

MARK G. MALVASI: BEETHOVEN: PREȚUL GENIULUI

Autor: Redacția Syntopic | 7 iunie 2023



Un articol scris de Mark G. Malvasi pentru VoegelinView

Articol original: Beethoven: The Price of Genius

Traducere realizată de Roxana Cosmina Florea, studentă la Facultatea de Filozofie, Universitatea din București, pentru stagiul de practică organizat în parteneriat cu redacția Syntopic.

La cea de-a paisprezecea expoziție a Asociației Artiștilor Plastici din Secesiunea din Viena desfășurată între 15 aprilie și 27 iunie 1902, sculptorul german Max Klinger a dezvelit bustul lui Ludwig van Beethoven. Gândit ca un omagiu adus lui Beethoven, întregul program festiv și-a propus să realizeze o sinteză artistică, integrând arhitectura, pictura, sculptura, designul și muzica într-o viziune estetică unitară, statuia lui Klinger fiind punctul central.¹ Klinger l-a preamărit pe Beethoven ca pe un erou al artelor, demn să fie înălțat printre zei.

Pentru Klinger și ceilalți artiști colaboratori ai spectacolului, printre care și arhitectul Josef Hoffmann, care a proiectat *sanctum sanctorum*-ul pe care a fost așezat Beethoven, și pictorul Gustav Klimt, a cărui friză împodobită erotic și alegoric a ilustrat puterea artei de a învinge adversitățile vieții, Beethoven a avut o contribuție importantă la crearea sensibilității artistice moderne. El a fost, probabil, primul care a stabilit viziunea artistului ca geniu, servind ca intermediar între Dumnezeu și om. La fel ca profeții Vechiului Testament, Beethoven credea că are o relație intimă cu Dumnezeu. „Știu bine că Dumnezeu este mai aproape de mine în arta mea decât este de alții”, a afirmat el. „Mă unesc cu el fără teamă: l-am recunoscut și l-am înțeles din ce în ce mai mult.”² Cu douăzeci de ani înainte ca Percy Bysshe Shelley să declare în 1821 că poezii sunt

„legislatorii nerecunoscuți ai lumii”, Beethoven îi numise deja pe artist și muzician, care până atunci nu fusese mai important decât un slujitor nesemnificativ din gospodăriei, ca purtători de cuvânt ai „suferinței umanității”.³ Ca egal al lui Dumnezeu, Beethoven nu ar fi acceptat să se supună unui simplu muritor.

Pentru Beethoven, statutul artistului era astfel mai important decât cel al aristocratului sau al unui om cu sânge albastru. Oricât de importanți ar fi acest gen de oameni puternici, Beethoven a insistat că ei nu ar putea nici măcar spera vreodată să-i înțeleagă strălucirea. Ei ar putea, cel mult, să „atârne o decorație la gâtul cuiva” și „să devină consilieri privați sau miniștri”, dar imaginația lor săracă nu ar putea concepe opera unui artist de geniu.⁴ Ei trebuie să înțeleagă care le este locul și să respecte calitățile înnăscute pe care ei înșiși nu le au și pe care nici măcar nu ar putea să le înțeleagă.

Beethoven a putut să scape cu o asemenea impertinență, în parte, datorită schimbării atitudinii față de muzică, schimbare care a devenit vizibilă la începutul secolului al XIX-lea. Până atunci, muzica a fost considerată o formă de artă inferioară poeziei. Muzica făcea apel doar la simțuri și emoții, în timp ce poezia antrena mintea, imaginația și spiritul. În plus, spre deosebire de poezie, muzica nu avea conținut moral și, prin urmare, nu putea provoca niciun răspuns moral. Ca expresie exclusivă a sentimentelor, muzica nu avea nimic de-a face cu rațiunea sau virtutea care hrănea gândirea serioasă, critică.⁵ Chiar și în acele rare ocazii când muzica a avut un oarecare efect asupra minții, influența ei a fost de scurtă durată. Lipsită de concepte, muzica era considerată prea efemeră pentru a lăsa o impresie care să reziste.⁶

Chiar la începutul secolului al XIX-lea, o viziune nouă, mai generoasă, asupra muzicii ieșise la iveală. S-a dovedit că tocmai prin stimularea pasiunilor muzica a devenit importantă și valoroasă. Muzica dezvolta intuiția și conștiința de sine. Ea a făcut posibilă intuiția, depășind astfel orice altă formă de cunoaștere obținută doar din rațiune. Muzica „l-a făcut pe ascultător să conștientizeze mai clar funcționarea sinelui interior”, a explicat G.W. F. Hegel. „Caracteristica specială care leagă cel mai strâns conștiința interioară abstractă de muzică este *emoția*, subiectivitatea eului care se prelungește pe ea însăși.”⁷ Sonatele pentru pian ale lui Beethoven, de exemplu, au transmis atât căldură, cât și emoție. El sau, uneori, publicul său, le-a acordat titluri precum „Sonata lunii”, „Pathétique” și „Appassionata”. Beethoven a folosit și poezia pentru a sluji muzica, ca atunci când a încheiat celebra *Simfonie a IX-a* cu un cor cântând *Oda bucuriei* a lui Friedrich Schiller. După cum a observat Henriette, sora filozofului Ludwig Feuerbach, muzica, asemeni niciunei alte forme de artă, a permis „spiritului să vorbească direct spiritului”.⁸ [8] Muzica devenise forța unificatoare în jurul căreia toate celelalte arte se învârteau.

Beethoven a schimbat și conținutul muzicii. În opera sa *Fidelio*, de exemplu, compusă între 1804 și 1805, Beethoven a abandonat ceea ce el considera teme banale, precum

intriga sexuală, și a adus în prim-plan căutarea dreptății, valoarea adevărului și fraternitatea dintre oameni.⁹ El a căutat să-și infuzeze muzica cu cele mai elevate expresii ale intelectului și emoției, afirmând că muzica este „o revelație mai înaltă decât întreaga înțelepciune și filozofie. Muzica este solul electrizant în care spiritul trăiește, gândește, creează. Filozofia este o lovitură adresată spiritului electrizant al muzicii (...) Deci arta reprezintă întotdeauna divinul, iar relația oamenilor cu arta este, de fapt, religie: ceea ce primim prin artă vine de la Dumnezeu, este inspirație divină.”¹⁰ Cu toate acestea, Beethoven nu încerca să transforme muzica în particular, și arta în general, într-o credință seculară. Fiind un romano-catolic devotat, chiar dacă oarecum neconvențional, Beethoven credea că muzica este modul în care ființele umane au ajuns să-L cunoască pe Dumnezeu. În același timp, romantismul, mișcare la bazele căreia a contribuit, a devenit un substitut al religiei și, oricare i-ar fi fost intențiile, Beethoven a fost preotul și profetul acestei mișcări.

La prima vedere, Beethoven nu părea genul care să conducă o asemenea revoluție estetică. A cântat de la vârsta de 6 ani, dar în afara studiilor muzicale, educația sa formală s-a încheiat la vârsta de 10 ani. Citea tot felul de cărți, dar era, de nevoie, un autodidact neșlefuit care spunea adesea enormități pseudo-intelectuale. A fost, de asemenea, jalnic de bolnav în cea mai mare parte a vieții sale de adult. Contemporanii credeau că suferă de boli venerice, alcoolism sau de amândouă.¹¹ Chiar dacă comportamentul său ar fi putut contribui la sănătatea lui precară, nu el a fost responsabil pentru numeroasele boli pe care le avea. A îndurat colici, care au produs diaree cronică, febră mare și abcese septice. A agravat situația refuzând să urmeze dieta strictă prescrisă de medicul său care îi interzisese să consume vin, băuturi alcoolice, cafea și alimente picante. Dar cauza sănătății șubrede a lui Beethoven pare să fi fost o boală autoimună numită lupus eritematos sistemic care se manifestă, de obicei, la începutul tinereții. Simptomele includ instabilitate mentală și emoțională, erupții cutanate, reumatism și boli hepatice.

Pierderea auzului a fost probabil rezultatul otosclerozei, o boală ereditară din cauza căreia cartilajul de la deschiderea urechii interne se transformă treptat în os și imobilizează oscioarele urechii care transmit unde sonore. Boala a apărut când Beethoven avea douăzeci și șapte de ani. În câțiva ani de la debutul bolii, auzea un țuit neîncetat în urechi și avea dureri frecvente de urechi și de cap, mai ales când vremea se răcea. Zgomotele puternice deveneau din ce în ce mai dureroase, atât de dureroase încât își umplea în mod obișnuit urechile cu bumbac pentru a le înăbuși. În 1805, când Beethoven avea treizeci și patru de ani nu mai putea auzi sunetele instrumentelor de suflat. În 1809, când forțele lui Napoleon au bombardat Viena, a trebuit să-și îngroape capul sub teancuri de perne. Trei ani mai târziu, în 1812, musafirii trebuiau să țipe ca el să îi audă, iar până în 1817 și-a pierdut atât de mult auzul, încât nu mai putea să audă deloc muzica.

Beethoven s-a revoltat împotriva nenorocirii sale. Dar chiar și înainte ca sănătatea lui să se deterioreze, comportamentul său, mai ales față de membrii propriei sale familii, era îngrozitor. Era suspicios și abuziv, certându-se cu toată lumea în cele din urmă. La optsprezece ani și-a numit incompetent tatăl alcoolic. După aceea, s-a hotărât să încerce să împiedice căsătoriile celor doi frați ai săi. A numit-o pe una dintre cumnatele sale „o umflată grasă” și s-a referit întotdeauna la fiica ei drept „micuța bastardă”. Când fratele său Karl a murit de tuberculoză în 1815, Beethoven a insistat să se facă o autopsie, fiind convins că văduva lui l-a otrăvit. Apoi a ținut să o dea în judecată, acuzând-o de furt și prostituție. Acuzățiile au culminat cu afirmația că nu era aptă să-i crească nepotul. Instanța chiar i-a acordat lui Beethoven custodia legală a băiatului în 1816, iar nepotul a devenit victima neajutorată a iubirii sale obsesive. Când, după zece ani, tânărul a încercat fără succes să-și ia viața, i-a mărturisit magistratului că „am devenit mai rău pentru că unchiul meu a insistat să mă facă mai bun”.¹²

Pe măsură ce boala se agrava, Beethoven a fost din ce în ce mai predispus la izbucniri violente. Într-un acces de furie, a aruncat o farfurie cu tocană către un chelner. L-a lovit cu un scaun pe Karl Alois, prințul Lichnowsky, un șambelan la Curtea Imperială a Austriei și un generos patron al muzicii.¹³ Incapabili să facă față volatilității sale, servitorii lui Beethoven l-au părăsit. Nicio femeie nu s-ar fi căsătorit cu el. „Doamne,” se plângea el, „o s-o găsec în sfârșit pe ea, femeia care mă poate întări în virtuți, căreia i se dă voie să fie a mea?”¹⁴ Nu a găsit-o niciodată pe acea femeie. După ce a îndurat ani de zile maltratarea continuă a lui Beethoven, copistul său din Boemia, Ferdinand Wolaneck, i-a scris o scrisoare cu nemulțumirile sale. Beethoven a mâzgălit peste ea cu litere uriașe „*Dummer, Eingebildeter, Eselhafter Kerl*”: „ins prost, îngâmfat, netot.”¹⁵ L-a acuzat pe Wolaneck de furt, iar apoi a început să creadă că toți cei cu care a făcut afaceri erau necinstiți și corupți. Contrariul era, în schimb, adevărat. Beethoven își înșela adesea editorii, deși nedreptatea e posibil să fi provenit mai degrabă din neglijență decât din duplicitate. În 1822, de exemplu, a spus că lucrează la trei Mese, promițându-le unui număr de 5 editori. A terminat doar una, *Missa solemnis* în Re major, Op. 123, și a vândut-o unui alt editor.

În ultimul deceniu al vieții, deși a continuat să compună, Beethoven a devenit un personaj jalnic. Se spune că băieții ar fi aruncat cu pietre în el când îl vedeau trecând pe străzile Vienei. În 1820, arăta atât de rău și de neîngrijit, încât polițiștii l-au confundat cu un vagabond și l-au arestat. Prietenii lui au fost nevoiți să-l scoată din închisoare.¹⁶ Potrivit compozitorului Karl Maria von Weber, locul unde locuia Beethoven era „mohorât, aproape sordid”. Weber i-a descris locuința ca fiind „în cea mai mare dezordine: muzică, bani, haine zăceau pe podea, lenjeria era grămadă pe patul murdar, pianul deschis era acoperit de un strat de praf gros și câni de cafea sparte zăceau pe masă.”¹⁷ [17] Mulți vizitatori au comentat, de asemenea, încercările sfâșietoare și desperate ale lui Beethoven de a cânta. Nemaiputând să audă, nici măcar nu putea să spună dacă pianul era acordat. Bătea în clape atât de tare, își amintea compozitorul,

violonistul și dirijorul Louis Spohr, încât „muzica a devenit de neînțeles”. Când, în 1818, producătorul londonez de instrumente Broadwood and Sons i-a trimis un „pian cu cotă de șase octave nr. 7362”, un cadou de la Thomas Broadwood, care îl cunoscuse pe Beethoven la Viena în vara precedentă, Beethoven l-a distrus. Pianul avea mai degrabă o tablă decât un cadru de fier și nu rezista cântatului agresiv. Johann Andreas Stumpff, care a construit el însuși pianе și harpe, a găsit instrumentul „într-o stare mizerabilă. Când l-am deschis, ce priveliște m-a întâmpinat! Registrele superioare erau mute, iar coardele rupte erau încurcate, ca un tufiș de spini biciuit de furtună.”¹⁸

Excentricitatea lui Beethoven nu a făcut decât să-i sporească faima. Era o dovadă a nebuniei sale divine care i-a înălțat geniul creator. A fost un martir al artei sale, un nou fel de sfânt ale cărui agonie și extaz nu i-au adus nici liniște, nici puritate sufletească, ci un amestec de renume și dispreț. Beethoven era o celebritate. Muzica sa i-a distrat pe delegații Congresului de la Viena. *Bătălia de la Vitoria*, op. 91, scrisă pentru a comemora victoria Ducelui de Wellington la Vitoria, împreună cu *Simfonia a VII-a*, au avut premiera în decembrie 1813. Cronicile contemporane confirmă, toate, că aplauzele au explodat în extaz. Cu două zile înainte de convocarea Congresului, la 28 octombrie 1814, Opera din Viena, la ordinul împăratului austriac Francisc I, a pus în scenă *Fidelio* pentru delegați și soțiile acestora. O lună mai târziu, pe 29 noiembrie, împăratul și țarul, împreună cu toate capetele încoronate ale Europei, au asistat la un concert cu muzica lui Beethoven la Hofburg. El compusese *Chor auf die verbündeten Fürsten* pentru această ocazie. La aceeași reprezentație a fost cântată pentru prima oară și cantata *Der Glorreiche Augenblick*. După concert, suveranii adunați i-au oferit pungi pline cu aur. La rândul său, Beethoven a salutat laudele, publicând chiar și un anunț în ziarele din Viena:

„Un cuvânt către admiratorii săi. Cât de des trebuie să vă fi spus în sinea voastră că Beethoven compune doar pentru posteritate, din moment ce nimeni nu-i pătrunde adâncimile! Cu siguranță v-ați dat seama de greșeala pe care ați comis-o, chiar dacă numai după ce ați văzut entuziasmul general trezit de nemuritoarea sa operă, *Fidelio*! Prezentul găsește suflete care-și seamănă și inimi pline de admirație pentru ceea ce este grandios și frumos, fără să păstreze privilegiul acestei bucurii pentru viitor.”¹⁹

Beethoven a fost suficient de strălucit pentru a atrage atenția poliției secrete a lui Metternich, care a considerat necesar să întocmească un dosar despre el și, de mai multe ori, să facă rapoarte despre activitățile lui, precum și despre modul în care oameni de vază se raportau la el și la muzica sa.²⁰

Epigrama pe care Beethoven a scris-o pentru *Missa Solemnis*, „din inimă, pentru inima”, a condensat în câteva cuvinte spiritul emoționant al romantismului. În compozițiile sale, Beethoven, ca și alți artiști romantici dintr-o varietate de domenii artistice, a exprimat fiecare sentiment care putea fi imaginat, de la melancolie la exaltare. După cum au

recunoscut și conservatorii care i-au denunțat muzica, Beethoven a stat în avangarda unei revoluții culturale.²¹ Ei s-au opus efortului de a reconstrui cultura europeană după Revoluția Franceză și războaiele napoleoniene în acord cu idealurile, sentimentele și speranțele pe care muzica lui Beethoven le reprezenta sau, cel puțin, le anticipa. Așa cum Renașterea a contestat dominanța religiei și, prin urmare, a facilitat apariția individualismului secular, tot așa romantismul a sfidat regulile și orice formă de autoritate, inaugurând o eră a libertății artistice. Creativitatea, inovația și originalitatea au devenit scopuri în sine și au fost supuse doar propriilor judecăți interioare.

Mișcarea romantică (sau, poate, mai bine zis, spiritul romantic, deoarece romantismul a fost mult prea lipsit de omogenitate și dezorganizat ca să fie considerat mișcare) a îmbogățit peste măsură gândirea, literatura, muzica și arta occidentale. A creat noi idiomuri, noi structuri muzicale (sau a insuflat un nou nivel de emoție în formele tradiționale), noi combinații de culori și noi perspective asupra individului, societății și asupra lui Dumnezeu. Romantismul a căutat să încurajeze spontaneitatea și pasiunea fără a exclude rațiunea și introspecția. S-a aventurat să extindă experiența umană și să aprofundeze înțelegerea omului. Intellectul singur nu a fost suficient pentru această sarcină. Pe scurt, romantismul a oferit o serie de posibilități noi gânditorilor, scriitorilor, compozitorilor și artiștilor care doreau să vadă lumea cu ochi proaspeți și să-și extindă viziunea asupra realității.

Împingând limitele și confruntându-se cu erorile Iluminismului, încercând să găsească un loc pentru inimă și minte, romanticii au declanșat niște probleme la care nimeni nu se gândise. Până la apariția romantismului, civilizația occidentală se bazase pe un consens de valori și gusturi extrase atât din moștenirea sa clasică, cât și din cea creștină. Romantismul a distrus acel consens, sau, cel puțin, a favorizat erodarea lui. Prin respingerea unui standard absolut, obiectiv al sensului și făcând din exprimarea de sine, din autorealizare, inovație și originalitate scopurile principale ale întregii arte, romantismul a subminat unitatea și coerența civilizației occidentale. În pofida numeroaselor lucrări de geniu pe care le-a produs și a noilor înțelegeri despre condiția umană cărora le-a dat voce, romantismul a contribuit și la confuzia intelectuală și dezordinea spirituală în care a căzut Occidentul de atunci.

NOTE

1. Tendința secesionistă în artă a început la München în 1892, deși mișcări similare au apărut în alte câteva orașe europene cam în aceeași perioadă. Înființată în 1897 sub conducerea lui Gustav Klimt, Secesiunea de la Viena (Wiener Sezession) s-a coagulat pentru a promova atât modernismul artistic și internaționalismul cât și integrarea genurilor, eliberarea de dictaturile valorilor artistice conservatoare și de gusturile

comerciale dominante. Membrii Secesiunii vieneze și-au transmis ideile despre artă și arhitectură prin revista *Ver Sacrum* (Primăvara sacră, 1898-1903), revista oficială a organizației lor. Fie că erau ostili sau simpatizanți, criticii au asociat adesea Secesiunea cu *Jugendstil* (Art Nouveau). A se vedea H. W. Janson și Anthony F. Janson, „*History of Art*”, ediția a 5-a (New York, 1997), 763. Născut la Leipzig, Max Klinger (1857-1920) a fost pictor, gravor, scriitor și sculptor. ↑

2. Citat în „*Goethe's Correspondence With a Young Lady*,” *Athenæum* (October 17, 1835), 772. ↑

3. Percy Bysshe Shelley, „*A Defense of Poetry*” (Boston, 1891), 46. ↑

4. Citat în Michael Hamburger, ed., *Beethoven: „Letters, Journals, and Conversations”* (London, 1984), 117-18. ↑

5. Vezi Carl Dahlhaus, „*Nineteenth-Century Music*”, trans. by J. Bradford Robinson (Berkeley, CA, 1989) și Peter le Huray and James Day, eds., „*Music and Aesthetics in the 18th and Early 19th Centuries*”, Abridged Edition (Cambridge, England, 1988). ↑

6. Sumarizez argumentul lui Kant din „*Critica facultății de judecare*” (1790), retipărită de Huray și Day, eds., 154-69. ↑

7. G. W. F. Hegel, „*Asthetik*”, retipărită în *Ibid.*, 230 ↑

8. Citat din Hugh Honour, „*Romanticism*” (London, 1977), 120-21. ↑

9. Cu toate acestea, deși nu era partitura lui Beethoven, complotul lui *Fidelio* era melodramatic, perfect în concordanță cu convențiile literare ale vremii. Eroul, Florestan, este întemnițat pentru că a spus adevărul în fața autorităților. Aflând că ministrul de stat este pe cale să inspecteze închisoarea în care este deținut Florestan, gardianul plănuiește să-lucidă și să se debaraseze de cadavrul său, temându-se că acesta ar putea spune din nou adevărul. Îmbrăcată ca un bărbat, soția lui Florestan sosește la timp pentru a întrerupe aceste demersuri și a salva viața soțului ei. Ea îl amenință pe gardian cu un pistol până când ministrul de stat sosește pentru a dezlega conspirația și a face dreptate tuturor. Povestea este o reluare a piesei *Lenore* sau *Dragoste conjugală* a lui Jean Nicholas Bouilly. ↑

10. Vezi Hamburger, 86-96. ↑

11. Vezi Martin Cooper, „*Beethoven: The Last Decade, 1817-1827*” (Oxford, 1970), Appendix A: “*Beethoven's Medical History*” de Edward Larkin, 439 ff. ↑

12. *Ibid.*, 78. ↑

13. În 1800, prințul Lichnowsky îi acordase lui Beethoven un stipendiu anual de 600 de florini, sumă pe care a continuat să o plătească timp de șase ani. Într-o scrisoare din 1805, Beethoven îl numea „unul dintre cei mai loiali prieteni și promotori ai artei mele”. Beethoven i-a dedicat șapte dintre compozițiile sale lui Lichnowsky: cele trei trio-uri pentru pian, op. 1 (1793); cele nouă variațiuni pentru pian pe „*Quant'è più bello*” din opera *La Molinara* de Giovanni Paisiello (1795); Sonata pentru pian în do minor, op. 13, „*Pathétique*” (1798); Sonata pentru pian în la bemol, op. 26 (1801); Simfonia a doua (1802). Cearta care a pus capăt prieteniei lor și patronajului lui Lichnowsky a izbucnit în 1806, când Beethoven, care se afla la moșia de la țară a lui

Lichnowsky, a refuzat să cânte pentru ofițerii armatei franceze. ↑

14. Hamburger, 165. ↑

15. Ibid., 182. ↑

16. Cooper, 455; vezi de asemenea A.W. Thayer, „*Life of Ludwig van Beethoven*”, 3 vols. (Londra, 1960), Vol. 3, 42. ↑

17. Hamburger, 207. ↑

18. Thayer, vol. 2, 269; Cooper, 37; Hamburger, 219. Expediat de la Londra în decembrie 1817, pianul Broadwood a avut nevoie de șapte luni pentru a ajunge la Viena pe mare până la Trieste și de acolo pe uscat până la destinație. Instrumentul a rămas în posesia lui Beethoven până la moartea acestuia, în 1827, apoi a fost cumpărat de editorul muzical C. Anton Spina. Spina i l-a dăruit lui Franz Liszt în 1845. Liszt, la rândul său, l-a donat Muzeului Național Maghiar în 1874. În 1991, a fost restaurat pentru a-l readuce în starea în care poate fi utilizat. ↑

19. Citat din Charles Osborne, „*Schubert and His Vienna*” (Londra, 1985), 25. ↑

20. vezi Cooper, 16. Pentru o trecere în revistă a activităților spionilor din poliția lui Metternich, vezi Donald Emerson, „*Metternich and the Secret Police: Security and Subversion in the Hapsburg Monarchy*” (Haga, 1968). ↑

21. Romantismul nu s-a limitat la o anumită perspectivă politică sau ideologică. Conservatorii și reacționarii politici și culturali, cum ar fi Joseph de Maistre, Robert Southey și Samuel Taylor Coleridge, au împărtășit multe dintre caracteristicile gândirii romantice cu alții, cum ar fi Lord Byron, Victor Hugo, William Hazlitt și Heinrich Heine, care erau liberali sau radicali din punct de vedere politic și cultural. A se vedea Jacques Barzun, „*From Dawn to Decadence: 1500 to the Present, 500 Years of Western Cultural Life*” (New York, 2000), 466, și Charles Breuning și Matthew Levinger, „*The Revolutionary Era*”, 1789-1850, 3rd ed. (New York, 2002), 196-97. ↑

Imagine: Pixabay