

Iwona A. Siedlaczek

Szkoła Muzyczna I i II st. im. Tadeusza Szeligowskiego w Lublinie

BEETHOVEN I MIT PROMETEUSZA W DZISIEJSZYCH CZASACH – WYBRANE ASPEKTY RECEPCJI

Mit Prometeusza to jeden z najbardziej nośnych symboli kultury europejskiej. Istnieje od ponad czterech tysięcy lat¹ i wywodzi się z pnia cywilizacji śródziemnomorskiej. Należy do wspólnoty kulturowej (zatem nie do wszystkich ludzi), która wykazuje się pewnym duchowym podobieństwem, czyli została wprowadzona w podobny kod kulturowy². Jak każdy mit, mit Prometeusza stanowi „przedfilozoficzną interpretację ludzkiego bytu”³. Mit można traktować jako historię religii albo jako historię kultury, czyli „symbole i motywy, które formowały się w określonych warunkach religijnych, lecz od religii stopniowo, w większej lub mniejszej mierze się uniezależniały, dostarczając materiału do dalszego rozwoju poezji i twórczości artystycznej” – jak trafnie wyraził to Imre Trencsényi-Waldapfel⁴. Mit Prometeusza będzie mnie tutaj interesować jako twórczy element kultury. Mit ten bowiem, o niesłychanej żywotności, rzeczywiście stanowił materiał „fabularny” i inspirację dla twórczości artystycznej, namysłu filozoficznego i psychologicznego. Stał się też symbolem pewnej postawy, która została nazwana prometeizmem⁵.

¹ Znaczący dramat antyczny, filolog i tłumacz Stefan Srebrny pierwszą wzmiankę o Prometeuszu lokuje w IV w. p.n.e.; M. Janion, *Romantyzm, rewolucja, marksizm. Colloquia gdańskie*, Wydawnictwo Morskie, Gdańsk 1972, s. 66.

² Odnoszący się do filozofii wychowania, mający źródła w greckiej paidei i niemieckim Bildung, o czym dalej, a także do tzw. kanonu kultury europejskiej, który powstał w XIX w. Por. O. Figes, *Europejczycy. Początki kosmopolitycznej kultury*, przekł. Ł. Błaszczak, P. Sajewicz, Abedik SA, Warszawa 2021, s. 473 i nn.

³ K. Kerényi, *Misteria Kabirów. Prometeusz*, przekł. I. Kania, Czytelnik, Warszawa 2000, s. 47.

⁴ I. Trencsényi-Waldapfel, *Mitologia*, przekł. J. Ślaski, PWN, Warszawa 1967, s. 13.

⁵ Prometeizm – „postawa indywidualistycznego buntu przeciw Bogu, siłom natury i skrupowaniu wolności ludzkiego ducha oraz zgody na poświęcenie się, a także samotne cierpienie za ideę i szczęście ludzkości”, *Słownik terminów literackich*, red. J. Sławiński, wyd. II, Ossolineum, Wrocław 1988, s. 400.

U Beethovena możemy zaobserwować obydwa te sposoby zaistnienia mitu Prometeusza, jako inspiracji muzycznej i jako postawy kompozytora. Jako fabuła i idea mit pojawił się we wczesnym dziele baletowym Beethovena *Die Geschöpfe des Prometheus* op. 43⁶ i nim się tu przede wszystkim zajmę. Postawa prometejska Beethovena ukształtowała się w reakcji na przyjęte przez kompozytora ideały, a podparta mocą osobowości zdominowała okres klasyczny jego twórczości. Beethoven eksplorujący w muzyce mit Prometeusza jest wielkością porównywalny jedynie do Goethego, toteż postać tego poety będzie w niniejszym tekście wyraźnie obecna.

MIT PROMETEUSZA

Imię Prometeusz (gr. Προμηθεΰς), które jest znaczące, bo oddaje główną cechę charakteru, tłumaczono na polski różnorako. Dopiero cały zakres tłumaczeń tworzy wyrazisty sens tego imienia. Tłumaczono więc Prometeusza jako „przezorny, obaczny”⁷, „przemysłny”⁸, „Wprzód-Myślący”, czyli Roztropny⁹ albo nawet „przebiegły”¹⁰ (zwłaszcza w przeciwieństwie do imienia jego brata Epimeteusza – „Wstecz-Myślącego” albo zwyczajnie „głupca”¹¹). Prometeusz występuje też jako „przewidujący”, a Epimeteusz jako „mądry po szkodzie”¹². W mitologii greckiej Prometeusz to jeden z synów tytana Japeta i okeanidy o imieniu Klimene bądź Azja¹³. Braćmi Prometeusza byli Atlas, Menoitios i Epimeteusz. Istniały mity, w których Prometeusz był stwórcą człowieka z gliny i wody (łez)¹⁴. Według innych był tym, który ukradł bogom ogień, za co został okrutnie ukarany przez Zeusa, a karę wykonał Hefajstos, przykuwając tytana do góry Kaukazu, aby tak obezwładnionemu orzeł mógł w imieniu Zeusa

⁶ Dane dotyczące dzieł Beethovena tu i dalej podaję za: I. Poniatowska, *Ludwig van Beethoven*, hasło [w:] *Encyklopedia muzyczna. Część biograficzna*, t. 1, red. E. Dziębowska, PWM, Kraków 1979, s. 223–251.

⁷ Z. Węclewski, *Słownik grecko-polski*, Towarzystwo Aukcyjne S. Orgelbranda i Synów, Warszawa 1905, s. 560.

⁸ *Mały słownik religioznawczy*, red. Z. Poniatowski, Wiedza Powszechna, Warszawa 1969, s. 357.

⁹ Z. Kubiak, *Mitologia Greków i Rzymian*, Świat Książki, Warszawa 1997, s. 94.

¹⁰ *Ibidem*, s. 106.

¹¹ *Ibidem*, s. 95 i 101.

¹² M. Pietrzykowski, *Mitologia starożytnej Grecji*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1985, s. 20.

¹³ Z. Kubiak, *op. cit.*, s. 94.

¹⁴ *Ibidem*, s. 85 i 105.

zadawać torturę, wydziobując wciąż odrastającą wątrobę. Inne przekazy mityczne łączyły w sobie obydwie czyny Prometeusza. Za to, że obdarzył człowieka ogniem i stanął po jego stronie przeciw bogom, zasłużył na miano dobroczyńcy ludzkości. Ajschylos w tragedii *Prometeusz skowany* mówi, że tytan ukarany został za „ducha przyjaznego ludziom”, „współczucie ludziom”¹⁵. Siłą tego mitu, wykorzystywanego, ale i badanego przez wielu, tkwi w tym właśnie zwróceniu się w stronę ludzkości tytana. „Dar Prometeusza wywyżśnił człowieka ponad świat zwierzęcy” – pisze znakomity badacz mitologii Imre Trencsényi-Waldapfel i dodaje: „Grecy mieli rację po temu, by utrzymywać, iż Prometeusz, przynosząc w darze człowiekowi ogień, wzniecił również płomień ludzkiej samowiedzy”¹⁶. Ta uwaga jest dla tematu pracy niezwykle istotna.

LATA BOŃSKIE I ICH WAGA W ŻYCIU BEETHOVENA

Wyjeżdżając rankiem 2 listopada 1792 r. z Bonn do Wiednia, Beethoven miał głowę wypełnioną muzyką Jana Sebastiana Bacha, a także cenionego wtedy bardziej syna – Carla Philippa Emanuela. Zawdzięczał to swemu wartościowemu nauczycielowi Christianowi Gottlobowi Neefe, z którym grał *Das Wohltemperierte Klavier*. W sercu Beethovena do końca życia pozostanie także salon Heleny von Breuning, w którym zetknął się z dziełami greckich i rzymskich klasyków: Homera, Plutarcha, Wergiliego, bo rodzina posiadała znakomitą bibliotekę i pasjonowała się kulturą starożytną. Biograf Beethovena G.R. Marek wskazuje, że kompozytor miał dużą wiedzę i przez całe życie żywił wielki podziw dla literatury, bo w Bonn „otworzył się przed Beethovenem świat książek. Zaczął czytać i czytał już przez całe życie”¹⁷. O sobie Beethoven pisał: „Nie znam rozprawy, która by tak zaraz była dla mnie zbyt uczona. Nie mając zgola, choćby w stopniu najmniejszym, pretensji do właściwej uczoności, starałem się jednak od

¹⁵ *Ibidem*, s. 109.

¹⁶ I. Trencsényi-Waldapfel, *op. cit.*, s. 9–10. „Ogień w języku symbolicznym oznacza świadomość i transformację” – mówi jungista Zenon W. Dudek, Z.W. Dudek, *Psychologia mitów greckich. Rozmawia Maja Jaszevska*, Eneteia, Warszawa 2013, s. 41. „Ogień prometejski – iskra bogów, natchnienie, zasada życia; ogień, którym Prometeusz tchnął życie w gliniane figury ludzkie; umiejętności, kunszty i rzemiosła, których Prometeusz nauczył ludzi”, W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, PWN "PRINT 6", Lublin 1997, s. 1851.

¹⁷ G.R. Marek, *Beethoven. Biografia geniusza*, przekł. E. Życieńska, PIW, Warszawa 1976, s. 87.

młodości, by móc pochwycić myśli wszystkich najlepszych i najmądrzejszych ludzi z każdej epoki. Toteż hańba temu artyście, który nie uważa tego za swój święty obowiązek, by dojść przynajmniej tak daleko!”¹⁸. Jakże to bliskie słowom Goethego: „pilne studiowanie najprzedniejszych pisarzy starożytnych i współczesnych może przeświecić całą osobę, całe zachowanie szlachetniejszym blaskiem”¹⁹.

W Wiedniu kompozytor miał dużą bibliotekę, potem rozproszoną i niedokładnie spisaną, ale Marek stara się „wejrzeć w życie umysłowe” swego bohatera poprzez tytuły z tej biblioteki, jak też podkreślane przez kompozytora w książkach ustępy. Wiele mówią bowiem o naturze kompozytora. Nawet w czasie czytania nie był bierny. W bibliotece Beethovena znajdowały się m.in. *Iliada* i *Odyseja*, pełne wydania Goethego, Schillera, Klopstocka, Herdera i Szekspira, *Żywoty* Plutarcha, *Listy* Cyserona (po łacinie), *Poetyka* Horacego, *Polityka* Arystotelesa, *Rzeczpospolita* Platona, dzieła Eurypidesa, Owidiusza, Kwintyliana, Tacyta, Lukiana, Ksenofonta i kilka pism filozoficznych Kanta²⁰. Warto przytoczyć też ciekawe wyniki badań Ludwiga Nohla nad cytataми podkreślonymi bądź wypisanymi przez Beethovena. Otóż według cytowalności wygląda to następująco: 50 fragmentów z *Odysei*, 43 z *Dywanu Zachodu i Wschodu* Goethego (1819), 31 fragmentów z Szekspira (ulubiona sztuka to *Kupiec wenecki* i wypowiedź o muzyce z V aktu, „fragment podkreślony ze szczególną siłą”)²¹. Za dzieciństwa Beethovena w Bonn znacznie podniósł się poziom oświaty. Za sprawą ambitnego i oświeconego władcy Maksymiliana Franciszka powstał Uniwersytet Boński jako „pomnik Oświecenia”. Beethoven mógł korzystać z wykładów filozoficznych. Wykładano filozofię Kanta, przyjaciel Schillera przerywał jego wierszami wywody prawnicze²².

Wszystko to chłonił Beethoven z wielkim zaangażowaniem. Przystwojona w ten sposób wiedza stanowi zawartość mas apercepcyjnych Beethovena²³. Bardzo bogate są to masy i już w momencie wyjazdu do Wied-

¹⁸ *Ibidem*, s. 67.

¹⁹ A. Nowicki, *Filozofia masonerii u progu siódmego tysiąclecia*, Gdynia, Gdynia 1997, s. 56.

²⁰ G.R. Marek, *op. cit.*, s. 184.

²¹ *Ibidem*, s. 187.

²² *Ibidem*, s. 75.

²³ Bardzo przydatne narzędzie pojęciowe „mas apercepcyjnych” z psychologii J.F. Herbarta przeniósł do filozofii, za pośrednictwem swego nauczyciela W. Witwickiego, A. Nowicki. Po raz pierwszy znalazło się ono w jego artykule *O sposobach istnienia człowieka w książce* opublikowanym w czasopiśmie „Studia o Książce” t. 4, Wrocław

nia były w dużym stopniu wypełnione najwartościowszą muzyką, literaturą i filozofią, czyli ukształtowane. Jest jednak jeszcze jeden element mas apercepcyjnych z okresu bońskiego, który stanowi ważny, choć słabo znany i rzadko przywoływany aspekt światopoglądu dojrzałego, wielkiego Beethovena – jest to filozofia masońska.

IDEAŁY MŁODOŚCI BEETHOVENA I FILOZOFIA MASOŃSKA²⁴

Idee, które nastoletni Beethoven chłonał w Bonn, wpłynęły wydatnie na ukształtowanie późniejszego genialnego twórcy. Beethoven nie był od początku t y m Beethovenem, którym stał się w dojrzałych latach twórczych, ale, jak ujął to poeta, a poeci posiadają zmysł lapidarnego ujęcia całych bloków myślowych: „namnożyło się tych postaci / stoją ogromnym tłumem/ a w s z y s t k o t o t y [podkr. I.A.S.]”. Przywołajmy jeszcze inny wiersz Józefa Czechowicza *Inwokacja*: „Mam dopiero 22 lata/ znam dopiero 22 piętra/ znam zaledwie dwadzieścia dwoje warg/ zapomniałem miliardy o swej dumie pamiętam/ nieść się wysoko jak maszt wśród latarni/ przez dnie przez gwar przez targ”²⁵. 22-letni poeta wyraża tu myśli, z którymi z pewnością mógłby się identyfikować 22-letni, opuszczający

1973, s. 5. W książce zaś, która jest hołdem złożonym przez Nowickiego Mistrzowi – psychologowi i filozofowi Władysławowi Witwickiemu (1878–1948) – znajduje się wyjaśnienie pojęcia jako ogół „zapamiętanych przedstawień, przeżyć, informacji, a także i przede wszystkim z elementów emocjonalnych, składających się na żywe zainteresowanie danym rodzajem przedmiotów”. Istotne jest tu jeszcze dodatkowe zdanie, że „wychowanie może wpływać na łatwość, względnie gotowość spostrzegania pewnego rodzaju przedmiotów przez wytworzenie w danym osobniku pewnej określonej masy apercepcyjnej”, A. Nowicki, *Uczeń Twardowskiego. Władysław Witwicki*, Wydawnictwo „Śląsk”, Katowice 1983, s. 186. Masy apercepcyjne to zatem cała zawartość umysłu człowieka (pole umysłu), ale jednocześnie ich jedyny w swoim rodzaju, jednostkowy i unikalny kształt, nadany im przez nauczycieli i mistrzów, którzy wprowadzili na to pole rzeczy dla nich samych najważniejsze, ale także lektury, rozmowy, ważne spotkania kulturalne. Ma to wiele wspólnego zarówno z paideją, jak i Bildung.

²⁴ Filozofia masonerii dla A. Nowickiego jest wszystko, co umieścił w swojej *Filozofii masonerii*, fundamentalnej na polskim rynku pracy ujmującej całościowo ten problem, a więc myśli wydobyte z dzieł największych wolnomularzy w historii Europy, którzy najczęściej byli też „największymi dobroczyńcami ludzkości”. Jest to „wspaniała galeria myślicieli, artystów, wynalazców, działaczy społecznych, filantropów”, którzy „są zbiorem przykładów możliwości doskonalenia świata” – podkr. autora (s. 327).

²⁵ J. Czechowicz, wiersze: *Przemiany i Inwokacja* z tomu *Kamień*, Biblioteka Reflektora, Lublin 1927.

Bonn Beethoven. To tu nabył poczucie godności własnej i nigdy go nie utracił. Przyjrzymy się tej wartości jego osobowości w dalszym ciągu artykułu.

To, co zastał w Bonn i co zostało mu tam przedstawione, Beethoven wykorzystał doprawdy w sposób maksymalny. Cóż to było? Spotkania z wybitnymi jednostkami, które tutaj interesują nas jako wolnomularze. Ważne dla Beethovena było spotkanie Eulogiusem Schneiderem, profesorem greki i literatury, który akurat w tym czasie wykładał na uniwersytecie. Eulogius Schneider (1756–1794) to postać niezwykła – wybitny orator, były zakonnik, erudyta, a do tego mason (w 1791 r. był afiliowany w Krefeld do loży masońskiej *Zur vollkommenen Gleichheit*, z której został wydany prawdopodobnie za swe jakobińskie przekonania²⁶), zwolennik Rewolucji Francuskiej, której zresztą padł ofiarą – zgilotynowany w Strassburgu. Ale to nie ten fakt miał wpływ na młodego Beethovena, który chodził na wykłady profesora, ale to, że młody kompozytor znalazł się na liście subskrybentów zbiorku wierszy Schneidera²⁷, czyli czytał te rewolucyjne zdania z ody *Auf die Zerstörung der Bastille*:

Gefallen ist des Despotismus Kette
Beglücktes Volk! von deiner Hand:
Des Fürsten Thron ward dir zur Freiheitsstätte
Das Königreich zum Vaterland.
Kein Federzug, kein: „Dies ist unser Wille“,
entscheidet mehr des Bürgers Los.
Dort lieget sie im Schutte, die Bastille,
Ein freier Mann ist der Franzos!²⁸.

Już pobieżne przejrzanie wierszy wskazuje na ich oświeceniową tematykę i wykorzystanie charakterystycznych dla masońskich oracji wyrażań (np. wszyscy ludzie jako bracia), które u Schneidera były zresztą ściśle sprzężone z jego chrześcijańskimi korzeniami, nawoływanie do praktykowania Mądrości, Cnót, Przyjaźni. Pompatyczność i kaznodziejskość tych wierszy dziś może odstręczać, ale na młodym Beethovenie otwartość głoszenia własnych myśli, zwłaszcza tak płomiennie, jak w cytowanej odzie, mogła wywrzeć duże wrażenie. Z osobą Schneidera związany jest też inny ważny fakt z życia Beethovena. Jako obiecujący kompozytor został on przez Schneidera wybrany do skomponowania *Kantaty na śmierć cesarza Józefa II* (WoO nr 87) i *Kantaty na koronację Leopolda II na cesarza* (WoO

²⁶ M. Gnessner, *Das Projekt EPOCHE NAPOLEON*, <https://www.epoche-napoleon.net/bio/s/schneider01.html> [dostęp: 21.01.2022].

²⁷ E. Schneider, *Gedichte*, Andrä, Frankfurt am Main 1790, s. XVII, <https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb10119677?page=168,169> [dostęp: 15.01.2022].

²⁸ *Ibidem*, s. 245–247.

nr 88). Akurat obydwaj władcy uważani byli za oświeconych i zasłużonych dla rozwoju miasta i prowincji, więc młody Beethoven zaangażował się w tworzenie muzyki z całym przejęciem. Okazała się jednak zbyt trudna dla wykonawców i publiczności i nie została wtedy wykonana. Za życia Beethovena większość dzieł kompozytora uważano za trudne i „rewolucyjne”. Gdyby nie kilku oddanych wykonawców i mecenasów, pewnie by o nich zapomniano. Kantaty przypominane w Roku Beethovena 2020 mogły uzmysłwić, że nie bez przyczyny uważane są za najwybitniejsze osiągnięcia bońskiego okresu twórczości. Mogliśmy się przekonać, że młody Beethoven, komponując je, kroczył już własną drogą poszukiwań twórczych. To przejmująca muzyka.

Najważniejszą jednak postacią z Bonn był dla Beethovena wspominany już jego nauczyciel muzyki Christian Gottlob Neefe (1748–1798)²⁹ – jedyny tak wartościowy, mądry i szlachetny nauczyciel muzyki, jakiego miał³⁰. Pochodzący z biednej rodziny krawca Neefe sam swoją wytrwałą pracą doszedł do uznania jako muzyk, kompozytor i człowiek. We wszystkich biografiach Beethovena wizerunek Neefego jest tak samo pozytywny. Neefe był w poglądach i działaniu człowiekiem Oświecenia. Zyskał pewien rozgłos jako kompozytor udanych singspielu. Jak pamiętamy, ideałom masońskim drogę do serc i umysłów publiczności mieszczańskiej przecierał genialny, natchniony prawdziwym przejęciem się przez Mozarta filozofią masonerii singspiel *Czarodziejski flet*. Formę tę w podobnym celu stosował Neefe. Był członkiem paramasońskiego Zakonu Illuminatów, który w Bonn miał swe miejsce spotkań w Stagira Minerval Church. Po rozwiązaniu zakonu Neefe, co znamienne, był jednym z założycieli pierwszego Towarzystwa Czytelniczego w Bonn, które kontynuowało idee illuminatów, to jest oświecanie Ludzkości. W Neuwied, gdzie spędził resztę krótkiego życia, Neefe był członkiem loży masońskiej *Karoline zu den Drei Pfauen*. Od 1782 r. jego uczniem (później najsłynniejszym) został Ludwig van Beethoven. Przypomnijmy, że w okresie, kiedy Beethoven dojrzewał w Bonn, organizacje masońskie i paramasońskie przeżywały swoje apogeum. Neefe był zaangażowanym masonem, o czym

²⁹ Spotkanie z Beethovenem było możliwe, ponieważ w 1779 r. Neefe dostał pracę kompozytora i dyrektora muzycznego w zespole w Electoral National Theatre w Bonn, a od 1781 r. został mianowany następcą nadwornego organisty Gillesa van der Eedena, uczył także fortepianu i kompozycji.

³⁰ Ojciec Johann i potem jego znajomy z kapeli dworskiej – Tobias Friedrich Pfeiffer, śpiewak, pianista i oboista, obaj „składający ofiary Bachusowi”, to nie była dobra pedagogika, ale na szczęście nie zniszczyła wrażliwego, zamkniętego w sobie chłopca, zob. A. Czartkowski, *Beethoven. Próba portretu duchowego*, PIW, Warszawa 2010, s. 17.

świadczy *Sechs neue Freimaurerlieder* z 1774, napisanych dla tradycyjnych, utrzymujących się od czasów Mozarta, określonych działań w loży³¹.

Mało prawdopodobne, by Beethoven nie wiedział o aktywności swego nauczyciela i aby ten nie wprowadzał go w swój masoński sposób myślenia. Wiemy, że w wieku XVIII masonami w większości zostawali ludzie najbardziej światli, wychowani na ideałach Oświecenia. Ci, dla których Wolność, Równość i Braterstwo – tzw. trzy światła masońskie, będące też hasłami Rewolucji Francuskiej – stanowiły podstawę myślenia. Jednocześnie były to umysły otwarte na nowe prądy w kulturze. Ukształtowanie etyczne charakteru i godności osobistej Beethovena nastąpiło w tamtym okresie pracy z Nee-fem. Za przykładem swego nauczyciela, którego bardzo cenił, Beethoven mógł wstąpić do loży masońskiej w Bonn, bo w okresie 1791–1792 zrobił szkic chóralnego utworu o niezbitej proveniencji masońskiej *Der freie Man*, który z nowym tekstem przyjaciela, lekarza i wolnomularza Franza Gerharda Wegelera (1765–1848)³², i jeszcze bardziej masońskim tytułem *Maurenfragen* [WoO nr 117] wydał w 1806 r. Pewnie rację ma G.R. Marek, twierdząc, że Beethoven mógł wstąpić do loży w Bonn, ale po opuszczeniu miejsca swego urodzenia nie przynależał już ani do loży, ani do żadnej innej organizacji czy stowarzyszenia³³. To nie leżało po prostu w jego charakterze, a potem kontak-tom towarzyskim nie sprzyjała postępująca głuchota. Więc był samotnikiem, a jak mówi Maria Janion w 56 minucie filmu dokumentalnego *Bunt Janion*: „Samotność i wyobcowanie [które było całe życie także jej świadomym wyborem – I.A.S.] pozwala spojrzeć z pewnej odległości na sprawy i doprowadza do stanu bliższego czystej egzystencji”³⁴. Owa „czysta egzystencja” to przede wszystkim bezgraniczne oddanie działalności, którą uważa się za misję do spełnienia. Janion wie, o czym mówi, bo miała swoją jako badaczka

³¹ Die Eröfnung der Loge, Die Verschwiegenheit, An das Frauenzimmer, Die Ein-tracht, Das Lob der Baukunst, Der Schluss der Loge. Material zur Geschichte der Freimaurer, insbesondere der Bonner Illuminaten. Beethovens Lehrer Christian Gottlob Neefe war Vorsteher der Bonner Minervakirche der Illuminaten.; Die Akten wurden 1833 bei einer Auktion des Bonner Antiquars Eisen erworben. Nachdem das Material im Laufe der Zeit in völlige Unordnung geraten war, wurde anlässlich der Sicher-heitsverfilmung 1997 die alte Ordnung anhand der Übersicht im Accessionsjournal 1833, pag. 24, Nr. 39-43 rekonstruiert, https://freimaurer-wiki.de/index.php/Chris-tian_Gottlob_Neefe:_6_neue_Freimaurerlieder,_1774 [dostęp 20.01.2022].

³² Wegeler – lekarz, przyjaciel Beethovena od czasu poznania w Bonn w salonie Helene von Breuning, której córka Eleanore Brigitte, także przyjaciółka Beethovena, została jego żoną.

³³ G.R. Marek, *op. cit.*, s. 196.

³⁴ *Bunt Janion*, film dokumentalny, reż. A. Arnold, prod. Polska, 2005. <https://www.youtube.com/watch?v=IHAfueUDksA> [dostęp 12.12.2021].

i pedagoga, Beethoven miał swoją. Samotność daje wolność wypełnienia tej misji. Jeśli Beethoven nie był nigdy członkiem loży³⁵, to miał do masonerii stosunek pozytywny³⁶, a na pewno od czasów Bonn żył ideałami, które do jego mas apercepcyjnych wprowadzili wybitni masoni.

BEETHOVEN I POCZUCIE GODNOŚCI

Był „niesłyszanie dumny”³⁷ i ta „nieumiarkowana duma”, jak ją określano, była krytykowana. Dziś zauważamy raczej, że bez tego silnego wewnętrznego poczucia godności, w którym mieści się poczucie własnej wartości, nie przetrwałby i nie dojrzał jako genialny artysta. Duma to raczej godność, czyli poczucie wagi własnej drogi i niezależność w sposobie kroczenia tą drogą. Ilustruje ją znakomicie zdanie: „Geniusz musi tworzyć, tak jak musi rosnąć korzeń drzewa, który rozszczenia marmurową posadzkę”³⁸. Niebezbędnie G.R. Marek porównuje Beethovena do drzewa. Ten symbol w psychologii, zwłaszcza w psychologii głębi, kojarzony jest z rozwojem, czyli wzrostem duchowym człowieka. Człowiek jak drzewo może odkrywać nowe możliwości i pomysły, pomysły „rozsadzające” kamienne posadzki tego, co zastał. Tak właśnie Beethovena świadomość własnej drogi była ogromna i niezłomna: „Zresztą Pan sam wie najlepiej, jakie zmiany zachodzą w ciągu lat kilku u artysty, który ciągle idzie naprzód. Im większe robi się postępy w sztuce, tem mniej zadowolają każdego z nas jego utwory dawniejsze”³⁹.

Do historii kultury weszło spotkanie Goethego i Beethovena w Cieplicach w 1812 r. Naprawdę odbyło się ono nie w tamtym czasie i zupełnie nie tak wyglądało, jak powszechnie wiadomo. Historia powieła fikcyjne wspomnienie Bettiny Brentano (1785–1859)⁴⁰ o tym, że w czasie wspólnej

³⁵ Patrz dalej, przyp. 48 i 49.

³⁶ Beethoven do Wegelera (Wiedeń, 2 maja 1810): „Donoszą mi, że śpiewasz o mnie jakąś pieśń w Waszej Loży wolnomularskiej, zdaje się w E-dur, której nawet ja nie mam. Poślij mi ją, a obiecuję zwrócić po przerobieniu na trzy lub cztery sposoby”. *Listy wybrane Ludwika van Beethovena*, przekł. W. Fabry, Dom Książki Polskiej, Warszawa 1927, s. 72. Wyrażenie „o mnie” należy tu rozumieć „na moją nutę”.

³⁷ G.R. Marek, *op. cit.*, s. 165.

³⁸ *Ibidem*, s. 94.

³⁹ Beethoven do Friedricha von Matthissona (1761–1831) – poety, autora wiersza *Adelaide*, do którego skomponował jedną z najpiękniejszych pieśni, *Listy wybrane...*, s. 13.

⁴⁰ Pisarka niemiecka, kobieta piękna, niezwykle inteligentna i uwrażliwiona na sztukę, znana była z udanych mistyfikacji, także epistolograficznych, G.R. Marek, *op. cit.*, s. 277–282.

przechadzki Goethe miał się skwapliwie pokłonić cesarzowej Marii Ludwice i jej dworzanom, a Beethoven impertynenckim zachowaniem zmusić swiętę cesarzowej do zdjęcia przed nim kapeluszy z głów (przypomina się tu okrzyk Schumannna „Kapelusze z głów, panowie, oto geniusz!”)⁴¹. I tak właśnie pokazał tę scenę ok. 1887 r. Carl Rohling (1849–1922). Anegdota jest zmyśleniem Bettiny, ale jakże udanym, skoro odsyła do prawdy o Beethovie. Kompozytor uważał swój talent za dar, który wynosi go ponad arystokrację z urodzenia. Jeśli nawet nie napisał tego słynnego zdania „było i będzie tysiące książąt: jest tylko jeden Beethoven”⁴², a tylko tak zapamiętano pożegnanie urażonego Beethovena z księciem von Lichnowskym, jego wielkim protektorem, to i tak świadczy ono o tym, że do Beethovena właśnie takie gesty dumnego arystokraty ducha pasowały.

Jeszcze Mozart – jako mieszczanin – był stawiany w sytuacjach dlań upokarzających. Jak pisał Norbert Elias, „kiedy ludzie ci [mieszczanie – I.A.S.] chcieli robić karierę w społeczności dworskiej, a więc wykorzystać szanse rozwoju swojego talentu wykonawcy lub kompozytora, musieli odpowiednio do swej niższej pozycji nie tylko gust muzyczny, lecz także strój i całą osobowość podporządkować dworskiemu kanonowi zachowania i odczuwania”⁴³. Mozart próbował się z tych zależności oswobodzić, ze szkodą dla zdrowia, co Elias ujmuje tyleż metaforycznie, co prawdziwie, że „Mozart umierał na utratę sensu życia”⁴⁴. Beethoven bezkompromisowo się od arystokracji odciął, ale przecież musiał z czegoś żyć, więc przyjmował skwapliwie dary pieniężne możnych mecenasów, ale aby uniknąć upokorzenia, dosyć obcesowo je kwitując. Podziękowanie często zastępowała dedykacja dzieła⁴⁵. Mógł się jednak odciąć nie tylko dlatego, że był dumny, czyli miał rozbudzone poczucie godności własnej, a postępująca głuchota izolowała go od towarzyskich skupisk, jakimi były ówczesne dwory arystokratyczne. Mógł się odciąć, ponieważ arystokracja w większej mierze stała się oświecona, przeniknęły do jej kręgów bardziej egalitarne idee, także w postaci ideałów maseńskich: wolności, tolerancji, różnorodności. W czasie, gdy Beethoven zaczynał w Wiedniu karierę, także ideały Rewolucji Francuskiej zakorzeniły się na tyle mocno w świecie ary-

⁴¹ W opublikowanej w 1831 r. w „Allgemeine Musikalische Zeitung” recenzji z koncertu Fryderyka Chopina.

⁴² G.R. Marek, *op. cit.*, s. 377.

⁴³ N. Elias, *Mozart. Portret geniusza*, przekł. B. Baran, WAB, Warszawa 2006, s. 25, tytuł oryginału nakierowuje na istotę tego portretu Mozarta: *Mozart. Zur Soziologie eines Genies*.

⁴⁴ *Ibidem*, s. 9.

⁴⁵ A. Czartkowski, *op. cit.*, s. 64.

stokratycznym, że umożliwiły coś, co socjolog Richard Sennet nazywa „karierą otwartą na talent”⁴⁶. Mieściło się to zarówno w idei Bildung⁴⁷, jak i (nawet bardziej) w propagowanej przez masonerię tamtego czasu prawdziwie rewolucyjnej idei „łączenia ludzi o najróżniejszym sposobie myślenia, stylu życia i wykształceniu”⁴⁸. Wielu arystokratów, także mecenasów najpierw Mozarta, potem Beethovena, było wolnomularzami, choćby: Karl von Lichnovsky (1756–1814), Gottfried van Swieten (1733–1803), wiedeńscy artyści i przyjaciele Mozarta i Beethovena: Emanuel Schikaneder (1751–1812), aktor, reżyser i dramaturg, współpracujący przy masońskie operze Mozarta *Czarodziejski flet*, czy Paul Wranitzky (1756–1808), skrzypek i kompozytor⁴⁹.

Mozart dzięki przynależności do masonerii poczuł się co najmniej równy arystokratom, z którymi się spotykał w lożach. Beethoven zinterioryzował w sobie te idee na tyle, że nie potrzebował stałego wsparcia dla życiowego programu, na który się zdecydował. Jeszcze jeden fakt z biografii kompozytorów świadczy dobitnie o zmianach, jakich dokonało Oświecenie (także masońskie) w mentalności wszystkich wiedeńczyków. Otóż pogrzeb Mozarta był skromny, bo nie był pogrzebem I klasy „zarezerwowanym wyłącznie dla arystokracji oraz wysokich przedstawicieli duchowieństwa”, czyli „odpowiadał dokładnie obowiązującym wówczas w Wiedniu zwyczajom związanym z pochówkiem”⁵⁰. Beethoven zawiesił sobie „ku czci Mozarta”, jak pisze Guy Wagner, sztych P.R. Vignerona *Pogrzeb biedaka*, „który go wzruszył”⁵¹, choć nie był dokładnym odzwier-

⁴⁶ R. Sennet, *Szacunek w świecie nierówności*, przekł. J. Dierzgowski, MUZA SA, Warszawa 2012, s. 77 i n. Autor przypomina, że już w połowie XVII wieku Samuel Pepys (1633–1703), urzędnik państwowy, któremu sławę przyniosły *Pamiętniki*, domaga się dla takich jak on sam mieszczan, którzy mają talent, możliwości obejmowania stanowisk przeznaczonych dotąd z racji urodzenia wyłącznie arystokracji.

⁴⁷ Bildung jako termin w niemieckiej pedagogice XVIII wieku „to nie tylko przekazywanie wiedzy ogólnej czy zawodowej. Obejmuje cały proces kształtowania charakteru, postawy moralnej młodego człowieka, jego wrastania w kulturę i dojrzewania do pełnienia różnych ról społecznych”. M. Janion, M. Żmigrodzka, *Odyseja wychowania. Goetheańska wizja człowieka w „Latach nauki i latach wędrówki Wilhelma Meistra”*, Aureus, Kraków 1998, s. 51–52.

⁴⁸ J.G. Fichte, *Filozofia wolnomularza*, przekł. J. Drewnowski, Książka i Prasa, Warszawa 2004, s. 29.

⁴⁹ G. Wagner, *Brat Mozart. Wolnomularstwo w osiemnastowiecznym Wiedniu*, przekł. J. Korpany, Uraeus, Gdynia 2001, s. 70, 72, 75.

⁵⁰ *Ibidem*, s. 204. Autor skrupulatnie odnosi się do rozporządzeń cesarskiej administracji w tym względzie, co jest niezwykle interesujące.

⁵¹ *Ibidem*, s. 202. Pierre-Roch Vignerone (1789–1872) – *Convoi du pauvre* (1819).

cedzeniem pochówku Mozarta, ale symbolizował przepaść klasową, na którą Beethoven był bardzo wyczulony. Pogrzeb Beethovena zaś był już pogrzebem Wielkiego Człowieka. Trumnę wystawiono w mieszkaniu i tłumy ludzi przyszły pożegnać kompozytora, były zaproszenia na pogrzeb i karty z wydrukowaną poezją na pamiątkę, szkoły w Wiedniu na znak żałoby zamknęto, więc tłumy dorosłych z dziećmi przybyły na uroczystość, nad grobem aktor wygłosił mowę napisaną przez Grillparzera⁵². Wystarczyło mniej niż czterdzieści lat, aby tak bardzo zmienił się stosunek do genialnego artysty. Przestał być jednym ze służących, a stał się równy i większy od arystokratów, bo j e d y n y. Jednak przecież nie w tym rzecz, a w dziełach, w których Beethoven jest prawdziwie Wielkim Człowiekiem.

MIT PROMETEUSZA I IDEAŁY MASONSKIE W LITERATURZE I FILOZOFII NIEMIECKIEJ OKRESU *STURM UND DRANG*

Obecność mitu Prometeusza jako symbolu, który odegrał szczególną rolę w niemieckiej literaturze okresu *Sturm und Drang*, jest dobrze udokumentowana przez Clausa Trägera, który zestawiał tabelę recepcji Prometeusza w okresie od 1750 do 1850 r. i wymienia tam „grubo ponad czterdzieści utworów literackich oraz obszerniejszych dyskursów krytycznoliterackich i filozoficznych bądź mito- i religioznawczych poświęconych postaci cierpiącego tytana”⁵³. Można powiedzieć, że jako młody, a więc chłonny i szukający swej drogi Beethoven żył w czasie, kiedy mit Prometeusza był jednym z najsilniej obecnych w kulturze niemieckiej symboli. Nie dziwi zatem, że zainspirował kompozytora. Skąd czerpał wiedzę o micie, zanim podjął się jego muzycznej wykładni?

Bez wątpienia Beethoven znał odę Goethego *Prometeusz*, opublikowaną w 1785 r., w której poeta nawiązał do najstarszej wersji mitu, w której Prometeusz pojawia się jako twórca ludzi. Ta wizja będzie kanwą baletu *Die Geschöpfe des Prometheus*. Goethe w okresie *Sturm und Drang* napisał swoje najlepsze utwory dramatyczne, w tym fragmenty dramatu *Prometeusz* i ogłoszoną drukiem odę. Sięgnął po mit w związku z „koncepcją genialnej jednostki, człowieka zdolnego przeciwstawić się dotychczasowym sposobom myślenia i działania, człowieka tworzącego swój własny świat, świat najbardziej autentyczny, chociaż nie zawsze zgodny z tradycyjnymi

⁵² G.R. Marek, *op. cit.*, s. 610–611.

⁵³ M. Janion, *op. cit.*, s. 338–339.

normami moralnymi”⁵⁴. Wraz z latami i obserwacjami trudności czy wręcz niemożności, na jakie napotyka taka jednostka (sam Goethe), koncepcja ta została zrewidowana, co najlepiej dokumentuje wiersz *Granice człowieczeństwa* z 1781 r., i przekształcona w „wizję powolnego doskonalenia się człowieka dla stworzenia właściwego społeczeństwa przyszłości”⁵⁵.

Ostatnie zdanie nie bez przyczyny brzmi jak wyjęte z *Filozofii wolnomularza* Johanna Gottlieba Fichtego (1762–1814). Myślenie człowieka i twórczość poety były przesycane ideałami najważniejszego XVIII-wiecznego stowarzyszenia, do którego Goethe należał. Był inicjowany 23 czerwca 1780 r. w loży „Amalia” w Weimarze, w której dwa lata później uzyskał stopień mistrza. Jego Związki z filozofią masońską widać w powieściach *Wilhelm Meister Lehjahre*, *Wilhelm Meister Wanderjahre* oraz w cz. II *Fausta*. Analizy tych dzieł pod kątem obecności filozofii masońskiej dokonał Andrzej Nowicki w *Filozofii masonerii*⁵⁶. W powieściach, które określa się jako Bildungsroman, Nowicki znalazł m.in. cenne rozważania o wychowaniu, które ujął w cztery hasła: wolność, różnorodność, otoczenie, spotkania. O tym, że Wilhelm „został wprowadzony w tajemnice Towarzystwa (z Wieży) zgodnie z bardzo uproszczonym i przetworzonym przez Goethego rytuałem inicjacyjnym masonerii”, piszą też autorki *Odysei wychowania*⁵⁷. W *Fauście*, genialnym dramacie mierzącym się z wielkim tematem sensu życia, bohater w V akcie odnajduje go w pracy dla dobra Ludzkości. Te hasła i myśli są głęboko powiązane z ideałami, które przyświecały XVIII-wiecznej masonerii i które znacząco wpłynęły na filozofię i sztukę tego okresu.

Odcisnęły też swoje piętno na rozwoju osobowym i dziele Beethovena, który Goethego czytał z wielkim przejęciem od młodości, co potwierdza choćby w liście do poety z 12 kwietnia 1811 r.⁵⁸ W innym liście, do 18-letniej baronessy Theresy von Malfatti, pianistki amatorki, w której się kocha i którą „próbuję zainteresować bliskimi mu dziedzinami, to jest muzyką i poezją Goethego”⁵⁹, pyta: Czy Pani czytała Goethego „Wilhelm Meister”?⁶⁰. Wszystko to świadczy, że Beethoven był z twórczością Goethego świetnie zaznajomiony i chłonał idee oświeceniowe, także masońskie, również z tej lektury.

⁵⁴ T. Namowicz, *Wstęp* [w:] J. W. Goethe, *Dramaty wybrane*, t. 1, wybór S. Lichański, PIW, Warszawa 1984, s. 16.

⁵⁵ *Ibidem*, s. 18.

⁵⁶ A. Nowicki, *Filozofia masonerii...*, s. 52–58.

⁵⁷ M. Janion, M. Żmigrodzka, *op. cit.*, s. 104.

⁵⁸ *Listy wybrane...*, s. 79–80.

⁵⁹ G.R. Marek, *op. cit.*, s. 286.

⁶⁰ *Listy wybrane...*, s. 70.

To samo dotyczy Schillera, którego dramat *Don Carlos* Beethoven tak chętnie cytuje w swoich zapiskach, jak choćby słowa markiza Pozy, które dotyczą „wolności myśli”⁶¹. Bronisław Trentowski (1808–1869), polski filozof i wybitny mason niemiecki, autor wyjątkowego dzieła *Die Freimeaurerei in Ihrem Wesen und Unwesen* z 1873 r., które było w części także propozycją reformy masonerii, pisze: „Markiz Poza z dramatu Schillera *Don Carlos* to po mistrzowsku sporządzony wizerunek prawdziwego masona”⁶². Już w okresie bońskim Beethoven mierzył się z poematem Schillera *An die Freude*, który planował umuzyczyć. Choć Schiller, tak jak i Beethoven, nie był czynnym wolnomularzem, to jego poezja i dramaty przesycone są treściami proveniencji masońskiej. Przyjaźń Schillera z masonem Goethem także potwierdza, że znał poglądy oświeceniowych wolnomularzy i oddychał powietrzem przesyconym ideami, które głosili. W każdym razie współcześni wolnomularze mają i Schillera, i Beethovena za swoich *in petto*, co widać na stronach z szacunkiem im poświęconych⁶³. Warto tu wspomnieć, że w 1928 r. powstała w Bonn loża masońska o pięknej nazwie *Beethoven zur ewigen Harmonie*, która pracowała w ukryciu pomimo zakazu hitlerowskiej NSDAP. W 1935 r. została rozwiązana, a do prac wróciła w 1945 r. Loża ta, szcząc się swoim Bohaterem, istnieje po dziś dzień, można wejść na jej stronę internetową⁶⁴.

SPOTKANIA W DZIEŁACH, CZYLI *LIEB MIR IN MEINEM WERKEN*⁶⁵

Polem prawdziwych spotkań Beethovena z Goethem i Schillerem były dzieła. Andrzej Nowicki (1919–2011), twórca inkontrologii, czyli filozofii spotkań w rzeczach, spotkania, które zaowocowały dziełem, uważał za szczególnie istotne dla kultury wysokiej. Pisał, że spotkać się z człowiekiem w dziele możemy dlatego, że „człowiek potrafi eksterioryzować własną osobowość”⁶⁶ w tworzone dzieło. Schiller i Goethe niezwykle inspiro-

⁶¹ G.R. Marek, *op. cit.*, s. 156.

⁶² A. Nowicki, *Filozofia masonerii...*, s. 171.

⁶³ https://freimaurer-wiki.de/index.php/Johann_Christoph_Friedrich_von_Schiller [dostęp: 21.01.2022].

⁶⁴ <http://loge-beethoven.de/> [dostęp: 21.01.2022].

⁶⁵ Wers z Kantaty masońskiej *Die ihr des Unermesslichen Weltalls Schöpfer ehrt* KV 619 W.A. Mozarta z 1791 r. do tekstu masona Franza Heinricha Ziegenhagena (1753–1806).

⁶⁶ A. Nowicki, *Portrety filozofów w poezji, malarstwie i muzyce*, Wydawnictwo Lubelskie, Lublin 1978, s. 16.

wali wyobrażnię muzyczną Beethovena, o czym świadczą kompozycje do ich tekstów. Schillera Beethoven opromienił blaskiem swojej muzy w cz. IV *IX Symfonii* op. 125, nadając *An die Freude* kształt prometejskiego Hymnu Ludzkości. Chyba sam kompozytor nie zdziwiłby się jej wykorzystaniem jako hymnu Unii Europejskiej. Za życia polityka bardzo go interesowała⁶⁷ i polityczną decyzją można nazwać chęć poświęcenia *Eroiki* Napoleono-
wi⁶⁸. Mimo że Oda jest utworem powszechnie rozpoznawalnym („znana melodia”), przyjmujemy ją w wersji spłaszczonej, a dla Beethovena dzieło to było efektem wieloletnich przemyśleń filozoficznych i kompozytorskich. Według Ottona Baenscha Finał *IX Symfonii* to „myśl o Królestwie Bożym, które urzeczywistnia się na ziemi przez braterstwo ludzi”⁶⁹. Nie chwyta my się literalnie Królestwa, bo Beethoven miał mało wspólnego z rytualnie pojętą religią⁷⁰, ale braterstwo ludzi jako ideał wieku Oświecenia, najsilniej propagowany przez wolnomularzy w tzw. Łańcuchu Braterskim⁷¹, był dla Beethovena ideą, która towarzyszyła całej jego twórczości,

⁶⁷ „[...] swobodnie wypowiadając się o polityce, Beethoven wytykał przywary rządu. [...] Czytał chciwie, powiada Schindler, sprawozdania parlamentarne”, R. Roland, *Życie Beethovena*, przekł. J. Popiel, PWM, Kraków 1984, przyp. 86, s. 85.

⁶⁸ *Kantata na śmierć cesarza Józefa II* WoO nr 87 i *Kantata na koronację Leopolda II* na cesarza WoO nr 88, utwory z okresu bońskiego są wyrazem zaangażowania kompozytora w bieżącą politykę. Decydujący jest tytuł i tekst gloryfikujący osoby zmarłego i jego następcy, którym muzyka Beethovena wychodzi naprzeciw. Beethovena związki z polityką wzięli na warsztat: Nicholas Mathew, *Political Beethoven*, University of California, Berkeley 2012 czy John Clubbe, *The Relentless Revolutionary*, W.W. Norton & Company, 2019.

⁶⁹ A. Czartkowski, *op. cit.*, s. 195.

⁷⁰ Jak panteista „wolał drzewa niż ludzi” i notował: „Boże lasów, Boże Wszechmogący! Czuję się błogosławiony w tych gajach, gdzie przez każde drzewo przemawia Twój głos. Jakie to wspaniałe, Panie! Te lasy, te doliny tchną ukojeniem, pokojem, którego trzeba, aby Ciebie czcić...”, G.R. Marek, *op. cit.*, s. 99. Dobrze wyraził stosunek do spraw religijnych Beethovena Harald Pfeiffer, który stwierdził, że jego „idea Boga jest trojaka: panteistyczna, wolnomysłicielska, chrześcijańska”, <https://www.wiener-zeitung.at/nach-richten/kultur/klassik/2084909-Pantheist-Freigeist-oder-Christ.html> [dostęp: 20.01.2022].

⁷¹ „Łańcuch (franc. Chaîne d'union, ang. mystical chain) – to nazwa symbolicznego aktu rytuału masonskiego, który w niektórych wielkich lożach odbywa się zwykle pod koniec ich pracy. Federacja Masonska opisuje siebie jako łańcuch braci, których poszczególni członkowie reprezentują ogniwa w tym łańcuchu, który obejmuje ziemię” https://freimaurer-wiki.de/index.php/Kette_ Warto zwrócić uwagę, jak popularny był ten symbol w Europie XIX wieku. Mickiewicz w *Odzie do młodości* też go używa: „Hej! ramię do ramienia! spólnymi łańcuchy / Opaszmy ziemskie kolisko!”, a wnikliwy badacz tego manifestu młodości Ignacy Chrzanowski w 1920 r. w rozprawie *Chleb macierzysty Ody do młodości* wskazuje masonskie implikacje tej natchnionej poezji.

a nawet nadawała jej sens. Beethoven był przekonany, że komponowaniem przyczynia się do rozwoju Ludzkości, a muzykę wpisał w Łańcuch Braterstwa Ludzkości jako ogniwo spajające. Baensch celnie wskazuje, że wpływ na takie przekonania Beethovena miały myśli filozofów Kanta, Fesslera, Fichtego.

Idee Fichtego jako autora *Filozofii wolnomularza* już się tu pojawiły. Warto zatem poświęcić jeszcze uwagę postaci Ignaza Fesslera (1756–1839), który założył w Berlinie w 1797 r. Gesellschaft der Freunde der Humanität. Jako czynny mason i autor pism masońskich akcentował, że „istoty masonerii należy szukać w pojęciach ludzkości (Menschheit) i człowieczeństwa (Menschlichkeit)”⁷². Autor noty o Fesslerze zamyka ją słowami: „Postawa masońska nie jest wyuczonym sposobem postępowania, ale rezultatem rozwoju duchowego. I taki jest właśnie cel organizacji masońskiej, jej znaków, symboli, obrzędów: sprzyjać rozwojowi duchowemu, który sprawia, że człowiek staje się w pełni człowiekiem”⁷³. Jeśli przypomnimy sobie ten wybuch energii w muzyce Beethovena do słów „wszyscy ludzie będą Braćmi”, to nie będziemy mieć wątpliwości, że wskazuje ona na obecność tej idei Ludzkości, którą filozofia oświeceniowa i masońska wniosły do mas apercepcyjnych Beethovena⁷⁴. Jest tu jeszcze do odnotowania pozornie drobny szczegół znaczeniowy. Otóż *Freude* znaczy tu *Freiheit*, tak jak w pierwszej wersji Schillera, którą Beethoven znał, skoro już w 1795 nosił się z zamiarem ułożenia muzyki do niej⁷⁵. Więc nie sama radość, a radość z wolności, którą Beethoven rozumiał bardzo osobiście, została nam przekazana w tym dziele z całą mocą.

Do tekstów Goethego powstało więcej utworów, bo też fascynacja Beethovena długowiecznym poetą była przemożna. Beethoven zwraca się do niego z uwielbieniem, jako do Olimpijczyka, który to przydomek Goethe otrzymał już za życia:

Tylko chwilkę czasu użycza mi niespodziewana okazja – ponieważ jeden z moich przyjaciół, wielki wielbiciel Pański (jak i ja) tak szybko stąd wyjeżdża, by Panu podziękować za ten długi okres, przez przeciąg którego znam Pana

⁷² A. Nowicki, *Filozofia masonerii...*, s. 64 i 67.

⁷³ *Ibidem*, s. 66.

⁷⁴ Bohdan Pocięj też pisze w komentarzu do albumu z nagraniem dziewięciu symfonii Beethovena przez Sinfonię Varsovię pod dyr. Yehudi Menuhina (1995 r. IMG Records), że „IX Symfonia jest nową symfonią idei”. Menuhin był jednym z tych, którym idea zawarta w dziele Beethovena była bardzo bliska. To on jako jeden z pierwszych po bestialstwie II wojny światowej wyrażał pragnienie odrodzenia braterstwa Ludzkości i widział w tym ogromną rolę muzyki.

⁷⁵ A. Czartkowski, *op. cit.*, s. 140.

(wszakże znam Go od młodości) i Jakże to mało za tak wiele! Bettina Brentano zapewniała mnie, że Pan przyjmiesz mnie łaskawie, a nawet przyjacielsko. Skądże jednak mógłbym spodziewać się takiego przyjęcia, gdy – z powodu Pańskich wspaniałych dzieł – mógłbym zbliżyć się jedynie z największą czcią i z nie dającym się wysłowić najgłębszym wzruszeniem. Wkrótce otrzymasz Pan z Lipska muzykę do *Egmonta*, przez firmę Breitkopf i Härtel, do tego cudnego *Egmonta*, którego ja dzięki Panu obecnie przemyślałem na nowo, przeczyłem i w muzyce odtworzyłem i to z tym samym zapalem, z jakim go kiedyś czytałem⁷⁶.

Goethe i Beethoven mieli ze sobą wiele wspólnego na płaszczyźnie myślowej. Beethoven obdarzał Goethego wielką czcią, a Goethe – ten „największy Olimpijczyk wszechczasów”, jak określa go Janion⁷⁷, był wobec Beethovena kurtuazyjnie grzeczny. Wpływ Goethego na Niemców, choć trwał dość krótko, był tak duży, że nazwano ten okres *Goethezeit*. Chyba bardziej nie można uhonorować artysty za życia. Beethoven już po kilku latach pobytu w Wiedniu stał się znaną postacią publiczną, podziwianym kompozytorem, którego namiętnie portretowano i pozdrawiano na ulicy⁷⁸. Ale mieszkał dość marnie, nie dbał o manieri; kiedy tworzył, to o nic nie dbał, nie mył się, nie ubierał i nie jadł. Goethe różnił się od Beethovena obyciem w dworskim świecie, który to świat cenił sobie dlatego, że miał świadomość, iż tylko za cenę choćby udawanego podporządkowania panującym on-mieszczanin ma szansę na wybijcie intelektualne i materialne⁷⁹. Był w tym jeszcze podobny do Mozarta, którego wielbił. Goethe miał ustabilizowaną sytuację materialną, o którą umiejętnie dbał. Całą osobowością, mieszczącą i autokreację na „olimpijczyka”, „której ważną częścią było, między innymi, pieczołowicie stylizowane urządzenie jego głównej

⁷⁶ Wiedeń, 12 kwietnia 1811 r., *Listy wybrane...*, s. 79–80.

⁷⁷ M. Janion, *op. cit.*, s. 298. „Do osoby Johanna Wolfganga Goethego jako poety przyłgnał już za jego życia przydomek Olimpijczyka (der Olympier) lub – wśród Anglików, którzy licznie odwiedzali Goethego w Weimarze – Jowisza (Jupiter). W tym postrzeganiu Goethego przez przedstawicieli europejskiej republique des lettres połączyły się preromantyczna postawa sakralizująca figurę poety i moda na antyk, którego znaczenie klasycy weimarscy odczytali w nowy sposób i uwspółcześnili”, zob. A. Waśko, *Siedziba Olimpijczyka. Dom Goethego w Weimarze jako rezydencja idealna* [w:] *Olimp - ideał, doskonałość, absolut*, red. M. Korytowska, I. Puchalska, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2014, s. 109.

⁷⁸ Świadczy o tym choćby taki dopisek: „Gdy będziesz adresować do mnie, nie potrzebujesz napisać niczego więcej prócz nazwiska”, List do Carla Amendy, Wiedeń, 12 kwietnia 1815, *Listy wybrane...*, s. 104. Carl Friedrich Amenda (1771–1836) był teologiem i skrzypkiem z Kurlandii, przyjacielem Beethovena.

⁷⁹ Zob. T. Namowicz, *op. cit.*, s. 7.

siedziby: domu na Frauenplan w Weimarze” – jak pisze Andrzej Waśko⁸⁰, dbał o wrażenie, jakie wywierał na innych. Beethoven nie miał nigdy w sobie „olimpijskiego spokoju”, przeżywał męki tworzenia, jak pisze G.R. Marek „jestem przekonany, że jego najmniej pociągające cechy – które miał już przed ogłuchnięciem – po części przynajmniej wypływały z tych bólów, z tych udręk tworzenia”⁸¹. Autor sugeruje i nie sposób się z nim nie zgodzić, że niepokój twórczy nie odstępował Beethovena na krok, artysta był stale podminowany, co miało odzwierciedlenie także w ciągłych zmianach mieszkań. Marek policzył te mieszkania: 33 w Wiedniu i 38 letnisk, co daje imponującą liczbę 71 mieszkań!⁸²

Cechą wspólną Beethovena i Goethego była godność i świadomość własnego ja. „Zawsze dążyłem do tego, by się doskonalić, aby podnieść poziom swojej osobowości”⁸³ – powiedział Goethe i podobnie o swoim stosunku do sztuki pisał Beethoven: „Idę naprzód, nie tylko uprawiając sztukę, lecz wnikając do jej wnętrza; zasługuje na to, gdyż tylko sztuka i nauka podnoszą człowieka aż do Boga” i „Prawdziwy artysta nie ma żadnej dumy, gdyż niestety widzi, że Sztuka nie ma granic, on widzi mrok, spostrzega, jak daleko odległy jest od celu, i chociaż jest przez innych podziwiany, smuci się, że nie dotarł jeszcze tam, gdzie mu przyświeca lepszy Genjusz, niby odległe słońce”⁸⁴. W ostatnim fragmencie kompozytor, odzegnując się od dumy, przesuwając jej granice poza ziemską rzeczywistość, bo jako genjusz mierzy dalej i wyżej niż inni. „Sztuka jego [Goethego – I.A.S.] obejmowała zdumiewająco szerokie widnokręgi, ale ogniskiem jej promieniowania było zainteresowanie artysty samym sobą. Cały świat był dla niego sceną, a on grał na niej główną rolę” – pisze Marek⁸⁵ i warto to tutaj odnotować! Beethoven jest we własnych zapiskach (zresztą znikomej ilości w porównaniu z poetą i pisarzem) bardzo ogólnikowy, o swojej pracy z rzadka napomyka. Dlatego warto dodać tu kilka cennych obserwacji amerykańskiego pianisty i muzykologa, autora fundamentalnej dziś pracy *Styl klasyczny*, Charles’a Rosena (1927–2012): „Dla

⁸⁰ A. Waśko, *op. cit.*, s. 109.

⁸¹ G.R. Marek, *op. cit.*, s. 67.

⁸² *Ibidem*, s. 169.

⁸³ *Ibidem*, s. 158.

⁸⁴ List do Emilii M. w H., Cieplice, 17 lipca 1812., *Listy wybrane...*, s. 92–93. „Emilia M. była dziewczątkiem w wieku 8–10 lat, które posłało Beethovenowi w sekrecie swą robótkę ręczną” – podaje tłumacz i autor opracowania Wł. Fabry w *Uwagach i objaśnieniach*, *ibidem*, s. 162 i jest to zadziwiające, zważywszy na trudne myśli tego listu.

⁸⁵ G.R. Marek, *op. cit.*, s. 157.

Beethovena, którego własne kompozycje były efektem medytacji i pracy niemal bezprzykładnej w muzyce, wspaniała bezmyślność muzyki Rossiniego mogła być równie irytująca jak jego triumf u publiczności w Wiedniu⁸⁶. Żeby w ogóle coś powiedzieć o czymś, trzeba przeciwstawić sobie przynajmniej dwie rzeczy, dwie myśli itd. Tak zrobił Rosen, który chciał zwrócić uwagę, że Beethoven był twórcą bardzo zamyślonym „o” i „w” swoich dziełach i że kosztowało go to o wiele więcej pracy niż pisanie łatwiejszej w odbiorze muzyki, a Beethoven „pisał świadomie trudną muzykę”⁸⁷. Rosen uważa też, że „muzyka Beethovena ma często sentencjonalną powagę moralną, która dla wielu ludzi bywała odpychająca, i która przedstawiona zostaje z entuzjazmem znacznie bardziej typowym dla Europy po Rewolucji Francuskiej niż poprzedzający ją *doucer de vivre*. Wiele jego utworów ma także charakter autobiograficzny, czasem w sposób zupełnie jawny, co było nie do pomyślenia przed rokiem 1790”⁸⁸. Te dwie uwagi utwierdzają nas w przekonaniu, że muzyka Beethovena warta jest namysłu filozoficznego, sam kompozytor podchodził bowiem z wielką powagą do tematów, które podejmował, i wkładał wielką pracę myślową w kompozycję ich muzycznych odpowiedników. Przytaczane w tym tekście tak licznie fakty biograficzne mają na celu zwrócenie uwagi na obecność tego, co Beethoven wiedział, co przemyślał i przeżył, a co znalazło się potem w jego muzyce.

Beethoven uzupełnił muzyką następujące teksty Goethego: *Maigesang* op. 52 nr 4; *Marmotte* op. 52 nr 7; *Sehnsucht* (4 warianty) WoO 134; *Kennst du das Land* op. 75 nr 1; *Neue Liebe, neues Leben* I wersja WoO 127, druga wersja op. 75 nr 2; *Aus Goethes Faust* op. 75 nr 3; *Wonne der Wehmut* op. 83 nr 1; *Sehnsucht* op. 83 nr 2; *Mit einem gemalten Band* op. 83 nr 3; *Freudvoll und leidvoll* op. 84 nr 4 (z *Egmonta*) *Bundeslied* op. 122.

O muzykę do tragedii Goethego *Egmont* (op. 84) poprosił go sam poeta. Możemy się domyślać, jak odebrał to kompozytor, który czcił Goethego zawsze i do końca. Powstała w latach 1809–1810 muzyka obejmuje 10 numerów, z których często wykonywana jest *Uwertura* i pieśń *Klärchen* (nr 5) *Freudvoll und leidvoll* – uważane, razem z *Larghetto* (*Scena śmierci Klärchen* nr 8), a także wieńczącą dzieło, skomponowaną na specjalne życzenie Goethego *Symfonią zwycięstwa* (nr 10), za najcenniejsze kompozycje całości.

⁸⁶ Ch. Rosen, *Styl klasyczny. Haydn, Mozart, Beethoven*, tłum. R. Augustyn, Wyd. NIFC i PWM, Warszawa-Kraków 2014, s. 460.

⁸⁷ *Ibidem*, s. 459.

⁸⁸ *Ibidem*.

Beethoven w *Uwerturze* daje mistrzowski pokaz emocjonalnego stosunku do tragedii. „Egmont wyrósł z tych samych przemyśleń, które zaprzętały umysł Goethego w trakcie pracy nad *Götzem* i *Prometeuszem*”⁸⁹. Lamoral, hrabia Egmont, książę de Gavre (1522–1568) – postać historyczna, bohater-rewolucjonista, czyli typ prometejski, musiał stanowić dla Beethovena silny impuls do komponowania. Każde *fortissimo tutti* (a zwłaszcza końcowe) budowane na smyczkowych tremolach to portret nieugiętej postawy, siły wewnętrznej i moralnej wyższości nie tylko Egmonta, ale i samego Beethovena. Dlatego powtórzy to na zakończenie w *Symfonii Zwycięstwa*!

W piosence młodziutkiej kochanki Egmonta – Klaruni Goethemu udało się przy minimum środków (zaledwie dziesięć wersów) pokazać sprzeczne uczucia radości i cierpienia, jakie przeżywa każdy zakochany człowiek, nawet jeśli nie zdaje sobie z tych uczuć sprawy⁹⁰. Beethoven zrobił z tego operową arię, ale też przechylił w muzyce szalę na stronę radości, skoro cały finał to powtórzenia *Glücklich allein Ist die Seele, die liebt*, w konfiguracjach, które wyrzucają *Glücklich allein*, aby zatrzymać się na radosnych koloraturach *Seele, die liebt* (powtarzając *die Seele* siedem razy, a frazę *Seele, die liebt* cztery razy). Beethoven pokazał tekst po swojemu, powtarzając i usuwając słowa tak, aby początkową ambiwalencję (podkreślaną naprzemiennie trybem *dur* i *moll*), która jeszcze dosięga *Glücklich allein*, świadomie przełamać w pełnym radości finale (już tylko *Seele, die liebt*). Zapamiętajmy ten szczegół, bo to oznacza, że uważał, iż *Freude* powinna zwyciężać *Leid*, na przekór także jego własnym doświadczeniom, jak w *IX Symfonii*⁹¹. Postawa iście prometejska, ale też bardziej oświeceniowa niż autora tekstu, który zapisał w nim romantyczne, werterowskie uniesienia.

Goethe jako stałe odniesienie i inspiracja pozostał z Beethovenem do końca. Po triumfalnym przyjęciu *IX Symfonii* w 1824 r. kompozytor miał ogromne i wspaniałe plany, m.in. chciał sfinalizować umuzycznienie *Fauستا* cz. I, z którym to zamiarem nosił się od roku 1808. Niezwykłe byłoby

⁸⁹ T. Namowicz, *op. cit.*, s. 23.

⁹⁰ „Das schönste, das vollkommenste erotische Gedicht in deutscher Sprache“ powiedział o liryku Goethego Marcel Reich-Ranicki, sławny krytyk, <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/frankfurter-anthologie/marcel-reich-ranicki-in-der-frankfurter-anthologie-johann-wolfgang-von-goethe-freudvoll-und-leidvoll-12708059.html> [dostęp: 27.01.2022].

⁹¹ Jak pięknie o triumfie *IX Symfonii* pisze Romain Rolland: „Osiągnął więc cel całego swego życia, **posiadł Radość** [podkr. I.A.S.]”, R. Rolland, *op. cit.*, s. 40.

posłuchać „spotkania tytanów” w takim dziele jak *Faust!* Nie udało się. Miał też plan *X Symfonii*, w której chciał dokonać „pojednania świata nowoczesnego ze światem starożytnym, tego, o co Goethe pokusił się w drugiej części *Fausta*”⁹². Plany godne tytana, umysłu, w którym iskra ognia zostawiona Ludzkości przez Prometeusza rozbłysła z nadzwyczajną mocą! Beethoven był człowiekiem z niezwykle rozbudzoną świadomością filozoficzną, skoro pragnął muzycznego ukazania istoty mitu Prometeusza, który zmaterializował Goethe w poezji i dramacie. Jaka jest ta filozoficzna istota mitu?

FILOZOFICZNE IDEE PROMETEUSZA I CZŁOWIEKA FAUSTYCZNEGO U GOETHEGO I INNYCH A BEETHOVEN

Maria Janion, tytaniczna literaturoznawczyni, która zajmowała się badaniem obecności mitu Prometeusza w literaturze i filozofii niemieckiej lat 1750–1850, pisze, że „Goethe w swym Prometeuszu tytana traktuje jako model człowieka zbuntowanego, wzór ludzkiego postępowania zmierzającego nieubłaganie do poznania, przykład wolnego «Ja», triumfującego nad przemocą Nieba. Czyn Prometeusza był «boskim podobny»”⁹³. Badaczka rekonstruuje stosunek do Prometeusza u Hegla i Marksa, wskazując na fundamentalną różnicę ich filozofii. „Hegel chciał interpretować świat, a Marks go zmieniać: w objaśnianiu świata Prometeusz był Heglowi zbędny, Marks zaś uczynił zeń symbol twórczości. Tej właśnie twórczości, która umożliwia skuteczną likwidację przeciwieństwa między «podmiotem» a «przedmiotem», między jednostkowym a uniwersalnym. Dlatego Prometeusz”⁹⁴. Dla Nietzschego Prometeusz to przede wszystkim artysta i cechuje go „cierpka duma artysty”. „Tytaniczny artysta znajdował w sobie przekorną wiarę, że może tworzyć ludzi, a bogów przynajmniej niszczyć – i to mocą swej wyższej mądrości, za którą oczywiście zmuszony był pokutować cierpieniem wiecznym”. „Prometeusz nie tylko przyniósł ludziom ogień, który stał się dla śmiertelnych kunsztu wszelkiego mistrzem, ratunkiem, pomocą, ale wywiódł ich, żyjących po omacku i bez ładu, bez «myśli nijakiej» – na światło kultury i wiedzy”. Janion pokazuje,

⁹² Fragment listu do Ignaza Moschelesa z 18 marca 1827 r., cytuję za: R. Rolland, *op. cit.*, s. 84. Ignaz Moscheles (1794–1870) – pianista, kompozytor i dyrygent.

⁹³ M. Janion, *op. cit.*, s. 340.

⁹⁴ *Ibidem*, s. 70.

że Marksa fascynowało w Prometeuszu „dumne i wyzwolone samopoznanie”. W tym duchu Marks przekształcał filozofię Hegla, z jej podstawą, którą był „duch wolny, zdolny znieść i przewyciężyć wszystkie sprzeczności”⁹⁵.

Wszystkie te uwagi odnoszą się jak najbardziej do obrazu Prometeusza, który utworzył w sobie Beethoven poprzez lektury i przemyślenia, spotkania mądrych ludzi, sporadyczne rozmowy, a głównie przysłuchiwanie się rozmowom, bo sam rozmowny nie był. Nie był też mocny w pisaniu, jego listy pozostawiały wiele do życzenia pod względem gramatyki, składni i ortografii. Ale jednocześnie umysł Beethovena pracował nad wielkimi, wspaniałymi filozoficznymi tematami, jak sens życia, cierpienia i śmierci, rola artysty w poprawie świata, muzyka jako dobro Ludzkości. I to one znajdowały potem odzwierciedlenie w dziełach. Dlatego dzieła te odbieramy nadal jako pełne humanizmu, wzniosłości, wręcz siły moralnej.

Warto podjąć tu jeszcze wątek Człowieka Faustycznego, którym, prócz tytana Prometeusza Beethoven niewątpliwie był. W *Odysei wychowania* autorki piszą: „Goethe jest też twórcą Człowieka Faustycznego, usiłując przeniknąć jego dwuznaczną tajemnicę. Tajemnicę wielkości i nędzy, szlachetności i nikczemności, egoizmu i altruizmu, zdolności do poświęcenia siebie, ale i innych dla własnych idei i dążenia po trupach do poznania oraz do panowania. Tomasz Mann twierdził, że to Goethe ukazał najwcześniej jako fundamentalną tragiczność życia ludzkiego «skażenie idei przez jej urzeczywistnienie»”⁹⁶. Historia wskazuje aż nadto dobitnie, że urzeczywistnienie idei częściej niż rzadziej jest skażone ludzkimi przywarami i na tym także polega faustyczność człowieka⁹⁷. Można jednak próbować wyjść z tego pesymistycznego kręgu idei i zwrócić się w stronę bardziej optymistycznej filozofii Andrzeja Nowickiego, który oparł ją między innymi na myśli Antoniego Bolesława Dobrowolskiego: „są Rzeczy wyższe nad Człowieka”, dodając od siebie: „choć to człowiek jest ich twórcą”⁹⁸. Gdyby to Plotyn miał rację, gdy mówił: „Im byt jest doskonał-

⁹⁵ *Ibidem*, kolejno s. 71 i s. 64.

⁹⁶ M. Janion, M. Żmigrodzka, *op. cit.*, s. 11.

⁹⁷ Według Lema „żywiły takie jak składowe faustyczna i prometejska naszej natury współgrają w dziejach z takimi jak egoizm oraz zapędy rodem z «diabłego nasienia»” podają za: P. Okołówski, *Głos Pana Lema. Szkice z filozofii człowieka, wartości i kosmosu. W stulecie urodzin autora Summy*, Universitas, Kraków 2021, s. 243–244.

⁹⁸ Antoni Bolesław Dobrowolski (1872–1954) – filozof, pedagog, przyrodnik, stworzył odrębną dziedzinę wiedzy – kriologię, powiedział w wykładzie inauguracyjnym przy objęciu Katedry Pedagogiki Wolnej Wszechnicy Polskiej w 1926 r.: „Są Rzeczy

szy, tym ma większą moc twórczą, a twór jest zawsze mniej doskonały od twórcy”⁹⁹, to nie warto byłoby mierzyć się z twórczością tej rangi co Beethovena. Beethoven jest modelowym przykładem tego, że twór-Rzecz przerasta człowieka. Nowicki uważa, że dzieło to *homo in rebus*¹⁰⁰. A dzieła najdoskonalsze, arcydzieła, zawierają w sobie najlepsze części osobowości twórcy. Nowicki określa to ergantropią. Spotykając się z dziełem¹⁰¹, spotykamy się właśnie z tymi najlepszymi częściami. W przypadku Beethovena jest to oczywiste. Duch Prometeusza, duch wielkiej myśli oświeceniowej, Los, z którym Beethoven „brał się ostro za bary”, aby móc żyć dalej i tworzyć, by potem jako ważniejszy od Heiligenstadtskiego Testament nam zostawić – przesłanie *IX Symfonii*. Dzieło takie z pewnością jest doskonalsze od samego twórcy, choć powstało z muzycznego przetwarzania zawartości jego mas apercepcyjnych. Ta zawartość jest tutaj choć w małym procencie odtwarzana, aby uniknąć sprowadzenia genialnych dzieł Beethovena do natchnienia, co byłoby niezgodne z prawdą.

MIT PROMETEUSZA W BALECIE BEETHOVENA *DIE GESCHÖPFE DES PROMETHEUS OP. 43*

Beethoven napisał muzykę do dwóch baletów. Pierwszy z nich, to *Ritterbalet* [WoO – bez numeru] z przełomu 1790/91 r., skomponowany dla hrabiego Ferdynanda Waldsteina, możnego protektora Beethovena już w okresie bońskim, i wykonany podczas przezeń zorganizowanego spo-

wyższe od Człowieka, a więc tych Rzeczy umiłowanie i kult [...] stać się winny przykazaniem najwyższym. Najwyższą wartością jest Rzecz, wyższa od Człowieka, nie zaś Człowiek. Tak! Człowiek zdolny jest tworzyć Rzeczy ponad Człowieka”, cyt. za: A. Nowicki, *Nauczyciele*, Wydawnictwo Lubelskie, Lublin 1981, s. 242.

⁹⁹ Zob. Plotyn [w:] W. Tatarkiewicz, *Historia filozofii*, t. 1, wyd. X, PWN, Warszawa 1983, s. 167.

¹⁰⁰ Nowicki przepaść pomiędzy „podmiotem” a „przedmiotem” likwiduje, ujmując ergantropię jako „realn[ą] obecność człowieka w wytwarzanych przez niego przedmiotach”, stąd dalej definiuje: „kultura to człowiek w rzeczach (*homo in rebus*)”, A. Nowicki, *Spotkania w rzeczach*, PWN, Warszawa 1991, s. 323, 327.

¹⁰¹ Nowickiego inkontrologia, czyli filozofia spotkań w rzeczach, jest możliwa, ponieważ „dzięki eksterioryzacji [człowiek – I.A.S.] jest w swoim dziele obecny, to obcowanie z dziełami ludzkimi sprowadza się do spotkań z ludźmi” i dalej: „z inkontrologicznego punktu widzenia dzieła, w które człowiek eksterioryzuje własną osobowość, są zawsze produktem społecznym, w którym obecny jest nie tylko sam twórca, ale również jego «świat» jako wielość wielorakich powiązań z innymi ludźmi”, A. Nowicki, *Spotkania...*, s. 126–127.

tkania karnawałowego. G.R. Marek podaje, że „Waldstein pomógł elektorowi rozwinąć życie muzyczne w Bonn. Sam był świetnym pianistą i wyobrażał sobie, że jest kompozytorem. [...] Wcześniej zaczął dostrzegać wielkość Beethovena. Zlecił mu napisanie utworu, który potem wydał jako swój własny”¹⁰². Beethoven, choć to do niego niepodobne (ze względu na dumę), mimo nieuczciwej sytuacji nie zerwał kontaktu¹⁰³. Waldstein zadbał o zatrudnienie Beethovena w charakterze dworskiego muzyka, jako jeden z pierwszych (prócz Neefego) wierzył w jego niezwykle możliwości, skoro do pożegnalnego albumu, gdy Beethoven opuszczał Bonn w 1792 r., wpisał te znamienne słowa: „Ty przejmiesz ducha Mozarta z rąk Haydna”¹⁰⁴.

Ta muzyka to osiem krótkich wejść orkiestrowych. Odtworzona i nagrana¹⁰⁵ daje pojęcie o talencie 21-letniego kompozytora. Był już bardzo dobrze klasycznie wykształcony, obeznany z muzyką, którą tworzyli wtedy najwięksi Haydn i Mozart. *Ritterbalet*, stanowiąc właściwie ciekawostkę, daje się dobrze słuchać jako porządnie skrojony utwór rozrywkowy, miły i pogodny, w którym pobrzmiwają wiejskie nuty taneczne ländlera, całość zaś spaja stale powracający prosty temat tańca niemieckiego. Nie ma tam jeszcze tych głębokich sensów, z którymi muzyka Beethovena jest przez dwieście lat nieprzypadkowo wiązana.

Die Geschöpfe des Prometheus op. 43 (1801) to w kontekście *Ritterbalet* dzieło już muzycznie pełnoformatowe. Składa się z szesnastu fragmentów pomieszczonych w dwóch aktach. Całość daje ponad godzinę muzyki. Muzyki, która świetnie obywa się bez... baletu. Jej wewnętrzna dramaturgia mówi o zawartości treściowej libretta na tyle sugestywnie, że nie musimy obserwować pantomimy. Stosunek kompozytora do tematu był intelektualnie i emocjonalnie zaangażowany, co znajduje ujście szczególnie w stworzeniu motywu Prometeusza. Motyw ten można uznać za symboliczne zwieńczenie drugiej fazy twórczej.

Beethoven pisał tę muzykę krótko, dwa tygodnie, ale temat, który podjął na prośbę neapolitańskiego choreografa Salvatore Vignano (1769–1821), wykorzystał do przekazania światu własnych wewnętrznych przemyśleń, z którymi już przyjechał do Wiednia z Bonn. W biografii Beethovena autorzy podkreślają, że nie pisał na zamówienie, jeśli nie odczuwał takiej potrzeby. Informacja, że zamówienie na balet było lukratywne, nie

¹⁰² G.R. Marek, *op. cit.*, s. 85.

¹⁰³ Zerwał ten kontakt później, dzięki czemu mamy jeszcze arcydzieło *Sonatę fortepianową* nr 21 C-dur op. 53 *Waldsteinowską*.

¹⁰⁴ G.R. Marek, *op. cit.*, s. 97.

¹⁰⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=zzAUVWksk68> [dostęp: 10.01.2022].

zmienia istoty wykonanej przez Beethovena pracy. Pragmatyzm biednego, bo nieuposażonego jak arystokracja kompozytora, który liczył na zamówienia we wciąż dlań nowym środowisku, nie podlega tutaj ocenie, zresztą mieści się zupełnie w określeniu, że Beethoven był „człowiekiem faustycznym”. Pytanie natomiast, czy wykorzystał okazję i w *Die Geschöpfe des Prometheus* odsłonił własne przemyślenia z mitem związane, jest zasadne.

Beethoven zamówieniem na muzykę do baletu, który miał być wystawiony w Hoftheater, a nie pokazany w małym kręgu (jak *Ritterballet* w Bonn), liczył na własną promocję w Wiedniu, ale też wiedział, że Vignanò stosował w swojej choreografii przede wszystkim pantomimę (a to mowa gestów i ciała, której taniec jest jednym ze składników). Jego pomysł, aby na oczach widzów pokazać przy jej pomocy ożywienie przez Prometeusza zrobionych z gliny figurek Istoty Męskiej i Istoty Żeńskiej, mógł Beethovena jako myślącego kompozytora zainteresować. Już samo zadanie dostosowania muzyki do pantomimy i choreografii było niezwykle interesujące i inspirujące dla umysłowości o cechach „niedosytu odkrywcy i sceptycyzmu naukowca”¹⁰⁶. Ludwig Schubart mówi o „pantomimie” jako stylu muzycznym XVIII wieku, w którym „kompozytor musi być właściwym i odważnym interpretatorem mimiki, musi wiernie tłumaczyć każde drgnięcie stopy, każdy ruch rąk, wyraz twarzy, każdą pozycję ciała, być tak samo zdolnym do radzenia sobie z komizmem, jak z tragedią”¹⁰⁷. Beethoven świetnie wywiązał się z tego zadania, wnosząc choćby z *Poco Adagio* z Aktu I, w którym urywanymi ósemkami z pauzami oddaje niezdarny ruch ożywianych przez Prometeusza Istoty Męskiej i Żeńskiej. Dziś to sama muzyka inspiruje do ewentualnej pantomimy i choreografii, ale jeszcze bardziej do wnikięcia w ukryte w niej sensy.

Beethoven należał do grona kompozytorów pobudzających wyobraźnię słuchacza. W muzyce do baletu pokazał to już wyraźnie. Od pierwszych akordów (jakich!) orkiestry w *Uwerturze*, które tylu słuchaczy odbiera jako „elektryzujące” (*Uwertura* wykonywana była i jest najczęściej jako samoistny twór, tak jak inne uwertury Beethovena) i zapowiadające jakieś niezwykle wydarzenia, zostajemy przeniesieni do świata Beethovena. W tym świecie Prometeusz jest postacią przez kompozytora portretowaną muzycznie pośród wspaniałości Olimpijskiego Dworu Apolla (Apollo i Muzy, bogowie Pan, Bachus, Amfion, Orfeusz, a także zaproszony do tego grona śmiertelnik Arion – poeta i śpiewak), gdzie tytan czuje się na swoim miejscu, ale także pośród dionizyjskich gracji, faunów i bachantek,

¹⁰⁶ G.R. Marek, *op. cit.*, s. 116.

¹⁰⁷ L. Schubart, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, J.V. Degen, Vienna, 1806, s. 350.

czyli w świecie bliższym człowiekowi, w którym na swój obraz i podobieństwo tytan tworzy Istotę Męską i Istotę Żeńską. Akt II baletu rozgrywający się na Olimpie wzrusza kompozytora. Słysząc to w ujmujących solowych partiach harfy (symbolu najwyższego opiekuna sztuk Apolla), fletu (symbolu Euterpe, muzy poezji lirycznej i gry na aulosie). Muzyczną namiętnością (ludzką) obdarza jednak wiolonczelę – symbolizującą Ariona, na wpół mitycznego poetę i kitarzystę greckiego, kierując tym naszą uwagę na ludzką „a bogom podobną” postać artysty. To solo emanuje muzycznie oddaną wzniosłością.

W muzyce do baletu znajdują się fragmenty prowadzące prosto do symfonicznego Beethovena, włącznie z przełomową *Eroicą* (na co zresztą naprowadza sam kompozytor, umieszczając w niej motyw Prometeusza). Są to choćby *Introduction (La Tempesta)*. *Allegro non troppo*, gdzie w pięciominutowym fragmencie brzmi już „typowe” Beethovenowskie kotły, kwintet w nasasyconych unisonach potęgujący przedburzowe napięcie, a jego dramatyczne szesnastkowe przebiegi to pierwszy przed *VI Symfonią F-dur* op. 68 muzyczny portret burzy. Nas jednak interesuje najbardziej *Finale*, w którym pojawia się ulubiony temat Beethovena, określony jako motyw Prometeusza:



Zanim stał się przedmiotem wariacji w *Wariacjach i fudze na fortepian* Es-dur op. 35 i wariacji w *Finale III Symfonii* Es-dur op. 55 *Eroica* (1802-04), kompozytor wykorzystał go w siódmym z 12 kontredansów WoO 14 (1800-1802). Lata 1800–1804, w jakich powstały wszystkie te utwory, są okresem kształtowania się dojrzałości ludzkiej i artystycznej Beethovena.

Mamy początek nowego stulecia, kończy się asymilacja Beethovena w Wiedniu, a kompozytor fiksuje się na temacie, który poddał mu Muzio Clementi. To osiem początkowych taktów cz. I fortepianowej *Sonaty g-moll* op. 7 nr 3. Odkrycie tego zapożyczenia więcej mówi o Beethovenie niż o Clementim¹⁰⁸, a swoista „detektywistyka muzyczna”, jak nazywa ją Ad-

¹⁰⁸ Por. L.B. Plantinga, *Clementi: His Life and Music*, Oxford University Press, New York 1977, s. 103–105.

orno, fetyszyzująca motyw, kiedy „miarą wielkości Beethovena jest pełne podporządkowanie przypadkowych [ukradzionych – I.A.S.] i prywatnych elementów melodycznych formie całości”¹⁰⁹, jest zbyt duża. Ale co szkodzi zajrzeć do tych ośmiu taktów.



Różnice u Beethovena to nie tylko zmiana tonacji na durową, rozpoczęcie auftaktem, który dodaje powietrza, śpiewności i pewnego rozmachu początkowi, mamy też zmiany wynikłe z niecierpliwego rozwinięcia, czyli szesnastki w t. 7. Przyjrzenie się melancholijnemu i, jak się okazuje, inspirującemu tematowi Clementiego i przetworzeniu przez Beethovena, które zmienia jego charakter na zwycięski, przepełniony radością i siłą iście prometejską, jest po trosze odpowiedzią, dlaczego Beethoven przemawia do nas bardziej niż Clementi, choć nie jest to uwaga, która ma uwłaczać znakomitemu Clementiemu.

Skąd jednak ta chęć rozwinięcia Tematu, który związany został na stałe w biografii Beethovena z Prometeuszem-bohaterem. Wszystko to świadczy o imperatywie wewnętrznym Ludwiga Beethovena, aby za pomocą muzyki, tak jak Goethe za pomocą poezji, pokazać swój stosunek do idei symbolizowanej przez Prometeusza. Warto przytoczyć zdanie Alberta Schweitzera, które wydatnie wspiera Beethovena w tym zamyśle:

[...] muzykiem nazywamy tego, kto wypowiada się za pomocą dźwięków; malarzem tego, kto posługuje się farbami; poetą tego, kto używa słowa. Jest to jednak rozróżnienie czysto zewnętrzne. **W rzeczywistości materiał, jaki służy artyście do wyrażania myśli, jest sprawą drugorzędną. Nie jest on bowiem tylko malarzem czy też tylko poetą albo tylko muzykiem; jest wszystkim naraz. W duszy jego mieszkają społem różni artyści, twórczość jego polega na ich współdziałaniu. Wszyscy uczestniczą w każdej jego myśli. Różnica polega tylko na tym, że u jednego przeważa ten, u innego**

¹⁰⁹ Th.W. Adorno, *Przemysł kulturowy. Wybrane eseje o kulturze masowej*, przekł. M. Bucholc, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2019, s. 75.

tamten, i że za każdym razem wybierają język, którym mogą się posłużyć najsprawniej¹¹⁰.

Schweitzer w inspirującym do filozoficznego namysłu nad sporem między zwolennikami muzyki absolutnej i treściowej rozdziale monografii zatytułowanym *Muzyka poetycka i malarska*¹¹¹ pokazuje artystów, którzy próbowali wypowiedzi nie w jednym tworzywie, aż odkryli, w którym im się najlepiej wypowiada. Widzi w Goethem – poecie, a zwłaszcza dramaturgu – malarza (Goethe chciał być malarzem i malował), przypomina, że Nietzsche miał takie same problemy z muzyką, z której jednak nie zrezygnował, bo zajęła ona istotne miejsce w jego filozofii. „Błędne jest jednak mniemanie, że tak zwana muzyka czysta przemawia językiem, który nie jest symboliczny i wyraża coś jednoznacznie. Ona również apeluje do wyobraźni słuchacza [...]. Konkretność wyobraźni, z której muzyka się wywodzi, może zostać wyrażona nader niewyraźnie. Lecz z owej nieokreśloności, jaka cechuje sam utwór muzyczny, nie należy wyciągać wniosku o nieokreśloności wyobraźni, z której się on wywodzi, ani też anektować takiej muzyki do muzyki absolutnej”¹¹². Dalej pisze coś nader ważnego dla egzegezy mitu Prometeusza: „Dzieła Beethovena pisane były także pod wpływem pewnych określonych scen, mimo że wydają się muzyką czystą”¹¹³. W miejsce „scen” lepiej włożyć w muzykę Beethovena – myśl. Zdecydowanie kompozytor ten tworzył pod wpływem wielkich i na tamten czas rewolucyjnych idei, którym warto się bliżej przyjrzeć.

W *Die Geschöpfe des Prometheus* Beethoven pokazał nam efekt myślowych spotkań z mitem Prometeusza. Jaki to efekt? Otóż Beethoven odczytał mit bardzo osobiście, w Prometeuszu widząc artystę wybiegającego w przyszłość swoją sztuką, którą chce obdarować Ludzkość („uznałem się za przyjaciela nie tylko całej ludzkości” - pisze do Zmeskalla¹¹⁴), uważając,

¹¹⁰ A. Schweitzer, *Jan Sebastian Bach*, przekł. M. Kurecka, W. Wirpsza, PWM, Warszawa 1987, s. 30.

¹¹¹ *Ibidem*, s. 320–333.

¹¹² *Ibidem*, s. 327–328.

¹¹³ *Ibidem*, s. 329.

¹¹⁴ *Listy wybrane...*, s. 114. Nikolaus Zmeskall von Domanovecz (1759–1833) – znakomity wiolonczelista, przyjaciel Beethovena, może to jego gra patronuje solo wiolonczeli (Arion) w balecie op. 43? Zmeskall „pracował jako urzędnik w Węgierskiej Kancelarii Sądowej w Wiedniu. Interesował się muzyką i grał na wiolonczeli. Już w latach 90. poznał Ludwiga van Beethovena i stał się jednym z pierwszych przyjaciół kompozytora w Wiedniu” <https://www.beethoven.de/en/media/view/5340738472640512/Nikolaus+Zmeskall+von+Domanovecz+%281759-1833%29+-+Fotografie+des+Ateliers+Sachsse+nach+einer+anonymen+Silhouette> [dostęp: 20.01.2022].

że ma ona znaczenie dla rozwoju człowieka. Dlaczego ma znaczenie? Za pomocą muzyki, tak jak i innych sztuk, artysta potrafi przekazać własny sposób widzenia świata, jego problemów. Jeśli Beethoven nie porzucił na muzyce do baletu i motyw Prometeusza przetwarzał w *Wariacjach* op. 35 i nadał przy jego pomocy „ton bohaterski” swojej *III Symfonii*, to czy można mieć wątpliwości, że robił to świadomie? My wiemy, że przekroczył już wtedy połowę życia. On tego nie wiedział, ale uświadomił sobie doskonale własną śmiertelność (choć ludzie tamtego czasu mieli w ogóle większe niż my dzisiaj jej poczucie), kiedy pisał w 1802 tzw. *Testament* w Heiligenstadt. Było to w roku, w którym balet miał jeszcze kilka przedstawień, a on temat wypróbowywał dalej w *7 Kontredansie* i szukał kolejnych przetworzeń w *15 Wariacjach* op. 35. W nich też był Prometeuszem, gdy rozwijał w nowatorski sposób formę wariacji o fugę. Zaskakujący zaś początek *basso del tema* badaczka przedstawiła jako metamorfozy idealistycznego systemu filozofii Hegla, z naczelnym postulatem wolności jednostki, czyli dostrzegła wpływ filozofii tamtego czasu na myśl muzyczną kompozytora¹¹⁵. Beethoven był Prometeuszem, bo wiedział doskonale, że ma taką moc jako kompozytor, aby podążać w nowym kierunku. Cały jego okres pobytu w Wiedniu aż do *III Symfonii* został przez biografów nazwany „bohaterskim”, ponieważ ton ten nadają mu utwory oparte o temat Prometeusza.

BEETHOVEN JAKO TWÓRCA SAMEGO SIEBIE

Skupiając się na muzycznej interpretacji Prometeusza w dziełach Beethovena, rozmawiamy o Rzeczach, które Nowicki wskazywał jako naprawdę godne człowieka. Nie mamy wątpliwości, że do naszych czasów geniusz Beethovena przetrwał, a nawet znalazł rzesze wielbicieli¹¹⁶.

¹¹⁵ Por. A. Tiraterra, *Early Nineteenth Century German Idealism and Historical perspectives in Beethoven's Eroica Variations op. 35*, A Dissertation Submitted to the Temple University Graduate Board, May 2017, s. 2, <https://digital.library.temple.edu> [dostęp: 22.01.2022].

¹¹⁶ Pomijam tu krytykę Beethovena jako pierwszego kompozytora, który przyczynił się do powstania Religii Muzyki. Jest o tyle bezzasadna, że żaden kult nie obywat się bez wyznawców, a to oni właśnie „sami z siebie” obdarzyli kompozytora takim kultem – od przyjaciół i protektorów (jak Lichnowsky, który po zerwaniu kontaktów przez Beethovena miał przychodzić pod drzwi jego mieszkania, aby słuchać co komponuje), przez kolejne pokolenia kompozytorów (m.in. Wagnera), po – last but not least – poetów i pisarzy. Obdarzyli go oczywiście glorią geniusza z tego powodu, że jego muzyka

Ale muzyka Beethovena znalazła też takich odbiorców, którzy starają się wniknąć w głębsze pokłady jego muzyki, czyli sensy, które nadał dziełom kompozytor. Nie dałoby się ich uchwycić bez tego, co pojawiło się dotąd w artykule. Beethoven, choć był samotnikiem, to przecież nie żył i nie działał sam jako kompozytor. Na dzieło Beethovena składają się jego nauczyciele, przyjaciele, lektury, partytury innych kompozytorów, wszystkie wielkie i małe fascynacje i zadziwienia dziełami innych ludzi i dziełami Natury (to też wielki nauczyciel Beethovena). Dzieło Beethovena składa się więc – jakby powiedział Nowicki – z prawdziwych spotkań, bo finałem tych spotkań stały się genialne utwory. Nowicki zwrócił uwagę, że „to, czym człowiek staje się, zależy w jakiejś mierze od działalności nauczycieli i wychowawców [...], z drugiej strony godność człowieka polega na tym, że stwarza sam siebie, a więc sam jest podmiotem działalności, która kształtuje jego własną osobowość [podkr. autora]”¹¹⁷.

Pokazany tu proces budowania mas apercepcyjnych Beethovena dzięki wspinałym, mądrym nauczycielom i ideom zaszczipionym w Bonn, a także dzięki rozbudzonemu poczuciu godności kompozytor wykorzystał jako potencjał do stworzenia samego siebie. Był już jako młodzieniec człowiekiem wysoce moralnym, Eleonora von Breuning wpisała mu do albumu na pożegnanie „dość ogólnikowy cytat z popularnego wówczas poety Herdera: Przyjaźń z **człowiekiem godnym** jest jak cień wieczorny, wydłuża się, aż pokąd słońce życia nie zajdzie”¹¹⁸. Cytatem tym wpisująca wskazała na istotę osobowości Beethovena, skoro godny to „wart czegoś lub kogoś, pełen poczucia własnej wartości, wzbudzający szacunek, poważany”¹¹⁹. Czymże innym było jego silne poczucie własnej drogi i niezależności? Jak pisał Fichte, jest to wyraz zarówno „ducha epoki”, jak i reprezentującej go wolnomularskiej myśli: „moralność więc polega na tym, że w absolutnej wolności wewnętrznej, bez wszelkiej zewnętrznej pobudki, czynimy naszą dobrze rozpoznaną powinność, po prostu dlatego, że jest powinnością”¹²⁰. Mamy tu bardzo ważne określenie „dobrze rozpoznana

była olbrzymią gratyfikacją tego kultu. Do dziś czujemy się przecież szczerze obdarzani przez wielkich ludzi z przeszłości (i niektórych z teraźniejszości), a że nie mamy innej możliwości im się odwdziżyć (jeśli w ogóle odczuwamy taką potrzebę), to oddajemy im tak wielki szacunek, że nosi on znamiona kultu. Ten fascynujący temat naświetla badacz Beethovena H. Loos, *Art Music – The Art-Religion of Modernity: Beethoven and Other Gods*, Bärenreiter, Kassel und Basel 2017.

¹¹⁷ A. Nowicki, *Nauczyciele...*, s. 19.

¹¹⁸ G.R. Marek, *op. cit.*, s. 97.

¹¹⁹ *Słownik języka polskiego*, t. 1, red. M. Szymczak, PWN, Warszawa 1978, s. 673.

¹²⁰ J.G. Fichte, *op. cit.*, s. 54.

powinność". Ideał Bildung nie polegał na kształceniu w ogóle, ale na takim samopoznaniu, które umożliwia odnalezienie w sobie swojej własnej drogi, sposobu życia, czyli tu: powinności. Religia Ludzkości propagowana przez Oświecenie i wolnomularzy to była Religia Różnorodności¹²¹. Beethoven był, tak jak i Goethe, przywiązany do niemieckiego Bildung, samokształcenia, które widzi w harmonijnym rozwoju umysłu i serca drogę do prawdziwego człowieczeństwa. Pisał przecież do wychowawcy swego bratanka Karola – Giannatasia del Rio:

Przy tej sposobności proszę, by Pan zechciał zająć się więcej jego uczuciem i sercem, gdyż przede wszystkim to ostatnie jest dźwignią do wszelkiej tężyźni. Jakkolwiek dobroduszość jest niekiedy traktowana tak ironicznie i lekceważąco, to jednak jest uważana przez naszych największych pisarzy, jak Goethe i inni, za znakomitą właściwość; ba nawet niektórzy utrzymują, że bez serca nie mógłby się obejść żaden wybitny człowiek, i cała jego działalność byłaby bardzo powierzchowna¹²².

Ideę samokształcenia wyrażają też te słowa Beethovena: „Idę naprzód, nie tylko uprawiając sztukę, lecz wnikając do jej wnętrza; zasługuje na to, gdyż tylko sztuka i nauka podnoszą człowieka aż do Boga”¹²³. Cała muzyczna droga Beethovena jest właśnie taką drogą naprzód, bez oglądania się na konwenanse, jednak bez obecności tej prometejskiej iskry buntu kompozytor nie stałby się oryginalny, czyli jedyny, jak sam mówił.

Jako Prometeusz Beethoven „zgodził na poświęcenie się, a także samotne cierpienie za ideę i szczęście ludzkości”¹²⁴ już w *Testamencie heiligenstädtischem*, gdy wybrał jako najwyższy cel swego życia – Sztukę. Obecność idei masońskich w tym najsłynniejszym liście Beethovena badał Hans-Werner Küthen¹²⁵, który stwierdza, że masoneria dostarczyła „wzniosłej retoryki” do wyrażania poglądów na temat rzeczy, które kompozytor uważał za święte. Autor jest zdania, że list był skierowany w równym stopniu do rodzonych, co do lożowych – braci¹²⁶. Nie dowiemy się, jak było naprawdę, ale coraz ściślejsze badania słownictwa Beethovena, także z jego *Tagebücher*, wskazują na masońską proveniencję wielu wy-

¹²¹ Fichte pisał, że wolnomularz nie powinien „ulegać pokusie, by wszystkich dookoła upodabniać do siebie”, *ibidem*, s. 56.

¹²² *Listy wybrane...*, s. 128.

¹²³ Zob. przyp. 84.

¹²⁴ Prometeizm, zob. przyp. 5.

¹²⁵ H.-W. Küthen, *Das „Heiligenstädter Testament“ im Licht der Freimaurerei. Beethovens „letzter Wille“ als ein Beweis für seine Zugehörigkeit zur Logenbruderschaft?*, „Hudební věda“ 2001, nr 38, s. 376–396.

¹²⁶ Według autora, zwłaszcza do księcia Lichnowskiego.

rażeń Beethovena, zwłaszcza tych, w których chciał oddać swój wzniosły stosunek do omawianej kwestii. Patetyczny ton *Testamentu* również wskazuje według autora na jego wolnomularski sens. Beethoven otrzymał wiele wsparcia od ideowych wolnomularzy, dlatego miał bardzo pozytywny stosunek do tego, co mu przekazywali. Jednocześnie to wsparcie przyczyniło się do ugruntowania w Beethovenie postawy prometejskiej, poczucia misji i utwierdziło wiarę we własne siły na wybranej drodze. Współtworzyło też Beethovena jako osobnego, oryginalnego twórcę, dając oparcie w ideałach, które przyjął za własne i uważał za najcenniejsze. Jak Prometeusz postanowił swoją muzyką rozniecać w duszach ludzkich ogień wolności i radości. Ten zamysł można określić jako wysoce etyczny, bo Beethoven prawdziwie przejął się wyznawanymi ideałami. I to stanowi prawdę jego muzyki, która nadal nas porywa.

PRZEKAZ BEETHOVENA A WSPÓŁCZESNOŚĆ

Beethoven korzystał z mitologicznej otoczki, aby zwrócić uwagę na rewolucyjny potencjał idei Prometeusza, pewnie ze świadomością, że wszyscy, którzy przyjdą na spektakl, treść mitu znają, a i czytali *Prometeusza skowanego* Ajschylosa. Dziś nie tylko nie mamy takiej pewności, ale coraz łatwiej przychodzi z rocznika na rocznik (pokolenie chyba zaczyna być kategorią przestarzałą) nic sobie nie robić z nieznamości tzw. kanonu kultury europejskiej¹²⁷. Opierał się on oczywiście w znacznej mierze na literaturze i filozofii starożytnej, do których przywiązanie i znajomość tak eksponował Goethe, ale i na przykład muzyka operowa. Do kanonu weszli sam Goethe i Beethoven. Z pewnością można żyć bez tej znajomości, ale prawdę powiedziawszy, co to za życie?

Dziś wiemy już wiele innych rzeczy, o których Beethoven nie mógł wiedzieć. Znamy rezultaty poczynań, które miały zmienić świat na lepsze, służyć – jak mówili wolnomularze – Dobru Ludzkości. Czy w kontekście dzisiejszej wiedzy Beethoven i jego muzyka, interioryzująca mit Prome-

¹²⁷ Pojęcie „kanonu” wybitnych dzieł oraz artystów wartych upamiętnienia pojawiło się w latach 60. XIX wieku w nawiązaniu m.in. do Goethego i jego pojęcia „literatury światowej” i zakorzeniło się w świadomości Europejczyków w gruncie rzeczy stosunkowo niedawno, o czym pisze O. Figes, *op. cit.*, s. 473 i n. Idea „kanonu” była egalitarna, bo zaczęto masowo wydawać książki i nuty autorów „kanonicznych”, z czego zresztą do dziś korzystamy. Okazuje się jednak, że masowość kanonu wypierana jest przez masowość tego, co najprostsze i najłatwiejsze, a to już ma niewiele z nim wspólnego.

teusza i jednocześnie eksterioryzująca swoiste przesłanie do potomności o mocy dzieł muzycznych w rozwoju i dążeniu do Dobra Ludzkości, przemawia do nas tak samo silnie? Jak ma się mit Prometeusza do działań człowieka – tego „tworu Prometeusza” – które spowodowały katastrofę klimatyczną? W Roku Beethovena 2020 zrobiono bardzo wiele, aby mimo pandemicznego lockdownu muzyka kompozytora była obecna wśród ludzi, czyli tych, dla których kompozytor całe życie ciężko pracował. Czy mit Prometeusza istniejący w świadomości wielu pokoleń składających się na cywilizację śródziemnomorską żyje w niej nadal i czy powinien istnieć? Oto pytania, które powinien stawiać sobie współczesny słuchacz Beethovena.

Nie uda się tkwić w wieży, do której nie docierają komunikaty świata, w którym aktualnie żyjemy. A ten świat bardzo się zmienił od czasów Beethovena i coraz bardziej w tych zmianach przyspiesza. Czy świadczy to jednak o bezpodstawności przywoływania sensu dzieł takich jak *Die Geschöpfe des Prometheus*? Odwołam się tu do książki Ivana Illicha *Deschooling society* z 1970 r., anarchistycznej w wymowie, której autor rozprawia się z mitem Prometeusza, upatrując korzeni tak źle funkcjonującego świata właśnie w tymże micie. Samo zwrócenie się przez autora w stronę mitu jako symbolu tzw. zachodniej kultury potwierdza ciągłą obecność i potrzebę tłumaczenia za jego pomocą tej kultury. Kulturę tę Illich pokazuje jako niszczącą dla przyrody i dla samego człowieka. Destrukcja ta następuje poprzez tworzenie technologii i dostosowywanie do nich potrzeb i oczekiwań, co tak naprawdę dziś dopiero zauważamy w takiej jaskrawości jako niszczące. A to przecież Prometeusz „podstępem wydarł bogom monopol na ogień, nauczył ludzi posługiwać się nim, kiedy kują żelazo, został **bogiem technologów** [podkr. I.A.S.] i skończył w żelaznych okowach”¹²⁸, jest zatem odpowiedzialny za współczesne technologie, które zmieniają stan umysłu człowieka w piekło. Autor nie traci jednak nadziei i w zakończeniu książki proponuje „Odrodzenie człowieka epitemejskiego” – tak zatytułował ostatni rozdział książki. Nadzieję widzi w mitycznym proroctwie, jakie przynosi syn Prometeusza – Deukalion, który przetrwał Potop, „by stać się twórcą nowego rodzaju ludzkiego”. Nowi ludzie „stawiają nadzieję wyżej niż oczekiwania” i „bardziej kochają ludzi niż rzeczy”¹²⁹. To bardzo piękne przesłanie, ale warto zwrócić uwagę, że pojęcia „rzeczy” autor używa tak jak się go używa, czyli z myślą o przedmiotach zwykłych, codziennych. A przecież sam do wzmocnienia słów własnych przywołuje fragmenty poezji Eugeniusza Jewtuszenki. A to zna-

¹²⁸ I. Illich, *Spółeczeństwo bez szkoły*, tłum. F. Ciemna, PIW, Warszawa 1976, s. 185.

¹²⁹ *Ibidem*, s. 186.

czy, że dostrzega nadzieję w Rzeczy należącej do świata Kultury Wysokiej. Filozof kultury A. Nowicki, o czym była tu już mowa, zasypywanie przepaści między Człowiekiem a Rzeczami traktował jako istotę kultury wysokiej. Tworzeniem dzieł usprawiedliwiał obecność człowieka na Ziemi, wiele innych działań, jak wojny, grabieże, produkcję broni i nadprodukcję niepotrzebnych przedmiotów uważając za niegodne człowieka. Do takich Rzeczy należy też poezja, którą cytuje Illich. To ważne spostrzeżenie. Idźmy tym tropem.

W strasznym dla siebie okresie, a takie były przecież z a w s z e udziałem ludzi, Romain Rolland pojechał do Bonn, miejsca urodzenia Beethovena, aby „szukać schronienia [...] u towarzysza mojego dzieciństwa, tego, który **podtrzymywał mnie już nieraz w bitwie życia**: u Beethovena [podkr. I.A.S.]”¹³⁰. Słowa te skierowane są do tych, którzy zwątpili, że warto żyć. Każde życie jest cenne, ale gdy człowiek ma szansę „dotknąć” (każdym zmysłem) tych Rzeczy, które sam stworzył, a które są od niego większe, dzieł kultury wysokiej – jego życie może nabrać głębszego sensu, a nawet, jak określał to Spinoza w *Etyce*, być „transitio a minore ad maiorem existentiam” (przechodzeniem od słabszego, mniejszego do bardziej intensywnego, większego istnienia). Z Bonn Rolland wyjechał „pokrzepiony”. Polacy znają określenie literatury pisanej „ku pokrzepieniu serc”. Filozofowie znają maksymę „o pocieszeniu, jakie daje filozofia” (Boecjusz). Wszystkie przywoływane tu określenia odnoszą się do kultury wysokiej. Prometeusz był według mitologii tym pierwszym, który chciał pocieszyć ludzi, dając im ogień. Dzięki Prometeuszowi człowiek poszedł dalej, tworząc kulturę. Dzięki niej miał cel wyższy niż tylko troska o codzienne przetrwanie. Kultura stała się ważna i pożądana, bo można z niej było pośród licznych niedoli życia ziemskiego czerpać pocieszenie. Idea Prometeusza, której uległ Beethoven – bo muzyka była dla niego pocieszeniem, a pasja, z którą tworzył, nadała bezsprzecznie sens jego życiu – obudziła w nim chęć niesienia „prometejskiego ognia” tym, którzy dotąd go nie znali. To była jego misja.

Jeszcze na początku XX wieku świadomość tradycji kultury sięgającej starożytności, którą kolejne pokolenia przekazują sobie „jak pochodnię”, była silnie obecna w przekazie międzypokoleniowym. Pisał Władysław Witwicki w liście z 15 kwietnia 1947 r. do swego ucznia Andrzeja Nowickiego: „Pochodnia, którą mi Twardowski podał, wyszła od Sokratesa i Platona, a potem przez ręce Arystotelesa i Tomasza z Akwinu, przeszła

¹³⁰ R. Rolland, *op. cit.*, s. 5.

do Kartezjusza i tamtędy do Brentany i Twardowskiego. Nie tylko tych kilka gwiazd świeci nad nami. Są ich roje, które historia filozofii rozbiera i bada z osobna. One świecą i w nas [...]. Jasna myśl, której iskierek żywe we mnie Twardowski rozniecił po drodze, nie zginie z ludźmi mego pokolenia. Przejdzie przez tych, którzy się w gorącym kontakcie duchowym o nas otarli i będzie świeciła w tym świecie, który istnieje w przyszłości, w dalszym ciągu wielkiej rzeki”¹³¹. „Mit muzyczny to muzyczna opowieść o świecie. [...] trudno byłoby znaleźć utwór muzyczny, który nie funkcjonowałby w ramach jakiejś, choćby bardzo zredukowanej symboliki czy mitologii”¹³² – pisze Leszek Polony, czym zachęca nas, aby także muzykę włączyć do dziedzin, które coś „mówią” o świecie, a więc i o człowieku. I tak jak filozofię, traktować jako składnik przekazywanej przez pokolenia i dalej „pochodni”.

Korzystając z nauk przywoływanych tu mistrzów, warto do tej listy czy „roju gwiazd na Niebiosach Kultury”¹³³ dodać i Beethovena, bo jak pisał: „Muzyka powinna krzesać ogień z ducha ludzi”¹³⁴. Sam był uosobieniem cech niosącego ogień Prometeusza, które i nam bardzo by się przydały: odwaga, wolnomyślność, umiejętność koncentracji na wielkich celach (pamiętamy z początku tekstu określenie Prometeusza: Wprzód-Myślący) i wielkiej pracy, która te cele przybliżyła. A i cele miał szlachetne, nie małostkowe, jak my dzisiaj. Koncentracja na pracy była działaniem dla innych, dla Ludzkości, a nie pracoholizmem białych kołnierzyków niezastanawiających się w większości, po co i dla kogo tak pracują. Beethoven miał też swoją panteistyczną wizję Natury, z którą utrzymywał stały fizyczny kontakt, bo kochał leżeć na łące i tam, wśród traw i kwiatów wymyślać i notować pomysły. A te przychodziły do niego dlatego, że czytał i rozmyślał nad partyturami innych twórców, że żył na co dzień w najpiękniejszym ze światów – świecie kultury wysokiej. To, co tworzył, było od początku i jest nadal trudne. Ale przypominał, że „co jest trudne, jest zarazem piękne, dobre, wielkie itd. A więc każdy człowiek pojmie, że jest to najbardziej pełna pochwała, jaką dać można, gdyż rzecz ciężka każe pocić się”¹³⁵.

W świecie idącym na kulturową łatwiznę słuchać trudnej muzyki Beethovena – to wyzwanie. Ale ponieważ jest nam dziś dostępna bardziej

¹³¹ A. Nowicki, *Nauczyciele...*, s. 202.

¹³² L. Polony, *Symbol i muzyka*, Wydawnictwo Akademii Muzycznej, Kraków 2011, s. 99.

¹³³ To zbitka z W. Witwickiego i A. Nowickiego, który utworzył w 2008 r. pojęcie *Niebios Kultury*.

¹³⁴ Do Bettiny Brentano (1810), za: R. Rolland, *op. cit.*, s. 65.

¹³⁵ Beethoven do Firmy Steiner et Comp., 1816, *Listy wybrane...*, s. 110.

niż kiedykolwiek, warto „się spociec”, aby potem móc czerpać z niej energię, pasję i moc, która potrzebna jest ludziom wszystkich czasów, nam współczesnym także. Taką energię dało autorce pisanie o Beethovenie, podczas którego dziesiątki razy słuchała nagrań, ale i wspominała końcówkę pandemicznego Roku Beethovena 2020, kiedy mogła posłuchać na żywo wykonań, wśród których był i balet *Die Geschöpfe des Prometheus*. Wtedy sam Beethoven przemówił dźwiękami, domagając się przypomnienia i zrozumienia tego dzieła przez człowieka współczesnego. A że tym człowiekiem jest kobieta – to też znak czasu. Bez takich osobistych powrotów do dzieł z kanonu kultury nie ma co myśleć o ich przetrwaniu. A jeśli Beethoven nie przetrwa, to znaczy, że nie przetrwa człowiek, jakim chciała go widzieć oświeceniowa i wolnomularska filozofia: z poczuciem godności walczący o wartości, które uważa za cenne, tolerancyjny i otwarty na różnorodność świata.

BIBLIOGRAFIA

- Adorno Theodor W., *Przemysł kulturowy. Wybrane eseje o kulturze masowej*, przekł. M. Bucholc, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2019.
- Czartkowski Adam, *Beethoven. Próba portretu duchowego*, PIW, Warszawa 2010.
- Czechowicz Józef, *Kamień*, Biblioteka Reflektora, Lublin 1927.
- Dudek Zenon Waldemar, *Psychologia mitów greckich. Rozmawia Maja Jaszewska, Eneteia*, Warszawa 2013.
- Elias Norbert, *Mozart. Portret geniusza*, przekł. B. Baran, WAB, Warszawa 2006.
- Fichte Johann Gottlieb, *Filozofia wolnomularza*, przekł. J. Drewnowski, Książka i Prasa, Warszawa 2004.
- Figes Orlando, *Europejczycy. Początki kosmopolitycznej kultury*, przekł. Ł. Błaszczyk, P. Sajewicz, Abedik SA, Warszawa 2021.
- Illich Ivan, *Spółczeństwo bez szkoły*, tłum. F. Ciemna, PIW, Warszawa 1976.
- Janion Maria, *Romantyzm, rewolucja, marksizm. Colloquia gdańskie*, Wydawnictwo Mor-skie, Gdańsk 1972.
- Janion Maria, Żmigrodzka Maria, *Odyseja wychowania. Goetheańska wizja człowieka w „Latach nauki i latach wędrówki Wilhelma Meistra”*, Aureus, Kraków 1998.
- Kerényi Karl, *Misteria Kabirów. Prometeusz*, przekł. I. Kania, Czytelnik, Warszawa 2000.
- Kubiak Zygmunt, *Mitologia Greków i Rzymian, Świat Książki*, Warszawa 1997.
- Küthen Hans-Werner, *Das „Heiligenstädter Testament“ im Licht der Freimaurerei. Beethovens „letzter Wille“ als ein Beweis für seine Zugehörigkeit zur Logenbruderschaft?*, „Hudební věda” 2001, nr 38, s. 376–396.
- Listy wybrane Ludwika van Beethovena*, przekł. W. Fabry, Dom Książki Polskiej, Warszawa 1927.
- Loos Helmut, *Art Music – The Art-Religion of Modernity: Beethoven and Other Gods*, Bären-reiter, Kassel und Basel 2017.

- Marek George R., *Beethoven. Biografia geniusza*, przekł. E. Życieńska, PIW, Warszawa 1976.
- Namowicz, Tadeusz *Wstęp* [w:] J.W. Goethe, *Dramaty wybrane*, t. 1, PIW, Warszawa 1984.
- Nowicki Andrzej, *O sposobach istnienia człowieka w książce*, „*Studia o Książce*” [Wrocław], T. 4, 1973, s. 3–24.
- Nowicki Andrzej, *Portrety filozofów w poezji, malarstwie i muzyce*, Wydawnictwo Lubelskie, Lublin 1978.
- Nowicki Andrzej, *Uczeń Twardowskiego. Władysław Witwicki*, Wydawnictwo „Śląsk”, Katowice 1983.
- Nowicki Andrzej, *Nauczyciele*, Wydawnictwo Lubelskie, Lublin 1981.
- Nowicki Andrzej, *Filozofia masonerii u progu siódmego tysiąclecia*, Gdynia, Gdynia 1997.
- Okołowski Paweł, *Głos Pana Lema. Szkice z filozofii człowieka, wartości i kosmosu. W stulecie urodzin autora Summy*, Universitas, Kraków 2021.
- Pietrzykowski Michał, *Mitologia starożytnej Grecji*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1985.
- Plantinga Leon B., *Clementi: His Life and Music*, Oxford University Press, New York 1977.
- Polony Leszek, *Symbol i muzyka*, Wydawnictwo Akademii Muzycznej, Kraków 2011.
- Poniatowska Irena, *Ludwig van Beethoven*, hasło [w:] *Encyklopedia muzyczna. Część biograficzna*, t. 1, red. E. Dziębowska, PWM, Kraków 1979, s. 223–251.
- Rolland Romain, *Życie Beethovena*, przekł. J. Popiel, PWM, Kraków 1984.
- Rosen Charles, *Styl klasyczny. Haydn, Mozart, Beethoven*, przekł. R. Augustyn, NIFC i PWM, Warszawa–Kraków 2014.
- Schneider Eulogius, *Gedichte*, Andrä, Frankfurt am Main 1790.
- Schubart Christian Friedrich David, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, J.V. Degen, Vienna 1806.
- Schweitzer Albert, *Jan Sebastian Bach*, przekł. M. Kurecka, W. Wirpsza, PWM, Warszawa 1987.
- Sennet Richard, *Szacunek w świecie nierówności*, przekł. J. Dierzgowski, Muza SA, Warszawa 2012.
- Tatarkiewicz Władysław, *Historia filozofii*, t. 1, PWN (wyd. X), Warszawa 1983.
- Trencsényi-Waldapfel Imre, *Mitologia*, przekł. J. Śląski, PWN, Warszawa 1967.
- Wagner Guy, *Brat Mozart. Wolnomularstwo w osiemnastowiecznym Wiedniu*, przekł. J. Korpanty, Uraeus, Gdynia 2001.
- Waśko Andrzej, *Siedziba Olimpijczyka. Dom Goethego w Weimarze jako rezydencja idealna* [w:] *Olimp – ideał, doskonałość, absolut*, red. Maria Korytowska, Iwona Puchalska, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2014, s. 109–120.

Encyklopedie, słowniki

- Kopaliński Władysław, *Słownik mitów i tradycji kultury*, PWZN "PRINT 6", Lublin 1997.
- Mały słownik religioznawczy*, red. Zygmunt Poniatowski, Wiedza Powszechna, Warszawa 1969.
- Słownik terminów literackich*, red. Janusz Sławiński, wyd. II, Ossolineum, Wrocław 1988.
- Słownik języka polskiego*, t. 1, red. Mieczysław Szymczak, PWN, Warszawa 1978.
- Węclewski Zygmunt, *Słownik grecko-polski*, Towarzystwo Aukcyjne S. Orgelbranda i Synów, Warszawa 1905.

Strony internetowe

- Beethoven L. van, *Musik zu einem Ritterballet*, WoO 1, Berliner Philharmoniker, Herbert von Karajan, Deutsche Grammophon GmbH, Berlin 1991, <https://www.youtube.com/watch?v=zzAUVWksk68> [dostęp: 10.01.2022].
- Beethoven-Haus Bonn Digital Archive, <https://www.beethoven.de/en/media/view/5340738472640512/Nikolaus+Zmeskall+von+Domanovecz+%281759-1833%29+-+Fotografie+des+Ateliers+Sachsse+nach+einer+anonymen+Silhouette> [dostęp: 20.01.2022].
- Bunt Janion*, film dokumentalny, reż. A. Arnold, prod. Polska, 2005, <https://www.youtube.com/watch?v=IHAFueUDksA> [dostęp: 12.12.2021].
- Freimaurer-Loge, *Beethoven zur ewigen Harmonie*, <http://loge-beethoven.de/> [dostęp: 21.01.2022].
- Gnessner M., *Das Projekt EPOCHE NAPOLEON*, <https://www.epochenapoleon.net/bio/s/schneider01.html> [dostęp: 21.01.2022].
- Lennhoff E., Posner O., *Internationales Freimaurer-Lexikon*, 1932, https://freimaurer-wiki.de/index.php/Johann_Christoph_Friedrich_von_Schiller [dostęp: 21.01.2022].
- Neefe Ch. G., *Sechs Freimaurerlieder* https://freimaurer-wiki.de/index.php/Christian_Gottlob_Neefe:_6_neue_Freimaurerlieder,_1774 [dostęp: 21.01.2022].
- Pfeiffer H., *Pantheist, Freigeist oder Christ?*, "Wiener Zeitung" z 13.12.2020, <https://www.wienerzeitung.at/nachrichten/kultur/klassik/2084909-Pantheist-Freigeist-oder-Christ.html> [dostęp: 20.01.2022].
- Reich-Ranicki M., *Johann Wolfgang von Goethe: „Freudvoll und leidvoll“*, "Frankfurter Allgemeine Zeitung" z 20.12.2013, <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/frankfurter-anthologie/marcel-reich-ranicki-in-der-frankfurter-anthologie-johann-wolfgang-von-goethe-freudvoll-und-leidvoll-12708059.html> [dostęp: 27.01.2022].
- Schneider E., *Gedichte*, Bayerische Staatsbibliothek München, <https://www.digitale-sammlungen.de/en/view/bsb10119677?page=168,169> [dostęp: 15.01.2022].
- Tiraterra A., *Early Nineteenth Century German Idealism and Historical perspectives in Beethoven's Eroica Variations op. 35*, A Dissertation Submitted to the Temple University Graduate Board, May 2017, <https://digital.library.temple.edu> [dostęp: 22.01.2022].

Beethoven and the Myth of Prometheus in Recent Times - Chosen Aspects of Reception

Abstract

The existence of the myth of Prometheus in Beethoven's work is well-known phenomenon.

In this article *Die Geschöpfe des Prometheus* op. 43 (The Creatures of Prometheus), one of Beethoven's early compositions, makes a point of departure for thinking about Promethean struggle in composer's life. The Enlightenment and early Romanticism german philosophy, Masonic philosophy, Friedrich Schiller and Johann Wolfgang von Goethe's poetry and ideas make a context for these thoughts. The author claims that Beethoven turned to the myth of Prometheus intentionally. This subject is essential in his development as human and as an artist.

Die Geschöpfe des Prometheus has been recently gladly and often played during celebration of Beethoven's Year (2020). This matter is worth being asked for its reasons: is it only because of the musical beauty of the ballet, or maybe also because of the idea, the message, the meaning?

In context of Beethoven's thought Music is a higher revelation than all wisdom and philosophy the author asks for recent reception of composer's work and life, being understood as the incarnation of Promethean struggle.

Is this reception possible today, during pandemic, when people's negative impact on the Earth has been clearly articulated? Is Beethoven's portrait of the myth still relevant, considering what we know about human ("the creature of Prometheus")? This is the question not only about music itself, but the idea contained in the music. And very legitimate question, whereas Beethoven is defined by musicologists and philosophers as one of the greatest music thinkers.

Keywords: Prometheus, myth in music, masonic philosophy, German Enlightenment, Goethe and Schiller poetry