale zarazem nieśmiertelne.

Kiedy Schupanzigh przybył do Wiednia aby poznać Beethovena i dostąpić zaszczytu grania przed mistrzem, Beethoven zmusił wybrane towarzystwo — w którego obecności Schupanzigh miał grać — czekać na siebie, gdyż uważał za potrzebne odbyć przedtem dłuższy spacer. Przybył wreszcie. Lecz już po pierwszych dwóch taktach demonstracyjnie opuścił

sałę, naciskając w dodatku jeszcze na oczach całego towarzystwa kapelusz na głowę. Uczynił to tylko dlatego, że mu się tempo, w jakim Schupanzigh grał, nie podobało, oraz dlatego, że samego utworu, kwartetu C-moll, nie lubił. Beethoven widocznie przebywał w duchu zupełnie gdzie indziej. Kwartet przerwał bieg jego myśli. Żył się z tego powodu na samego siebie.

Beethoven wyrażał się później o Schupanzighu, że „może mu być wdzięcznym, jeśli skutek tej obrazy schudł cokolwiek“.

Jeszcze gorzej mistrz zachował się w domu hrabiego Browne, w którym Ries piastował godność domowego pianisty. Na jednym z urządzonych przez hrabiego wieczorków, Beethoven grał z Riesem dopiero co skomponowane marsze na cztery ręce. Pewien gość podczas gry rozmawiał tak głośno, że wszystkie wysiłki Beethovena celem zwrócenia mu na to uwagi, pozostały bezskuteczne. Beethoven wobec tego przerwał nagle grę i głośno oświadczył: „Dla takich świriń nie gram!“ O muzyce oczywiście już nie mogło być mowy, gdyż Beethoven zabronił grać również Riesowi.

Surowy wobec siebie samego, Beethoven był także surowy, lecz sprawiedliwy, wobec innych. W kwietniu 1816 roku Beethoven pisał Riesowi do Londynu: „Arcyksiążę Rudolf gra ze mną Wasze utwory, z których mnie się zwłaszcza *Il sogno* bardzo podoba“. Kiedy natomiast Beethoven zobaczył koncert pożegnalny, skomponowany przez Riesa, był tak oburzony, że chciał przez ogłoszenia w gazetach wezwać Riesa, aby nie śmiał nazywać siebie jego uczniem. Tylko usilne starania przyjaciół zdołały go skłonić do zaniechania tego zamiaru. Tak wielki, tak bezwzględny był zapał Beethovena do sztuki!

„Jeden uważa sztukę za boginię, drugi —
za krowę, która mu masło daje“.

Beethoven korespondował nadal z Riesem, który w Londynie zajmował się między innym także rozpowszechnianiem utworów swego mistrza.

Autor niniejszego widział się z Riesem w Frankfurcie nad Menem w roku 1827 i poznał go, jako trochę pesymistycznego, lecz ciekawego człowieka, noszącego piętno swego wschodniego pochodzenia na czole. Opowiadał podróżnemu z Rosji o Beethovenie, ile tylko wiedzieć chciał. Wówczas od śmierci Beethovena upłynęło dopiero dwa miesiące. Ries wyrażał się o Beethovenie, jak starożytni o Homerze: *Cum poetam dicimus nec addimus nomen, subauditur apud Graecos egregius Homerus, apud nos Virgilius (Lib. I, tit. 2, § 2, Instit. Iustiniani)*. Ries zagrał mi sonaty A-dur (op. 26) i Cis-moll; nie mogę powiedzieć, abym jego grą i zrozumieniem tych utworów był zachwycony.

Ries w czasie swego studjum przewyciężył właściwie tylko koncerty fortepianowe Beethovena, które mu, jako zawodowemu pianiście, były więcej dostępne, niż nierównie wyższe pod każdym względem kwartety lub symfonje. Będąc sam muzykiem, Ries widział w Beethovenie także tylko muzyka, — wynika to z *Anekdotikona* Riesa o Beethovenie. O wspaniałej sonacie op. 106 Ries wyrażał się, że „Beethoven szuka trudności technicznych“. Ries opuścił Wiedeń i Niemcy, zanim Beethoven osiągnął szczyt rozwoju w drugim okresie swej twórczości. O symfonji A-dur Beethoven korespondował z Riesem, który wtedy już przebywał w Londynie (listopad 1815).

Anglja oczywiście nie ułatwiła Riesowi zrozumienie trzeciego okresu twórczości Beethovena. Taka ideologia na długo pozostaje obcą dla kraju nieartystycznego, jakim jest Anglja. Dopiero za naszych czasów tajemnice Beethovena stały się bardziej dostępne.

Ignacy Moscheles, znany kompozytor i wirtuoz, współwyznawca Riesa, zastąpił tego ostatniego w Londynie po ukończeniu swych studjów we Wiedniu. Sam Moscheles opowiadał, że na jego własną prośbę przywiązywano go do fortepianu i zamykano w mieszkaniu; zmuszał siebie w ten sposób do odgrywania ćwiczeń w ciągu sześciu godzin dziennie. Pod względem techniki żaden z ówczesnych pianistów nie dorów-

nywał Moschelesowi. W roku 1829 Moscheles wyrażał się o Beethovenie z wielką wdzięcznością, wspominał zwłaszcza, jak łaskawie mistrz przyjął od niego dedykowaną mu sonatę E-dur. Beethoven prawdopodobnie więcej cenił pracowitość i dobrą wolę Moschelesa, niż samą treść sonaty.

W narodowości Riesa i Moschelesa Beethoven nie widział powodu do odosobnienia się od nich. Pod tym względem Beethoven także wyprzedził swych współczesników.

Ani Haydn, ani Mozart nie uważaliby Riesa i Moschelesa za równouprawnionych ludzi, nie chcieliby nawet udzielać im lekcji.

Nie ulega jednak wątpliwości, że — gdyby nie narodowość Riesa — stosunek pomiędzy nim a Beethovenem byłby o wiele szerszy. Dziś Beethovenowi trudno byłoby się pogodzić z współwyznawcami Riesa, ponieważ dawniej starali się pozyskać uznanie przez skromną swą pilność, dziś natomiast bezwzględnie pchają się na pierwsze miejsca. Naród ten wydał jednak w osobie Mendelssohna człowieka o wybitnych zdolnościach⁶⁰).

Autor niniejszego, uczeń Moschelesa, wielbiciel Edwarda Ganza, uważa, że o żydach można mówić tak samo bez ogródek, jak o każdym innym narodzie, ponieważ indywidualność nie ma nic wspólnego z narodowością.

Sonata melancholiczna, *Allegri di bravura*, sonata na cztery ręce (Beethoven nosił się myślą o sonacie na cztery ręce dopiero na łożu śmierci) — oto dzieła Moschelesa, z powodu których Beethoven zainteresował się tym pracowitym człowiekiem.

Liszt w Paryżu przy pewnej okazji trafnie się wyraził: „Dzieła Moschelesa można porównać z angielskimi pudełkami, które się odznaczają znakomitem wykonaniem, które się tak lekko otwierają, tak szczelnie zamykają, — niczego w nich niema coprawda, lecz są to pudełka wykwińskiej roboty angielskiej“.

Moscheles znakomicie i z wielkim zapałem grywał sonatę, dedykowaną Beethovenowi. Niema w niej poezji, nie jest ona

objawieniem, — jest jedynie teoretyczną sonatą, dobrze i nieskazitelnie opracowaną.

Przytoczę w tym miejscu kilka wspomnień osobistych, które przez swą pośrednią łączność z życiem Beethovena przyczynią się do wszechstronnego oświetlenia tego niezrównanego mistrza.

Działo się to wiosną 1829 roku. Autor odbywał właśnie swą lekcję z Moschelesem, kiedy do pokoju wszedł młody człowiek o wschodnich rysach twarzy i polecił się Moschelesowi, jako pianista. Moscheles odparł lekceważąco, żeby coś zagrał. Pianista zaczął grać. Już po pierwszych taktach Moscheles padł mu w objęcia i rzekł z wielką radością: „Jesteście Mendelssohn! Bardzo pana oczekiwałem!” Teraz Mendelssohn musiał zagrać całą swą sonatę E-dur, którą Moscheles bardzo cenił. Leżała ona stale na jego fortepianie, — a to wiele znaczyło, gdyż Moscheles był pedantem, dla którego podwójna buchalterja nawet w sztuce byłaby pożądana.

W tem towarzystwie, do którego należał także John Cramer, autor często słuchał rozmów o Beethovenie, którego Mendelssohn uwielbiał, Cramer natomiast mało chciał o nim wiedzieć, Moscheles zaś niedobrze grywał jego dzieła. Kiedy rozmowa toczyła się o sonatach Beethovena na fortepian i skrzypce, Mendelssohn powiedział: „Który z kompozytorów mógłby dorównać Beethovenowi w adagio sonaty C-moll, dedykowanej rosyjskiemu cesarzowi Aleksandrowi?” (patrz op. 30 w katalogu). — Field, jeden z najlepszych pianistów i niezły kompozytor, który pozostawił w Rosji dobrą pamięć o sobie, nie rozumiał Beethovena; sądził o nim według sonaty patetycznej, którą grywał, lecz uważał za nieodpowiednią na fortepian; koncertów fortepianowych Beethovena natomiast poprostu się bał.

W pierwszej połowie zeszłego stulecia Liszt i Chopin grali w Paryżu sonatę Onslowa na cztery ręce.

Chopin rozumiał Beethovena. Niezrównanie grał te z utworów mistrza, które nie przekraczały jego fizycznych sił,

jak naprzykład warjacje z sonaty op. 26. W sonacie Cis-moll Chopin zwykle zatrzymywał się przed finale. Czytał Beethovena, jak się czyta swych ulubionych literatów, jak czytał utwory Jana Rousseau lub George Sand. Symfonjom Beethovena Chopin przysłuchiwał się z zachwytem.

Wszyscy wiemy, że Liszt wysoko cenił Beethovena.

Cramer był najlepszym pianistą w Anglii. Jego ideałem był Hummel, — ze łzami w oczach wyrażał się o nim. Koncertów fortepianowych Beethovena Cramer nie rozumiał; ze wszystkich sonat chwalił tylko sonatę patetyczną.

Po trzynastu latach, w roku 1842, autor widział Cramera w Paryżu, gdzie po utracie swego majątku udzielał zbiorowych lekcyj (!) gry na fortepianie w jakimś pensjonacie. Na pytanie autora, „czy w Paryżu teraz częściej grają utwory Beethovena?“ — Cramer odpowiedział, że „pozostawia się to młodym ludziom!“

Beethoven pozostał więc w dziewiętnastym stuleciu obcym, niezrozumianym, niewygodnym nawet człowiekiem.

Beethoven tylko przez krótki czas znał osobiście Schuberta. Umyślnie oczerniono go przed mistrzem i nie dopuszczono do bliższej znajomości. Jeszcze krótko przed śmiercią Beethoven wyraził się o Schuberście: „Istotnie, w Schuberście tli się boska iskra!“ — Cała Europa potwierdziła te słowa.

Stosunek pomiędzy Beethovenem a Weberem uległ pogorszeniu od czasu, kiedy Beethoven podejrzewał, że Weber jest autorem ujemnych krytyk jego utworów. Pomimo to Beethoven szczerze przyjął Webera, kiedy ten, zrozpaczony niepowodzeniem swej *Euryanthy*, przedłożył mu partyturę i poprosił o przeprowadzenie zmian i poprawek według własnego uznania. Odpowiedź Beethovena brzmiała skromnie: „Weber powinien był poprosić o to przed wystawieniem *Euryanthy*, a nie teraz, kiedy już za późno; nie mam bowiem zamiaru przeprowadzić tak gruntownych zmian, jakie w swoim czasie Weber próbował przeprowadzić w *Fideliu*“.

O zbliżeniu pomiędzy Spohrem a Beethovenem nie wiemy nic, pomimo, że szlachetny Spohr od roku 1813 do 1817 przebywał we Wiedniu.

Naogół Beethoven wyrażał się o współczesnych mu kompozytorach: „Jeśli już nie mają nic do powiedzenia, to uciekają się do zmniejszonego akordu septymowego!”

* * *

Beethoven nie znosił wielbicieli: unikał ich i niedwuznacznie dawał im do zrozumienia swoją antypatję do nich. Beethoven jest wybitną indywidualnością — jest walczącym przeciw losom świata nieprzewycięzonym genjuszem. Beethoven samego siebie wysoko cenił, lecz dawał to do zrozumienia tylko wtedy, kiedy go drażniono. Pochlebstwem nie można było pozyskać jego względów.

Uwielbiającemu go kompozytorowi Kuhlauowi Beethoven powiedział bez ogródek: „*Nicht kühl, nicht lau*”. (Nie chłodno i nie letnio — gra słów na nazwisko kompozytora). Leidesdorfa, znanego wówczas pianistę i kompozytora, Beethoven nazwał: „*Das Dorf des Leides*”. (Wieś cierpień — gra słów na nazwisko).

Bezwzględne zamiłowanie do prawdy cechowało wielkiego mistrza przez całe jego życie. Niełatwo było zostać jego przyjacielem, niebezpiecznie — być jego wrogiem. Rzadko kiedy, prawie tylko przy stole lub na spacerach, Beethoven był rozmowny; dlatego też musimy wyczytać charakter mistrza z jego utworów. O sztuce mało mówił, — zwykle odpowiadał tylko na pytania, zadawane mu w tym kierunku. Nudnych i ciekawych pozbywał się sarkazmami, — miał ich za ludzi podrzędnych.

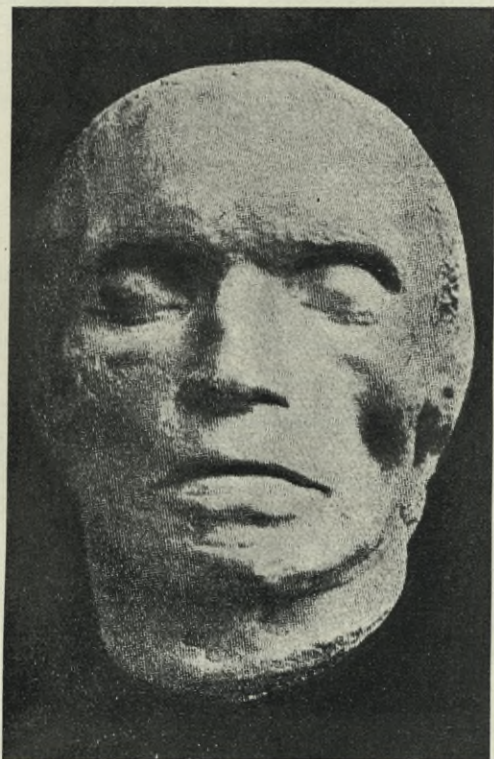
Nie wspomnieliśmy jeszcze o jednym przyjacielu Beethovena, który mieszkał w Kurlandji. Był nim pastor Amenda. Oto dwa listy do niego w skróceniu:

„Do pana Karola Amendy w Wirben, Kurlandja.

Wiedeń, 1 czerwca (rok nie jest podany).

Mój dobry, kochany, wierny przyjacielu!

Ze wzruszeniem czytałem ostatni Twój list. Czem mogę się odwdziżyć za Twe przywiązanie? Nie jesteś „wiedeńskim



J. DANHAUSER:
MASKA POŚMIERTNA BEEZHOVENA

przyjacielem“, nie — jesteś jednym z tych, jakich tylko moja ojczysta ziemia wydaje. Ile razy pragnąłem widzieć Cię koło siebie, jestem teraz albowiem bardzo nieszczęśliwy. Teraz nareszcie ku mej radości przybył do Wiednia człowiek, dla którego żywię szczerą przyjaźń, jest to przyjaciel lat młodzieńczych. Często opowiadałem mu o Tobie i mówiłem, że od czasu, kiedy ojczyznę opuściłem, pozostałeś jedynym moim wiernym przyjacielem. Pisz często! Listy Twe, aczkolwiek krótkie, pocieszają mnie. Kwartetu Twego nie oddawaj nikomu; zmieniłem go znacznie, gdyż teraz dopiero umiem porządnie pisać kwartety. Przekonasz się, kiedy je otrzymasz.

Twój Beethoven“.

(Bez podania miejscowości i daty).

„Jakże Amenda mógł myśleć, że o nim zapomniałem, dlatego tylko, że mu nie pisałem? Czyż pamięć o sobie w ten tylko sposób utrzymać można? Tysiącrotnie pamiętam o najlepszym z ludzi; wśród tych, których kocham (Breuning i Wegeler), jesteś trzecim. Nigdy nie zgaśnie pamięć o Tobie. Kochaj mnie zawsze tak, jak ja Cię kocham!

Wierny Twój Beethoven“.

Drugim przyjacielem Beethovena w Rosji był Oliva (patrz op. 76), który jako profesor liceum cesarskiego zmarł w Carskim Siole. Listy Beethovena do niego niestety spłonęły podczas pożaru w majątku pod Połtawą, gdzie zamieszkiwali sukcesorowie profesora.

Stosunki Beethovena do Rosji, gdzie mu już oddawna przyznano pierwsze miejsce wśród kompozytorów instrumentalnych, odbiły się w dedykacji trzech znaczniejszych kwartetów (op. 59) hrabiemu Andrzejowi Razumowskiemu, oraz innych trzech (op. 127, 130, 132, porównaj op. 126) księciu Mikołajowi Galicynowi.

Te trzy ostatnie stały się powodem przykrej polemiki. Schindler mianowicie twierdził, że książę Galicyń nie zapłacił

Beethovenowi umówionego honorarjum. Książę wystąpił w roku 1853 przeciw tym oskarżeniom i dowiódł na podstawie kwitów, że mogła być mowa najwyżej o pozostałości w wysokości 125 dukatów, z których odbioru bratanek Beethovena pokwitował po śmierci mistrza. Wynika więc stąd, że wypłata części honorarjum została opóźniona, lecz to opóźnienie jest dostatecznie uzasadnione.

Niegodnie natomiast postąpili ludzie, którzy fakt ten rozdmuchali w prasie i zaatakowali w osobie księcia Galicyna nawet kraj, którego był przedstawicielem. Prasa niemiecka uważała za swój obowiązek wystąpić w obronie Beethovena dopiero po jego śmierci — za życia mistrza mało się o niego troszczyła.

Poza tem w Niemczech panują dziwne poglądy o Rosji, — wielu uczonych bezwzględnie lepiej zna Afrykę. Pod wpływem tak fałszywych poglądów o kraju i ludziach Schindler pisał swe oskarżenia. Występował jedynie *bona fide ex auditu*. Z całej polemiki niezbitcie wynika tylko to, że Beethovenowi żaden z niemieckich nakładców nie dawał więcej, niż 50 dukatów, które sam Beethoven zaproponował księciu Galicynowi, jako honorarjum za jeden kwartet. Pięćdziesiąt dukatów za kwartet Beethovena!

Komu rosyjskie stosunki nie są obce, ten wie, że Beethoven śmiało mógł zażądać nawet 500 dukatów, to znaczy 5.000 rubli. Cena taka nie uchodziłaby w Rosji za wygórowaną.

Ileż wieczorków muzycznych urządził książę Galicyn w Petersburgu w czasie od 1822 do 1826 roku, z których każdy kosztował go więcej, niż 50 dukatów, czyli 500 rubli!

Autor nie zapomni wrażenia, jakie wywarły na nim autografy kwartetów, kiedy je widział u księcia Galicyna podczas krótkiego pobytu tegoż w hotelu Demutha w Petersburgu. Były to małe zeszyty w zielonej oprawie, każdy głos był osobno wypisany wyblakłym atramentem dość czytelnie. Było w nich kilka własnoręcznych korektur Beethovena. Autor długo, długo czytał wtedy marzyielski kwartet A-moll...

Często grywałem razem z księciem Galicynem, znałem go w przeciagu około 22 lat. Nigdy nikomu nie przyszło na myśl, że ksiązę Galicyn, który brał udział w setkach dobroczynnych koncertów, który całemi nocami grywał utwory Beethovena, który uważał za zaszczyt połączenie swego nazwiska z nieśmiertelnymi utworami Beethovena, chciał skrzywdzić mistrza! Jedynie ta okoliczność może być miarodajna, nie zaś przypadkowe opóźnienie wypłaty drobnej pozostałości.

Beethoven był — podobnie Haydnowi i Mozartowi — katolikiem. Spozrzegamy to już w jego mszach.

Żaden protestant nie komponował mszy⁶⁷). Mozart wyraził się: „Wy, innowiercy, wcale nie wiecie, co my, katolicy, odczuwamy podczas Podniesienia!“

Beethoven jednak nie odznaczał się pilnością w wykonywaniu praktyk religijnych. W kościele mało lub wcale nie bywał.

Haydn i Mozart byli lepszymi katolikami. Mozart uważał za swe najwyższe szczęście tę okoliczność, że otrzymał błogosławieństwo apostołskie.

Taka obojętność względem obrządków religijnych tłumaczy się tem, że umysł Beethovena skłaniał się więcej ku prawdziwej religji serca i duszy.

W ciągu czterech lat widziano na jego biurku następujące, przepisane własnoręcznie przez niego i oprawione w ramkę, sentencje: „Jestem tem, co istnieje. Jestem wszystkim, co jest, co było, co będzie; żaden z ludzi śmiertelnych nie odsłonił mojej tajemnicy. Istnieje sama przez się: jej wszyscy zawdzięczają swe istnienie“⁶⁸). Cokolwiek z tych poglądów odbiło się — być może — w utworach Beethovena.

Niektóre powiedzenia Beethovena świadczą o tem, że idea panteistyczna nie była mu obca. Moscheles z polecenia nakładu Artarji opracowywał wyciąg fortepianowy *Fidelia*, którego Beethoven nie chciał sporządzić, — służył jednak Moschelesowi radą. Obawiając się, że Beethoven z pracy tej nie będzie zadowolony, Moscheles napisał pod ostatnią nutą:

„Finis z boską pomocą“. Kiedy Beethoven zobaczył to zdanie, dopisał pod niem: „Człowieku, sam sobie pomóż!“

W ostatnich latach nie widziano już ramki ze starożytnymi sentencjami na biurku Beethovena. Czy może zbliżył się do kościoła? Wszakże na łożu śmierci pragnął przyjąć Sakramenty Najświętsze. Życie doczesne zakończył, jako dobry chrześcijanin.

* * *

Kilka rysów zewnętrznych uzupełni obraz wielkiego mistrza.

Beethoven był prędej niskiego, niż średniego wzrostu, barczysty, silnie zbudowany. Na miedziorycie, wydanym przez Diabelliego we Wiedniu, widzimy mistrza z obnażoną głową, o iskrzących się oczach, wycytujących z gwiazd szlachetne myśli.

Nieproporcjonalnie wielka była głowa, obrośnięta szorstką, bujną czupryną. Kapelusz zwykle niepewnie na niej się trzymał i kołysał się jak czółno na wzburzonym morzu. Dobra jest litografia, wydana przez Hoffmana w Pradze, przedstawiająca mistrza w długim, sięgającym niżej kolan, surducie z żabotem i grubym białym halsztukiem.

Na wydanym przez Schlesingera w Berlinie portrecie widzimy mistrza z założonemi wtył rękoma, w których trzyma arkusz papieru nutowego, ze zwróconym ku wyżynom wzrokiem, — jak gdyby chciał rzec: tak, jestem niezrozumianym muzykiem, którego w okolicach Bonn nazywają „złotym“.

Czoło [mistrza] było szerokie, jak księga rozwarta; usta miał zaciśnięte.

Głęboko leżące oczy, osłonięte krzaczastemi brwiami, odzwierciedlały iskry wewnętrznego ognia.

Wyraz twarzy był zwykle nieco zamyślony, nieco roztargniony. Ciałem tylko przebywał na ziemi — duszą unosił się wysoko ponad marnoty życia codziennego.

Cudowny był uśmiech Beethovena: z pięknie uformowanych ust przechodził i ogarniał twarz całą, spędzając z niej

ciemie głębokich myśli, podobnie jak słońce wschodzące rozsiewa mrok nocny w dolinach.

Tak się uśmiecha w uwerturze do *Fidelii*, kiedy po pierwszym odgłosie trąb następuje współczująca odpowiedź orkiestry w tej samej tonacji, po drugim natomiast odgłosie trąb Beethoven chwyta Ges w basach, uśmiecha się w Ges przez ły, Ges i Des łączy enharmonijnie, ucieka się potem w żalu swym do D, aby swój wielki temat przez Fis zakończyć na dominancie. To jest uśmiech Beethovena!

Zakończymy życiorys niniejszy przytoczeniem jednego z najważniejszych źródeł: spowiedzią artystyczną mistrza, którą nam zachowała Bettina von Arnim, rysując człowieka i artystę na podstawie jego własnych powiedzeń.

Powstały wątpliwości co do autentyczności tego dokumentu z powodu jego stylu. Pytamy, kto byłby w stanie wymyślić idee, które Beethoven powierzył Bettinie? Tylko Beethoven mógł je wypowiedzieć, — w jego bowiem utworach wyczuwamy te same myśli, te same idee!

Genjusz, dla którego przyszłość jest teraźniejszością, uważa swe własne powiedzenia i myśli za przeszłość. Dlatego też, oraz z powodu ujęcia jego myśli w obcy mu styl, Beethoven mógł powiedzieć: „Czyż ja to mówiłem? był to widać wybryk!“ — kiedy Bettina przeczytała mu list przed wysłaniem.

Lecz czytajmy sam list.

„Wiedeń, dnia 28 maja 1810 roku.

Do Goethego.

...Chcę opowiedzieć Tobie o Beethovenie. Zapomniałam przy nim o całym świecie, o Tobie nawet. Jestem coprawda niepełnoletnia, lecz zapewne nie myślę się, jeśli powiem — czego może nikt teraz nie zrozumie i uwierzy — że wyprzedził całą ludzkość...

Czy kiedykolwiek dorównamy mu? Wątpię...

Oby żył, póki tajemnica jego duszy nie osiągnie najwyższego rozwoju! Tak, — niech dopnie najwyższego swego celu! Pozostawi wtedy klucz boskiego objawienia w naszych rękach,

abyśmy mogli zbliżyć się choć o jeden stopień ku prawdziwemu zbawieniu.

Przyznam się Tobie, że wierzę w czar boski, który jest żywiołem świata umysłowego. Beethoven snuje taki właśnie czar w swej sztuce. Któż mógłby zastąpić nam taki umysł? Kto mógłby mu dorównać?..

Życie codzienne pozostaje mu obcem. Z jego duszy wyrasta niebывałe, niestworzone...

Cóż jego może obchodzić świat — jego, który już przed świtem siedzi nad świętą swą pracą, który zapomina o posiłku, którego zapach unosi ponad płytkie życie codzienne?

Sam powiedział: „Kiedy oczy otwieram, muszę westchnąć... Wszystko, co widzę, sprzeciwia się mej religii... Światem, który nie wie, że muzyka jest wyższym objawieniem, niż wszelka mądrość i filozofja — pogardzam! Muzyka jest winem, podniecającem do dalszej twórczości. Nie mam żadnego przyjaciela: muszę wystarczać sam sobie... Zato wiem, że bliższy jestem Bogu od innych w mej sztuce: bez obawy obcuję z Nim, dotychczas zawsze rozumiałem i poznawałem Jego... Nie obawiam się o swą sztukę, jej nie spotka zły los, — kto ją zrozumie, wyzwoli się z nędzy, która innych przygniata!”

Wszystko to mówił mi Beethoven, kiedy po raz pierwszy z nim rozmawiałam. Odczułam głębokie dla niego poszanowanie, gdyż tak otwarcie wyrażał się wobec mnie — osoby zupełnie nieznaczej. Byłam również bardzo zdziwiona, gdyż mówiono, że jest odludkiem i nie wdaje się z nikim w rozmowę.

Obawiano się zaprowadzić mnie do niego — musiałam pójść sama. Ma trzy mieszkania, w których kolejno przebywa: jedno na wsi, drugie w mieście, trzecie na wałach; w tem ostatniem zastałam go na trzeciem piętrze.

Weszłam bez zameldowania się. Siedział przy fortepianie. Wymieniłam mu swoje nazwisko. Był bardzo grzeczny i zapytał, czy nie chciałabym usłyszeć pieśni, którą dopiero co skomponował. Zaśpiewał potem ostrym swym głosem *Kennst du das Land, wo die Zitronen blüh'n?* (op. 75). Śpiewał z takim uczuciem, że mną ogarnął smutek.

„Prawda, że ładna? Piękna! Zaśpiewam jeszcze raz”, rzekł i cieszył się z mego uznania. „Ludzie rozczulają się zwykle nad czymś dobrem, — to nie są artyści! Artyści nie płaczą!

Zaśpiewał potem jeszcze jedną z Twoich pieśni (*Trocknet nicht Tränen der ewigen Liebe*, op. 83), którą także niedawno skomponował.

Odprowadził mnie do domu. Po drodze dużo mówił o pięknie w sztuce. Mówił tak głośno i tak często stawał, że trzeba było pewnej odwagi, aby go słuchać; mówił z wielkim zapałem i bardzo przekonywująco, — sama zapomniałam, że byliśmy na ulicy.

Zdziwiono się, kiedy przyszłam z nim do domu, gdzie się zebrało większe towarzystwo. Po obiedzie zasiadł do fortepianu i grał długo — grał cudownie. Dusza jego fermentowała wraz z genjuszem, — w chwili takiej jego duch wyrażał najwyższe, a palce dokonywały cudów.

Od tego czasu widzujemy się codziennie. Zapominam o towarzystwie, o galerjach, o teatrach, nawet o wieży św. Stefana.

Beethoven zwykle mówi: „Czego tam Pani nie widziała? Przyjdę do Pani, pójdziemy wieczorem przez aleje w stronę Schönbrunn!”

Wczoraj byłam z nim w ogrodzie, pełnym kwiatów, — woń była odurzająca. Beethoven, nie zważając na upał, stanął i zaczął mówić: „Wiersze Goethego wywierają na mnie wpływ nie tylko przez swą treść, lecz także przez rytm: pobudzają mnie do komponowania, już zawierają w sobie tajemnicę harmonji. Muszę wtedy rozwinąć melodję wszechstronnie, prześladowuję ją, dopędzam namiętnie, widzę jak się oddala — jak znika — chwytam ją z większym jeszcze zapałem — nie mogę się z nią rozstać — muszę ją udoskonalić we wszystkich modulacjach — w ostatniej chwili zwyciężam pierwszą myśl muzyczną... Widzi Pani, to jest symfonia! Tak, muzyka jest ogniwem, łączącym życie umysłowe ze zmysłowem. Chciałbym pomówić o tem z Goethem, — czy zrozumiałby mnie? Melodja jest zmysłowem życiem poezji. Czyż treść wiersza nie staje

się uczuciem dzięki melodji? Duch chce się rozszerzyć w nieskończoność, gdzie wszystko składa się na uczucia, które wyrastają ze zwykłej myśli muzycznej i przebrzmiałyby bez odgłosu — to jest harmonja, to właśnie wypowiadam w swoich symfoniach. Świat umysłowy jest wieczny, nieskończony, nieobjęty... Pomimo, że — tworząc swoje dzieła — jestem zadowolony, zawsze jednak mam chęć rozpocząć swą pracę — która już była wydawała się doskonałą — na nowo. Niech Pani pomówi z Goethem o mnie, niech słuca moich symfoni, — przyzna mi rację, że muzyka jest jedynym niematerialnym wstępem do wyższej wiedzy... Lecz on muzyki nie rozumie! Trzeba rytmu ducha, aby muzykę zrozumieć... Daje ona pojęcie i inspirację boskiej wiedzy. Tysiące ludzi pobiera się z miłości — lecz miłość nikomu z nich się nie objawia, pomimo, że wszyscy uprawiają rzemiosło miłości... Tak samo tysiące słuca muzyki i nie dostępują jej objawienia... Ona także — jak wszelka sztuka — opiera się na wyższej moralności. Czego przez sztukę doznajemy — jest boskiem, jest boską inspiracją, która wyznacza kres ludzkim siłom.

Ziarno potrzebuje wilgotnej, elektrycznie ciepłej ziemi, aby móc kiełkować, myśleć, wypowiedzieć się. Muzyka jest elektryczną ziemią, w której duch żyje, myśli, tworzy. Filozofja jest osadem jej elektrycznego ducha. Jej potrzeba, która pragnie wszystko uzasadnić prapierwiastkiem, zostaje przez nią spotęgowana... Pomimo, że duch nie panuje nad tem, co dzięki niej tworzy, jednak jest uszczęśliwiony tą twórczością. Każda prawdziwa twórczość jest niezależna, jest potężniejsza od tworzącego, powraca do pierwiastku boskiego, ma łączność z człowiekiem tylko przez to, że świadczy o pierwiastku boskim w nim. Muzyka nadaje duchowi łączność z harmonją. Każda poszczególna myśl nie jest pozbawiona łączności i pokrewieństwa z całokształtem ducha... Tak samo każda myśl w dziedzinie muzyki pozostaje w ścisłej łączności z całością harmonji.

Żywioł elektryczny pobudza duch do muzycznej twórczości.

Czuję w sobie żywioł elektryczny!

Proszę napisać Goethemu o mnie — jeżeli Pani mnie rozumie, — nie odpowiadam za nic, chętnie dam się pouczyć przez niego!...‘

Obiecałam napisać Tobie o wszystkim tak, jak umiem. Zaprowadził mnie na próbę kompletnej orkiestry. Sama siedziałam w wielkim, nieoświetlonym gmachu w łoży. Tam widziałam wielkiego tego człowieka w swoim żywiole... O Goethe! Żaden cesarz, żaden król nie ma tego poczucia własnej potęgi, jak Beethoven, który niedawno w ogrodzie starał się poznać źródło swej potęgi. Gdybym go zrozumiała tak, jak go odczuwam, wiedziałabym wszystko. Stał tam zdecydowany: każdy ruch, wyraz twarzy, cała postać wyrażała doskonałość jego utworu... Przewidywał i zapobiegał każdej omyłce, każdemu niezrozumieniu; nie było nawet tchu mimowolnego — nad wszystkim panował, wszystko ogarniał potężny jego duch... Chciałoby się prorokować, że duch taki w późniejszym czasie powróci w osobie władcy światowego!...

Bettina“.

.....

Non admirari, non deplorare, sed intellegere!



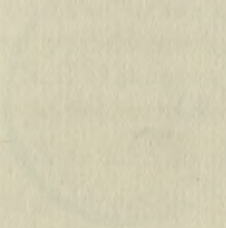
...nie odpowiada na to, dlaczego jest to konieczne...

...Oczywiście, jeżeli chodzi o wyrażenie jak, jak dotychczas...
...zapewniał mi, że jest to kompletny, ostateczny, pełny...
...zgodnie z wieloletnim doświadczeniem, chociaż w tym...
...właśnie, właśnie, że w tym momencie, w tym momencie...
...stało się coś, czego nie było, czego nie było...
...tak, jak to było, tak, jak to było, tak, jak to było...
...wydawało się, że jest to, że jest to, że jest to...
...dokonano, jak mówią, jak mówią, jak mówią...
...omycie, jak mówią, jak mówią, jak mówią...
...właśnie, właśnie, właśnie, właśnie, właśnie...
...jego, jego, jego, jego, jego, jego, jego, jego...
...kiedy, kiedy, kiedy, kiedy, kiedy, kiedy, kiedy, kiedy...

...Głównie...

...niezależnie od tego, czy jest to intelektualne...

1970





Uwagi i wyjaśnienia.

- 1) Data urodzenia Beethovena nie jest dotychczas ustalona. Schindler podaje, że Beethoven urodził się 17 grudnia 1770 roku w Bonn. Napewno wiemy tylko, że Beethoven 17 grudnia 1770 roku został ochrzczony. Ponieważ dzieci katolickie wówczas chrzczone zwykle dzień po urodzeniu, należy przypuszczać, że Beethoven urodził się 16 grudnia 1770 roku. Jest to jednak tylko przypuszczenie.
- 2) Bajka o muzycznym pająku rozpowszechniła się dopiero dzięki artykułowi biograficznemu Dr. W. C. Müllera w 29 roczniku *Allgemeine Musikalische Zeitung*.
- 3) Jest to ustęp z listu Bettiny von Arnim do Goethego, w którym własnymi słowami powtarza myśli wielkiego mistrza.
- 4) Dziadka Beethovena, Ludwika, zwłaszcza Wegeler chwali w swych notatkach. *L'amore artigiano* (Miłość wśród rzemieślników) z muzyką F. L. Gassmana grywano w opracowaniu C. G. Neefego w Bonn.
- 5) Nazwisko organisty nadwornego brzmi prawidłowo: von der Eeden.
- 6) Mylny sąd Lenza. Sam Beethoven pisał Neefemu w roku 1793: „Dziękuję za udzielone mi rady. Jeśli zostanę słynnym muzykiem, to w wielkiej mierze będę to panu zawdzięczał“.

- 7) Neefe napewno uczył Beethovena gry na fortepianie. Ćwiczył z nim przedewszystkiem *Wohltemperiertes Klavier* J. S. Bacha.
- 8) W rzeczywistości Beethoven miał wtedy już 13 lat.
- 9) Ten von Swieten, o którym tutaj mowa, był synem nadwornego lekarza Marji Teresy.
- 10) Lenz cokolwiek przesadza. Mozart dał Beethovenowi tylko temat do improwizacji, Podczas improwizowania rzeczywiście wyrzekł przytoczone słowa.
- 11) Według Riesa, Haydn życzył sobie, aby Beethoven na pierwszych swych utworach dodał obok nazwiska: „uczeń Haydna“. Beethoven odmówił.
- 12) Prawdopodobniej kontrapunkt.
- 13) Według Riesa, Haydn, Albrechtsberger i Salieri mawiali, że Beethoven jest tak upartym i samodzielnym uczniem, iż często dopiero w drodze doświadczenia przyswajał sobie to, czego nie chciał się uczyć na lekcjach.
- 14) Było to w roku 1823.
- 15) Słowa te brzmią inaczej, mianowicie: „Nie zapomnę dni, spędzonych z Tobą zarówno w Bonn jak i tutaj“.
- 16) Cały ten epizod jest wzorem niezrównanego ujęcia Lenza, który nigdy nie traci łączności pomiędzy życiem a twórczością. Wątpię, czy ktokolwiek zna lepiej od Lenza utwory Beethovena.
- 17) Nie chcąc wdawać się w polemikę z Lenzem, trzeba zaznaczyć, że przytoczony wyżej list Beethovena do Wegelera poniekąd przeczy temu twierdzeniu.
- 18) Beethoven był takim samym republikaninem jak np. Kant. Nie ulega to żadnej wątpliwości.
- 19) Ku czci tych ludzi nadmienić trzeba, że pretensje Beethovena jednak zostały wkońcu uwzględnione.
- 20) Pod *contractus innominatus* rozumiano w prawie rzymskiem umowę bez bliższego określenia.
- 21) Pomiedzy Beethovenem a Mälzlem pomimo wszystkiego doszło później do zupełnej zgody.

- 22) Procesy te wpłynęły coprawda ujemnie na twórczość Beethovena, lecz nie mogły jej sparaliżować. Najlepszym tego dowodem sonata op. 106, która właśnie w tym czasie powstała.
- 23) Domitius Ulpianus był słynnym rzymskim prawnikiem. Celsius, właściwie Celsus, — także prawnik rzymski.
- 24) Dalsze dowody tego, że Beethoven pomimo procesów nie przestał tworzyć, są zbyteczne.
- 25) Całe zdanie brzmi: *Quis tamen exiguos elegos emisit auctor Grammatici certent et adhuc sub iudice lis est!* (Horacjusz: *Ars poetica*).
- 26) Schindler twierdzi, że tylko raz widział Beethovena w takim stanie.
- 27) Hermann Bahr, autor dzieła *Wien*, podziela w zupełności zdanie Lenza, który stale piętnuje postępowanie mieszkańców Wiednia względem Beethovena.
- 28) Słowa te powiedział nie podróżującej Angielce, lecz znalnemu J. A. Strumpfowi.
- 29) Gra słów niezupełnie rozumiała, gdyż niewiadomo, co znaczy „wiedeński Aristos“.
- 30) Należy to zrozumieć chyba tylko symbolicznie!
- 31) Znamy sześć zdań, które uchodzą za ostatnie słowa Beethovena:

1. „*Plaudite, amici, comoedia finita est!*“ *)
2. „*Ich werde wohl bald nach oben machen!*“ **)
3. „*Ich will's*“ . ***)
4. „*Plaudite, amici, comoedia finita est! Habe ich's nicht immer gesagt, dass es so kommen wird?*“ x)
5. „*Geistlicher Herr? Ich danke Ihnen! Sie haben mir Trost gebracht*“ . xxx)
6. „*Schade! Schade! — — zu spät?...*“ xxx)

*) Klaskajcie przyjaciele, komedja zakończona!

**) Wyruszę prawdopodobnie niedługo tam... w górę!

***) Chcę.

x) Klaskajcie przyjaciele, komedja zakończona! Czyż nie mówiłem zawsze, że tak się stanie?

xxx) Duchowny? Dziękuję! Pocieszyliście mnie.

xxx) Szkoda! Szkoda! — — za późno?...

- 32) Wzruszające opowiadanie o licytacji rzeczy i sprzętów Beethovena czytamy także w dziele Gerharda von Breuninga: *Aus dem Schwarzspanierhause*.
- 33) Nawet Cherubini mówił, że „z powodu wielu modulacji nie może rozpoznać głównej tonacji“.
- 34) Ponieważ Lenz podkreśla znaczenie fanfar, nadmieniamy, że solo pierwszej uwertury (listopad 1815) różniła się od późniejszego w tak zwanej „wielkiej uwerturze“ do *Leonory*.
- 35) Powinno być: *Victrix causa diis placuit, sed victa Catoni* (Lukjan).
- 36) A. B. Marx tak samo opisuje owe wieczorki. Hrabina Fuchs nie wywarła żadnego głębszego wpływu na Beethovena, — możnaby o niej wcale nie wspominać.
- 37) Wymieniony tutaj, jako powierzchowny kompozytor, Jan Waclaw Kalliwoda urodził się w Pradze w 1800 roku, zmarł w Karlsruhe w 1866 roku.
- 38) Na ogłoszeniu teatralnym, reprodukowanem w II tomie Thayera, opera jest zatytułowana: *Fidelio*.
- 39) Zamiast na stronicę 116, należało powołać się na stronicę 215 — 220.
- 40) Beethoven był w Berlinie latem 1796 roku.
- 41) Słowa te nie są autentyczne.
- 42) Karol Lichnowski zmarł w 1814 roku; podpisany był zapewne synem zmarłego.
- 43) List ten pisał do Antoniego Schindlera.
- 44) Schupanzigh zwracał się również w trzeciej osobie do Beethovena. Wynika to z zeszytów konwersacyjnych.
- 45) Jan Fryderyk Kind (1768 — 1843), poeta i literat, autor tekstu opery *Wolny strzelec*.
- 46) Clauren — pseudonim G. S. Grüna, który się cieszył znacznym powodzeniem dzięki swym nowelom.
- 47) W latach późniejszych Lenz chwalił Webera.
- 48) Podczas swej choroby Beethoven zaczął czytać Scotta, lecz już drugi tom *Kenilwortha* rzucił na ziemię, mówiąc: „Tylko dla pieniędzy pisze!“

- 49) Osobisty pogląd Lenza.
- 50) Osobisty pogląd Lenza.
- 51) Pamiętniki Goethego zaprzeczają temu.
- 52) Goethe jednak muzykę lubił i interesował się nią; żałować trzeba tylko, że Karol Zelter był jego jedynym doradcą.
- 53) Nie Goethe, lecz Zelter tak się wyraził.
- 54) Pierre Mignard, urodzony w roku 1612 w Troyes, był wybitnym malarzem za czasów Ludwika XVI.
- 55) Brak dowodu autentyczności.
- 56) Doradcą tym był Antoni Halm.
- 57) Nie Luter, lecz Jan Henryk Voss (1751 — 1826) jest autorem przytoczonego wiersza.
- 58) Dosłownie: *„Ich schreibe Noten aus Nöthen“*.
- 59) Beethoven dłużej pracował nad dziewiątą symfonią.
- 60) Lenz najwidoczniej odczuwa brak jednolitości. Jedynie idea miłości łączy całość.
- 61) To samo mówiono już po odegraniu symfonji A-dur.
- 62) Beethoven oczywiście już przedtem miał fortepian.
- 63) Inni biografowie Beethovena nic o tem nie wzmiankują.
- 64) We Wiedniu jest pomnik Beethovena!
- 65) Fortepiany za czasów Beethovena miały większą skalę!
- 66) Lenz nie dowodzi, że Beethoven stawiał pierwiastek narodowy ponad pierwiastek religijny. Beethoven nigdy nie nazywał Riesa żydem, podczas gdy Moschelesa zawsze tak nazywał.
- 67) J. S. Bach był protestantem. Skomponował mszę H-moll. Można przytoczyć więcej takich przykładów!



Spostrzeżone omyłki drukarskie.

STRONA	WIERSZ	JEST	POWINNO BYĆ
19	16 od góry	¹³⁾	¹⁴⁾
32	15 od góry	ignoracją	ignorancją
69	2 od dołu	nato	na to
94	16 od dołu	obliczał	odliczał
102	1 od dołu	Coby	Coby-
105	15 od góry	utwor	utwór

Wkrótce ukażą się w druku

Życiorysy sławnych muzyków:

Keller, Czajkowski
La Mara, Bach
„ Mozart
„ Wagner
„ Chopin
„ Berlioz
„ Schubert

32.025

L

30 -

ok 95345

6/10/7

P XX

POLITECHNIKA KRAKOWSKA
BIBLIOTEKA GŁÓWNA

H
L. inw. 28288

Kdn. Zam. 480/55 20.000

Biblioteka Politechniki Krakowskiej



100000299961