

Michał Bristiger

Nietzsche jako kompozytor : (kilka uwag po lekturze jego utworów)

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 3 (51), 95-106

1980

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Michał Bristiger

**Nietzsche jako kompozytor
(kilka uwag po lekturze
jego utworów)**

Muzyki Nietzschego nie objęło żadne wydanie jego dzieł wszystkich, nawet ostatnia edycja Colliego i Montinariego. Zapewne, zbyt wiele czynników praktycznych uniemożliwia zrealizowanie takiego tomu muzycznego „do czytania”, ale wówczas sylwetka autora zostaje pomniejszona o pewien element, który w życiu Nietzschego był istotny — o jego własną muzykę. On sam wiedział najlepiej, czym była ona w jego życiu. „Bez muzyki życie jest po prostu pomyłką, mordęgą, wygnaniem” czytamy w liście do G. Brandesa z 1888 r. Mogłoby to się jeszcze odnosić do muzyki cudzej i przyswojonej. Ale też możemy znaleźć w jego pismach z tego samego okresu: „Chyba nigdy jeszcze nie było filozofa, który by w takim stopniu u samych swych podstaw nie był tak bardzo muzykiem, jak ja nim jestem”. I dodawał: „Dlatego też oczywiście zawsze jeszcze mogę być fundamentalnie nieszczęsnym muzykiem”. A w 1875 r., kiedy już przecież wiedział, że nie spełni swych marzeń o wielkim komponowaniu, pisał do Malwidy von Meysenbug: „Poza tym zrewidowałem i uporządkowałem swe własne kompozycje młodzieńcze. Zawsze wydaje mi

Muzyka
Nietzschego

*...w muzyce
objawia się
niezmiennność
charakteru...*

się czymś bardzo osobliwym, jak w muzyce objawia się niezmiennność charakteru; w tym, co wymawia w niej chłopiec, tak wyraźnie wypowiada się zasadnicza istota całej jego natury, że również dorosły człowiek nie życzy sobie tu nic zmienić — naturalnie nie licząc niedoskonałości technicznej itp.”. Ważne to dla nas wyznaczenie, każe nam ono z pełną powagą przysłuchiwać się wszystkim, nawet wczesnym kompozycjom i budzi nadzieje na ich poznawczy walor.

Sfera muzyczna przenikała się z jego życiem, ze sferą językową i myślową, jak u wczesnych romantyków niemieckich, tłumaczyła ona niejedno w jego filozofii, tak że o krok jest już tylko do tezy, że jego filozofię należy rozumieć jako muzykę za pomocą innych środków wyrażoną. Jeżeli teza taka jest zbyt ogólna, to do dionizyjskiej filozofii pasuje ona dość dobrze. Łatwiej nam przyjdzie ją przyjąć, kiedy zwrócimy uwagę na dostrzeżoną przez C. P. Janza analogię z Platonem, u którego poezja stała się istotnym elementem filozoficznego dzieła.

Nietzsche był muzykiem, zanim stał się filozofem (bądźmy uczciwi, nie jesteśmy przecież w Bayreuth: i zanim poznał Wagnera) i pozostał muzykiem, kiedy już przestał myśleć filozoficznie; w Jenie, w ostatnim okresie słyszeć już można było tylko, jak improwizował na fortepianie. Jego improwizacje wzbudzały u przyjaciół wielki, a wiemy dziś na pewno, że i nieklamany podziw, akceptowano je nawet w domu u Wagnerów. Mówiły one tym ludziom bezpośrednio o tym, kim docent Nietzsche jest „naprawdę”. Musiały być bardzo frapujące. Opisy jego gry na fortepianie fascynują nas jeszcze dzisiaj, ale tak, jakby były fragmentami jakiejś ciekawej powieści romantycznej. Cóż, kiedy ich nie słyszymy! Ale zachowały się kompozycje i z nimi właśnie możemy związać te same nadzieje, co z improwizacjami. Mają one nam powiedzieć, jakim człowiekiem był Nietzsche. Niekoniecznie musimy być sami ro-

Muzyk
i filozof

mantykami, żeby się tego po muzyce spodziewać; żeby chcieć się w niej dopatrzeć promienia wewnętrznego, prowadzącego nas w głąb psychiki kompozytora, w jej warstwy inaczej niedostępne, a i często starannie ukrywane; żeby wyczuć elementarną siłę poruszającą Nietzschem. („Nie można rozumieć jego życia duchowego — pisze G. Lenzinger — jak jakiegoś systemu. Całość jego dzieła nie przedstawia się jako ergon, ale raczej jako organon, jako organ, instrument, który poruszany w swym poszukiwaniu istnienia i prawdy przez «niesłychaną energię», pozostawił jedynie strzaskane formy dzieł, przeznaczonych do ogromnej, lecz nigdy nie stworzonej budowlności”).

Strzaskane
formy dzieł

Czy jest możliwa taka wiedza? Przecież nawet romantyczna muzyka nie jest bez reszty jakimś gestem wyrazowym, utwór muzyczny jest zawsze konstrukcją, zawiera w sobie teorię, konwencję, zastaną formę i nabytą technikę. Poszukując uczuć, ekspresji i symbolów znajdujemy często tylko akordy i kontrapunkt. Co nam da tom kompozycji Nietzschego?

Pełne wydanie kompozycji Nietzschego ukazało się dopiero w 1976 r. w Bazylei staraniem Szwajcarskiego Towarzystwa Muzykologicznego¹. Powierzone ono zostało Curtowi Paulowi Janzowi, autorowi o podwójnej kompetencji, będącemu zawodowym muzykiem w bazylejskiej orkiestrze symfonicznej i autorem całkiem świeżej, wzbudzającej podziw

¹ F. Nietzsche: *Der musikalische Nachlass*. Basel 1976. Z nowszych prac zwróćmy przede wszystkim uwagę na następujące publikacje: G. Lenzinger: *Das Problem der Musik und des Musikalischen bei Nietzsche mit besonderer Berücksichtigung seiner Jugendwerke*. Diss. phil. Freiburg i. Br. 1951; M. Vogel: *Appollinisch und Dionysisch. Geschichte eines genialen Irrtums*. Regensburg 1966; D. Fischer-Dieskau: *Wagner und Nietzsche. Der Mystagoge und sein Abtrünniger*. Stuttgart 1974; C. P. Janz: *Nietzsche. Biographie*. 3 Bände. München — Wien 1978; S. Jarociński: *Ideologie romantyczne*. Kraków 1979.

Pierwsze
pełne wydanie

trzytomowej biografii Nietzschego. Możemy więc już teraz czytać wszystkie utwory muzyczne Nietzschego, co więcej — poznać niedokończone fragmenty i szkice muzyczne, jakie pozostawił. Po raz pierwszy, ponieważ nad spuścizną muzyczną autora *Ludzkie, arcyludzkie* zaciążył iście demoniczny los. Jego pieśni zostały co prawda opublikowane wcześniej, głównie w 1924 r., a *Hymn do życia* był nawet wydany za życia kompozytora, ale te kompozycje poznał tylko bardzo wąski krąg wyznawców i specjalistów. Dostęp do rękopisów weimarskiego archiwum aż do wojny nie był łatwy. Tymczasem myślano o wydaniu całości dzieł muzycznych, na które świat muzyczny czekał od dziesięcioleci. Przygotowywane już do druku przez Gustawa Lenzewsky'ego materiały spłonęły jednak w 1945 r. w czasie nalotu lotniczego na Lipsk, gorzej, że wraz z niektórymi oryginalnymi rękopisami i wydanie tomu muzycznego Nietzschego zostało odroczone o dalszych trzydzieści lat. Inspiracje wyszły, podobnie jak to miało miejsce z wydaniem poprzednim, od Karla Schlechty, wiązały się też bezpośrednio z seminarium filozoficznym Karla Jaspersa.

Wybuchowy
materiał

Bazylejskie wydanie wywołało, w sposób przekraczający wszelkie oczekiwania, gwałtowny epizod recepcji Nietzschego, dostarczając niemal egzemplarycznego dowodu na to, jak ten sam materiał, początkowo rozproszony, a później zebrany razem, może nabrać cech wybuchowych. (Pieśni Nietzschego ma już obecnie w swym repertuarze kilku śpiewaków, wśród nich Dieter Fischer-Dieskau i Andrzej Hiolski, a w Rzymie urządzono przed kilkoma miesiącami cały cykl koncertów muzyki Nietzschego, wsparty obradami „okrągłego stołu”). Nietzsche zainaugurował bunt przeciwko swemu stuleciu, to wiemy; czy ten nowy epizod nie jest czasem, obok powrotu do Wagnera, jeszcze jednym symptomem naszego buntu przeciw dwudziestemu wiekowi? Czytelnicy Tomasza Manna, otwierając księgę mu-

zyczną Nietzschego, łatwo się mogą tam spodziewać kompozycji Adriana Leverkühna. A tymczasem natrafia przede wszystkim na grupę dość prostych pieśni romantycznych, napisanych przez dziewiętnastoletniego młodzieńca. Łatwo wyczuwalny jest w nich wpływ liryki wokalne Schumanna, kompozytora ubóstwianego wówczas przez Nietzschego. Kompozytor — a był też i poetą — niemal nie sięgał do swych własnych tekstów literackich, wolał wiersze Klause Grotha, Rückerta, von Eichendorffa, Puszkina, Petöfiego, von Chamisso, Emanuela Geibla, też i Byrona; tym dziwniejsze to, jeżeli tylko przypomnimy sobie, jak wielu kompozytorów, z polskimi włącznie, zainspirowanych zostało przez poezję Nietzschego. Ale Nietzsche powiedziałaby, że to nie on wybierał teksty swych pieśni, lecz że działa się odwrotnie. Mamy tu na myśli jego pogląd na wzajemny stosunek muzyki i słowa, a zaliczyłbym go do najciekawszych, jakie w XIX w. w ogóle na ten temat zostały wypowiedziane. Szkoda, że ten wywód z 1871 r., noszący na sobie piętno *Narodzin tragedii z ducha muzyki*, nie został włączony do książki, gdyż tym samym pozostał do dzisiaj mniej znany — mniej, niż na to zasługuje. Otóż „kiedy muzyk komponuje pieśń liryczną, to będąc muzykiem nie zostaje pobudzony ani przez obrazy, ani przez uczuciową mowę tego tekstu; z całkiem odmiennej sfery przychodzące pobudzenie muzyczne wybiera sobie ten tekst pieśni jako podobny wyraz siebie samego. O koniecznym stosunku między pieśnią a muzyką nie może być więc mowy, ponieważ oba te odniesione do siebie świąty dźwięku i obrazu zbyt daleko leżą względem siebie wzajemnie, aby móc wejść w jakiś inny, niż tylko zewnętrzny związek (...)”. Dla Nietzschego świętość muzyki nie może więc leżeć tam, gdzie efekty, tzn. w przedśmionku świętości. W błędzie jest każdy, kto by sądził, że wiersz rodzi muzykę, jak ojciec syna, powiada Nietzsche. Ale też i nie można chcieć, aby syn rodził ojca. Kiedy więc

Romantyzm

Słowo
i muzyka

słowo nie powinno wytwarzać muzyki, a muzyka nie może tworzyć słów, wszystko zależy od sposobu, w jakim oba te elementy będą w pieśni do siebie przystawać.

Niepokojąca
skaza

To prawda, pieśni Nietzschego są niezaprzeczalnym dowodem jego autentycznej muzykalności, ich słuchanie wzbudza chyba w nas wszystkich jakieś muzyczne nadzieje, a przecież kryją one w sobie jakąś głęboką, niepokojącą skazę. Na czym ona polega? Czy to ona wywołuje poczucie niespełnienia? Trudno to orzec, zwłaszcza słowami trudno określić, ale artyści potrafią tę skazę wyczuć bez trudu, nie znajdując w melodyce Nietzschego ani mozartowskiej, ani schumannowskiej — klasycznej czy romantycznej — naturalności. Dziewiętnastoletni Nietzsche tak pisał w 1863 r. do matki i siostry (a w tym właśnie czasie powstała większość jego pieśni): „Kiedy pomyślę przez chwilę, czego pragnę, wówczas szukam słów do melodii, jaką posiadam i melodii do słów, jakie posiadam, i obie te rzeczy razem, jakie posiadam, nie zgadzają się ze sobą, chociaż właśnie co wyszły z jednej duszy. Ale taki już mój los”. Niedomagania talentu muzycznego są jeszcze bardziej widoczne w muzyce czysto instrumentalnej i wielkich formach wokально-instrumentalnych. Idee rzucone na papier liniowy zatrzymują się po paru taktach, jakby zabrakło im inwencji do dalszego rozwoju. Wielu autorów zwracało uwagę zwłaszcza na brak inwencji melodycznej u Nietzschego. W samej rzeczy myśli on głównie harmonicznymi zmianami akordów, podczas gdy pod względem polifonicznym jego próby są całkiem anemiczne, próby instrumentacyjne zaś wręcz żadne. Jak to się później okazało, ale też i było wiadome od początku, aforystycznie mógł pisać jako filozof, lecz nie jako muzyk; w muzyce „aforyzmy” nie połączą się w jedną całość, więc i u Nietzschego pozostały tylko pomysły. Czasem całość zostaje przecież osiągnięta w rzucie improwizacyjnym, na modłę dionizyjskiego

Muzyczne
aforyzmy

rauszu, a wówczas czujemy tę odwrotną drogę procesu twórczego, to przejście na wspak od grania do pisania. Coś podobnego dzieje się chyba w ponurym, „heroiczno-posepnym” poemacie symfonicznym (na fortepian) z czasów szkolnych, sprawia on wrażenie — zapatrzonej w Liszta improwizacji, kiedy wprowadza nas w dziki i gwałtowny, pierwotny świat średniowiecznych ni to Serbów, ni to Madziarów, a właściwie Germanów, przeniesionych niepohamowaną wyobraźnią osiemnastoletniego chłopca na węgierskie równiny. Oczywiście łatwiej zapanować nad całością w miniaturze i Nietzsche ma parę takich fortepianowych *morceaux*, którym nie sposób odmówić wdzięku. Obraz księżycowej poświaty w (znów węgierskiej) puszcze dobrze pasuje do romantycznego salonu, a nam też są miłe dwa polskie tańce, trochę absurdałne, skoro jeden mazurek został zapisany w metrum dwudzielnym, a drugi z kolei opatrzony przez kompozytora mianem czardasza. Mimo wszystko temu autodydakcie nie sposób tu odmówić talentu.

Nietzsche nie przestał być i później heroicznym dyletantem, choć zdawał sobie dobrze sprawę z roli rzemiosła w pracy kompozytorskiej. Jego własna sytuacja, kiedy brak odpowiednich umiejętności technicznych daje niebotyczny kontrast z wielkim bogactwem treści świata wewnętrznego, przypomina podobną u Jean-Paula studiującego harmonię muzyczną. W *Ludzkim, arcyludzkim* Nietzsche mówi o zawodnej wierze artysty w samą tylko inspirację, o niskiej randze improwizacji w porównaniu z powagą rzemiosła, o znaczeniu dobrze zrobionych detali. Miał więc świadomość swych własnych braków, ale nie był im w stanie zaradzić. A poniżając siebie, był właśnie sobą, ponieważ równocześnie bezkrytycznie się wywyższał. Nie było dlań wyjścia i musiały pozostać tylko „strzaskane formy dzieł”. Są nimi usiane wszystkie wcześniejsze i późniejsze lata aż do czasu, w którym napisał *Narodziny tragedii*.

Heroiczny
dyletant

Antychryst
a muzyka
religijna

Te fragmenty są bodajże najważniejsze dla studium osobowości Nietzschego. Od czasu do czasu znajdziemy w nich jakiś rys demoniczny (w 1863 r. napisał, zagubioną później, rozprawę *O demoniczności w muzyce*), ale częściej ich cechy i walory możemy nazwać (w sensie nietzscheańskim) dionizyjskimi, nie będą nas dziwić wpływy Wagnerowskie (w harmonii) i Schopenhauerowskie w ekspresji muzyki (jeden z fragmentów nosi nazwę *Ból jest podstawowym tonem natury*). Natomiast zaskakujące są silne związki przyszłego Antychrysta z formami muzyki religijnej. Próbuje napisać *Mszę*, a liczne szkice do *Oratorium na Boże Narodzenie* zdolne są nawet dzisiaj wywołać w nas przeżycie swym „przeżuciem boskości”. Wyczuwamy w nich ten sam impuls romantyczny, co u wielu innych kompozytorów epoki, lecz zawsze wewnętrznie zduszony; czasem widać wyraźnie, jaką trudność sprawia Nietzschemu oddalenie się od początkowej struktury, tj. dostrzeżenie zawartych w strukturze możliwości.

Szczyt
ekstrawagancji

Rok 1872 staje się dla Nietzschego-kompozytora przełomowy w negatywnym sensie tego słowa. Ktoś równie kompetentny w muzyce jak w filologii von Wilamowitz-Moellendorff, a mianowicie Hans von Bülow, w odpowiedzi na przesłany wyciąg fortepianowy *Medytacji o Manfredzie* odmawia kompozytorowi prawa do miana kompozytora. „Pańska *Medytacja o Manfredzie* — pisze — jest szczytem ekstrawagancji, najbardziej nieprzyjemnym i antymuzycznym szkicem, jaki od dawna miałem możliwość oglądać na papierze nutowym (...) Czy świadomie wyszydza Pan wszelkie reguły połączeń dźwiękowych, od wyższej składni aż do zwykłej ortografii? (...)”. W takim stylu i nie zdradzając cienia wątpliwości Bülow ciągnie dalej: „Z muzycznego punktu widzenia Pańska *Medytacja* posiada tylko wartość przestępstwa w świecie moralnym”. Ciąg kojarzeniowy poddaje mu wreszcie, trzeba przyznać świetny, obraz: zgwałcenie Euterpe. Stało się. Nie-

tsche odpowiada Bülowowi z godnością: „Pan mi bardzo pomógł — wyznanie takie robię wciąż jeszcze z niemalym bólem (...) Mówię tak, jak dzieci, kiedy zrobią coś głupiego, już tego więcej nie będą robić (...)”. A swemu przyjacielowi Rohdemu wyzna, że uczciwość listu Bülowa jest dlań bezcenna. Bülow mówiąc, że Nietzsche jest empirykiem i dyletantem, wyznaczył trafnie granicę wszystkim zmaganiom muzycznym Nietzschego. Swobodne kształtowanie tego poematu dawało tylko bezkształtną, pozbawioną walorów architektonicznych formę. To samo chyba wyczuł F. Hegar, kiedy stwierdzał, że Nietzsche stworzył tylko nastrojową improwizację zamiast przemyślanego dzieła sztuki. Przypomnijmy: Nietzsche ma dopiero 28 lat, kiedy zapada wyrok Bülowa.

W odpowiedzi Bülowowi Nietzsche użył na swą obronę pewnego argumentu, który po latach musi się nam wydać znamionym i interesującym. „Proszę pomyśleć, że aż do chwili obecnej od najmłodszej młodości żyłem z taką iluzją i miałem bardzo wiele radości z mojej muzyki! Zawsze pozostawało dla mnie problemem, skąd się ta radość bierze”. To zdanie jest dopełnieniem innego, wypowiedzianego przez Tiecka: „Der echte Weltschmerz ist nicht Schmerz über die Welt, sondern Schmerz der Welt in einem Menschen”. Nietzsche musiał więc pozostać muzykiem. „Już teraz jestem muzykiem na tyle, na ile jest to potrzebne na mój własny filozoficzny użytek domowy”, pisze cierpko do jednego ze swych przyjaciół. „Filozoficzne użycie muzyki” — to brzmi jak zapowiedź Nietzschego po tym „najsprawiedliwszym wyroku śmierci *in rebus musicis et musicantibus*”. Nietzsche rozumie jednak muzykę znacznie szerzej, niż dzisiaj zwykliśmy ją określać. Duchowe organizmy są dla Nietzschego też muzyką, kiedy więc czyta filozofów, za ich zimnymi słowami słyszy, jak śpiewa ich dusza. Słowem, muzyka dla Nietzschego to — według dawnego określenia —

Zgwałcenie
Euterpe

Filozoficzne
użycie muzyki

musica humana, zawieszona między tą, którą znamy, *musica instrumentalis*, a tą, której człowiek usłyszeć nie może, czyli *musica mundana*. Rozumiemy teraz, co mówił o swym *Hymnie do życia*: że wyraża on afekt jego filozofii, że uzupełnia filozofię tam, gdzie słowo staje się już bezradne. Rozumiemy go, kiedy swej muzyce każe odtąd służyć uwodzeniu ludzi dla jego własnej filozofii.

Hymniczność

W tym ostatnim okresie pracy twórczej, po trzydziestym roku życia, muzyka pisana jest już tylko dla przyjaźni i o przyjaźni, czasem też z myślą o samotności. Jej elementarną sferą przeżycia staje się „hymniczność”. Początkowo pisze okolicznościową kompozycję *Monodie à deux* — dar dla zaprzyjaźnionych młodożeńców. Urasta ona w jego umyśle do „programu dobrego małżeństwa”, do symbolu. Gdyby ten utwór nie był tak prosty, tak ogołocony, gdyby nie przypominał trochę muzyki, do której kilkanaście lat później zaczął nas przyzwyczajać Satie, powiedzielibyśmy, że jest apolliński. Może nawet nie byłoby w tym sprzeczności, modalny Satie jest przecież „apolliński” (przypomnijmy jego *Sokratesa*), ale modalne zakończenie utworu ściągnęło na siebie tylko drwinę Wagnera. Ważniejsze były jednak *Hymny przyjaźni*, parę wersji jednej i tej samej kompozycji. Najbardziej rozbudowana wersja tego pianistycznego utworu jest nabrzmiała afektem do tego stopnia, że przypomina jakiś rozwichrzony poemat symfoniczny, wyrosły może z marzenia, aby dorównać wyobraźnią Lisztowi. Wstęp do utworu to *Orszak przyjaciół do Świątyni Przyjaźni*, kroczących ze *święteczną powściągliwością, w sposób zdecydowany*. Z kolei mamy trzy strofy hymnu, przedzielone intermezzami, ale te intermezza stają się czymś więcej niż tylko łącznikami, pierwsze ma być umieszczone „jakby w szczęśliwie-żałobnym zapomnieniu”, a drugie stać się „jakby przepowiednią przyszłości”. Była to ostatnia oryginalna kompozycja Nietzschego pełna niewypowiedzianych tre-

ści i szukająca „swoich słów”. Słowa pojawiły się po latach, wraz z Lou Salome, której wiersz *Modlitwa do życia* dał transfigurację *Hymnu* w pieśń (nazwaną teraz w 1882 r., po ośmiu latach, *Modlitwą do życia*); a później, po dalszych pięciu latach, powstało jeszcze jedno przekształcenie, tym razem już ostateczne, w chóralno-instrumentalny *Hymn do życia* (1887).

Hymn do życia miał być muzycznym posłaniem Nietzschego do potomności, kwintesencją jego muzyki, wyrazem tragicznego patosu, do którego ta muzyka była powołana. Potomni mieli ją wykonywać, aby wspominać Dionisosa philosophosa. (W samej rzeczy w tym celu wykonano przed kilkoma miesiącami ten *Hymn* w Rzymie).

Hymn do życia był jedyną kompozycją Nietzschego wydaną za jego życia. Jej cierpkość, surowość, ten sam rozdźwięk wewnętrzny między muzyką a tekstem, jaki pojawił się na samym początku jego drogi twórczej w pieśniach młodzieńczych — wszystko to nie spełniało funkcji, jakimi ta muzyka została przez kompozytora obarczona. W życzliwym kręgu przyjaciół nasuwały się jednak wielkie porównania, na przykład z *Allegretto* z *Symfonii A-dur* Beethovena. Tak przynajmniej odczuł tę kompozycję Peter Gast, kompozytor, któremu Nietzsche powierzył instrumentację utworu. A oto podpatrzony przez Gasta, obraz Nietzschego, filozofa niosącego w sobie muzykę: „codziennie rankiem szedł on ze swymi myślami ponad Sorrento, obok cyprysów i dzikich róż; ocieniony błogostan tych dróg myślowych dźwięczał mu teraz w owym tajemniczym *Allegretto*, a on dawał mu wyraz słowami w sposób wizjonerski (...) Od kiedy poznałem ten utwór na jesieni 77 — niestety tylko z pobieżnej lektury — widzę zawsze Nietzschego, jeżeli tylko wyobrażam go sobie w Sorrento, w świetle tego utworu: jak on, wiedziony duchem, błąka się wśród wzgórz, niczym sam

Ostatnia
kompozycja

Hymn do życia

...potrzebujemy
mozartowskiej
szczęśliwości..

Beethoven, i jak chłodniejszym, lecz ostrzejszym niż dawniej wzrokiem patrzy na świat (...)"

W 1886 r. Nietzsche głosił, że „za wszelką cenę potrzebujemy w dźwiękach południa, słońca, jasnej, nieszkodliwej, niewinnej mozartowskiej szczęśliwości i delikatności”. Chyba jakieś odbicie takiej postawy znajdziemy w jego *Hymnie*, choć nie tak przekonywające, jak później w muzyce Busoniego. W sprawie Wagnera zdążył jeszcze dorzucić hasło „il faut méditerraniser la musique: mam powody do tej formuły”, ale sam tego zrobić nie potrafił. Zdążył jednak jeszcze rzec (dla najwybrańszych uszu w *Ecce homo*), że muzyka ma być pogodna i głęboka jak popołudnie październikowe i zdążył zachwycić się Bizetem.