

Marek Dudek¹
Lublin

CHRYSTUS NA GÓRZE OLIWNEJ OP. 85 LUDWIGA VAN BEETHOVENA. PRÓBA INTROSPEKCJI (CZĘŚĆ II)

LUDWIG VAN BEETHOVEN'S *CHRIST ON THE MOUNT OF OLIVES*, OP. 85.
ATTEMPT AT INTROSPECTION (PART II)

Summary

Ludwig van Beethoven, well-known in musical circles mainly due to his instrumental achievements, was indeed vividly interested in vocal-instrumental compositions. The focal point of his studies on the works of his predecessors, i.e. baroque and classicism masters, was the interrelation between the text and the score. The first Klangrede study was the oratorio entitled *Christ on the Mount of Olives*, Op.85, the libretto by F.X. Huber. However, neither the Vienna audience nor the composer himself were contented with it. Thorough changes (in 1804 and 1811) resulted in implementing numerous elements from the *Fidelio* opera but the work still remained unsatisfying.

Keywords: Beethoven, German oratorio, Klangrede, Huber, libretto, *Christ on The Mount of Olives*, music analysis

Streszczenie

Ludwig van Beethoven, znany w kręgach muzycznych głównie z dorobku instrumentalnego, żywo interesował się twórczością wokalnoinstrumentalną. Studiując dokonania swoich poprzedników, mistrzów baroku i klasycyzmu, starał się zrozumieć relację między tekstem a muzyką. Pierwszym studium Klangrede okazało się oratorium *Chrystus na Górze Oliwnej* op.85 do libretta F.X. Hubera. Wiedeńscy melomani, podobnie jak sam kompozytor, nie byli z utworu zadowoleni. Po gruntownych przeróbkach w 1804 i 1811 roku, w trakcie których Beethoven przeszczepił wiele elementów z opery *Fidelio*, ostatecznie dzieło nie okazało się zadowalające.

Słowa kluczowe: Beethoven, niemieckie oratorium, Klangrede, Huber, libretto, *Chrystus na Górze Oliwnej*, analiza muzyczna

¹ Marek Dudek – doktor muzykologii, pedagog, publicysta. Zajmuje się kulturą muzyczną Lublina i Lubelszczyzny oraz historią XIX i XX wieku. E-mail: marekdudek@gmail.com.

WSTĘP

Oratorium *Chrystus na Górze Oliwnej* op.85 Ludwiga van Beethovena stało się jednym z trzech najważniejszych dzieł religijnych kompozytora. Napisane w obliczu kryzysu osobistego nakreślonego w testamencie heiligenstadzkim oraz zawierające w swojej budowie cechy operowe stało się dziełem nietuzinkowym. Poprzednia część artykułu przedstawiała stan badań, dorobek artystyczny kompozytora, który powstał w omawianym okresie, tradycję i recepcję gatunku na przełomie XVIII i XIX wieku, muzyczną konstrukcję formy oraz prezentację dzieła w kontekście głosów krytyki i opinii publicznej. Dopelnieniem tych badań – co zaprezentowano poniżej – jest studium analityczne idące w kierunku poznania tekstu i jego wpływu na warstwę muzyczną.

1. TEKST

Pierwsze, bardziej obszerne studium Klangrede Beethoven postanowił przedstawić w oratorium *Chrystus na Górze Oliwnej* op.85, które w pierwszej wersji (kolejne pojawiły się w 1804 i 1811 roku) zostało napisane w marcu 1803 roku, w przeciągu zaledwie dwóch tygodni. Wówczas kompozytor pozostawał w bliskich relacjach z Emanuelem Schikanederem, dyrektorem Theater an der Wien, który powierzył mu obowiązki kompozytora-rezydenta. Jako artysta rozpoznawalny w środowisku muzycznym otrzymał od niego propozycję napisania opery, a także objęcia i poprowadzenia orkiestry wiedeńskiego teatru. Beethoven jednak, zajęty szkicami do swojej III symfonii, nie poświęcał wiele uwagi rekomendowanej przez Schikanedera operze. W całości absorbował go benefisowy koncert, w którym oprócz I i II symfonii oraz III koncertu fortepianowego² znalazło się oratorium *Chrystus na Górze Oliwnej*. Kompozytor zawsze chciał napisać dzieło wokально-instrumentalne, które stanie się muzycznym symbolem jego osobistych doświadczeń. Zachowując cechy stylu indywidualnego, mającego u swojej podstawy nawiązanie do tradycji, dołożył wszelkich starań, aby jego utwór zawierał elementy charakterystyczne dla twórczości neapolitańskiej i estetyki romantycznej. Jednak na ostateczny sukces dzieła znaczący wpływ miała również warstwa tekstowa. W tym zakresie Beethoven zwrócił się do Franza Xavera Hubera³, który w tamtym okresie mógł się pochwalić autorstwem librett, m.in. dla Franza Xavera Süssmayra (*Szlachetna zemsta*), Petera von Wintera (*Przerwane ofiarowanie*), Wenzela Müllera (*Student żebrak*) i Georga Josepha Voglera (*Samori*).

² W tym samym czasie powstał *III Koncert fortepianowy c-moll op. 37 oraz symfonie: I: C-dur op. 21 i II: D-dur op.36*.

³ Jak podaje Anja Mühlenweg biografia Hubera jest dość uboga. Urodził się w czeskim Benešově. Początkowo pracował, jako dziennikarz w Pradze, później w 1781 roku przeniósł się do Wiednia, gdzie współpracował z lokalnymi gazetami, m.in. „Wiener Zeitung”, „Der Morgenbote”. Tendencje polityczne tej ostatniej zmusiły go do opuszczenia stolicy Austrii. Zmarł w 1814 w Moguncji (Mühlenweg 2004, 24-26).

Tekst Hubera, wskazany w tabeli 1 wraz z polskim tłumaczeniem obejmuje tylko część wydarzeń pasyjnych, których akcja rozpoczyna się na krótko przed aresztowaniem Jezusa w Ogrójcu. Syn Boży czuje, że Jego ziemski czas dobiega końca i w żadnej mierze się temu nie przeciwstawia. Uczniowie, widząc zbliżających się żołnierzy, błagają o litość, zaś Piotr próbuje Jezusa bronić. Anioł, Chrystus i Piotr symbolicznie reprezentują sprawy ziemskie i niebieskie, głosząc miłość w stosunku do swoich nieprzyjaciół w imię boskich przykazań. Ostatecznie majestatyczny chór aniołów chwali w najwyższym uwielbieniu dzieło odkupienia, które staje się początkiem przyszłego zbawienia ludzkości.

Tabela 1. Tekst oratorium *Chrystus na Górze Oliwnej* op. 85 autorstwa Franza Xavera Hubera (Beethovens Werke) wraz z polskim tłumaczeniem⁴.

Nr 1	Nr 1
JESUS (Recitativo) Jehova, du mein Vater! O sende Trost und Kraft und Stärke mir! Sie nahet nun, die Stunde meiner Leiden, von mir erkoren schon, noch eh' die Welt auf dein Geheiß dem Chaos sich entwand. Ich höre deines Seraphs Donnerstimme. Sie fordert auf, wer statt der Menschen sich vor dein Gericht jetzt stellen will. O Vater! Ich erschein' auf diesen Ruf. Vermittler will ich sein, ich büße, ich allein, der Menschen Schuld. Wie könnte dies Geschlecht, aus Staub gebildet, ein Gericht ertragen, das mich, deinen Sohn, zu Boden drückt! Ach sieh, wie Bangigkeit, wie Todesangst mein Herz mit Macht ergreift! Ich leide sehr, mein Vater! O sieh! Ich leide sehr, erbarm' dich mein!	JEZUS (Recytatyw) Jahwe, Ty mój Ojczy, o zślij na mnie pocieszenie, siłę i moc! One przybliżą tylko godzinę mego cierpienia, wybraną już przeze mnie, jeszcze tylko wcześniej świat odwróci się od chaosu na Twój rozkaz. Słyszę donośne głosy Twoich Serafinów. Ich ton wzywa, któż zechce stawić się zamiast ludzi przed Twój sąd. O, Ojczy! Staję tu na Twe wołanie! Chcę być pośrednikiem, ja sam odpokutuję winę ludzi. Jakże mógłby ten rodzaj ludzki, z prochu powstały, znieść sąd, który mnie, Syna Twojego do ziemi przygniata? Ach, wejrzyj, jak trwoga i strach śmiertelny władzę nad moim sercem obejmują! Tak bardzo cierpię, Ojczy mój! Wejrzyj na mnie i zmiłuj się nade mną!
JESUS (Aria) Meine Seele ist erschüttert von den Qualen, die mir dräun. Schrecken faßt mich, und es zittert gräßlich schauernd mein Gebein. Wie ein Fieberfrost ergreift mich die Angst beim nahen Grab, und von meinem Antlitz träufet statt des Schweißes Blut herab. Vater! Tief gebeugt und kläglich fleht dein Sohn hinauf zu dir: Deiner Macht ist alles möglich, nimm den Leidenskelch von mir. Meine Seele ist erschüttert von den Qualen, die mir dräun. Und von meinem Antlitz träufet statt des Schweißes Blut herab.	JEZUS (Aria) Moja dusza targana jest udręką; ogarnia mnie trwoga, drżą okrutnie moje kości. Jak dreszcze przejmuję mnie strach, stojąc nad mym grobem i przed obliczem moim, spada kroplami zamiast potu i krwi. Ojczy! W głębokim pokłonie, żałośnie błaga Cię Twój Syn. Ty masz władzę nad wszystkim, weź ode mnie ten kielich goryczy!

⁴Tłumaczenia libretta oraz wszystkich tekstów – autora artykułu.

Nr 2

SERAPH

Erzittere, Erde! Jehovah's Sohn liegt hier, sein Antlitz tief in Staub gedrückt, vom Vater ganz verlassen, und leidet unennbare Qual. Der Güte! Er ist bereit, den martervollsten Tod zu sterben, damit die Menschen, die er liebt, vom Tode auferstehen und ewig leben!

SERAPH (Aria)

Preist des Erlösers Güte, preist, Menschen, seine Huld! Er stirbt für euch aus Liebe, sein Blut tilgt eure Schuld.

SERAPH, CHOR DER ENGEL

O Heil euch, ihr Erlösten, euch winket Seligkeit, wenn ihr getreu in Liebe, in Glaub' und Hoffnung seid. Doch weh! Die frech entehren das Blut, das für sie floß, sie trifft der Fluch des Richters, Verdammung ist ihr Los.

Nr 3

JESUS (Recitativo)

Verkündet, Seraph, mir dein Mund Erbarmen meines ew'gen Vaters? Nimmt er des Todes Schrecknisse von mir?

SERAPH

So spricht Jehovah: Eh' nicht erfüllet ist das heilige Geheimnis der Versöhnung, so lange bleibt das menschliche Geschlecht verworfen und beraubt des ew'gen Lebens.

JESUS (Duetto)

So ruhe denn mit ganzer Schwere auf mir, mein Vater, dein Gericht. Gieß über mich den Strom der Leiden, nur zürne Adams Kindern nicht!

SERAPH

Erschüttert seh' ich den Erhabnen in Todesleiden eingehüllt. Ich bebe, und mich selbst umwehen die Grabeschauer, die er fühlt.

JESUS, SERAPH

Groß sind die Qual, die Angst, die Schrecken, die Gottes Hand auf mich/ihn ergießt, doch größer noch ist seine Liebe, mit der mein/sein Herz die Welt umschließt.

Nr 4

JESUS (Recitativo)

Willkommen, Tod, den ich am Kreuze zum Heil der Menschheit blutend sterbe! O seid in eurer kühlen Gruft gesegnet, die ein ew'ger Schlaf in seinen Armen hält; ihr werdet froh zur Seligkeit erwachen.

Nr 2

SERAFIN

Zadrzyj, ziemio! Syn Jahwe leży tutaj, jego oblicze znękanie, opuszczony całkiem przez swego Ojca, znosi niezmierzone męki. O, dobry! On jest gotów umrzeć najstraszniejszą śmiercią, tak, by ludzie, których On ukochał i którzy przed śmiercią stoją, mogli żyć życiem wiecznym.

SERAFIN (Aria)

Uwielbiajcie dobro Zbawiciela, wychwalajcie, ludzie, Jego łaskę! On umrze za was z miłości, Jego krew zmyje wasze winy.

SERAFIN, CHÓR ANIOŁÓW

O, radujcie się, wy zbawieni! Zbawienie was czeka, jeśli pozostaniecie wierni w miłości, wierze i nadziei, lecz biada tym! Wy, którzy zhańbicie Jego krew, co dla was wypłynęła, spotka was gniew Sędziego, a potępienie będzie przeznaczeniem waszym.

Nr 3

JEZUS (Recytatyw)

Głoś, Serafinie, czy mi twe usta obudzą litość mego wiecznego Ojca? Czy oddali On ode mnie okrutności śmierci?

SERAFIN

Tak mówi Jahwe:

Jeśli nie wypełni się wcześniej tajemnica pojednania, rodzaj ludzki pozostanie odrzucony i pozbawiony życia wiecznego.

JEZUS (Duet)

Tak ześlijże na mnie, *mój Ojcze*, to całe brzemie, Twój sąd. Rozlej nade mną potoki cierpień, tylko zachowaj od swego gniewu dzieci Adama.

SERAFIN

Wstrząśnięty widzę wielkich owładniętych cierpieniem śmiertelnym. Lękam się o całego mnie przenika bojaźń, którą i on czuje.

JEZUS, SERAFIN

Wielkie są męka, strach i trwoga, które dłoń Boga na niego przelała: ale jeszcze większa jest przeciw Jego miłość, którą to On swym sercem cały świat otacza!

Nr 4

JEZUS (Recytatyw)

Witam Cię, o śmierci, którą to na krzyżu, za uratowanie ludzkości krwawiąc, umieram! O bądźcie błogosławieni w swym zimnym grobie, którzy w swych ramionach wieczny

CHOR DER KRIEGER

Wir haben ihn gesehen nach diesem Berge gehen, entfliehen kann er nicht, sein wartet das Gericht.

Nr 5

JESUS (Recitativo)

Die mich zu fangen ausgezogen sind, sie nahen nun. Mein Vater! O führ in schnellem Flug der Leiden Stunden an mir vorüber, daß sie fliehn, rasch, wie die Wolken, die ein Sturmwind treibt, an deinen Himmeln ziehn. Doch nicht mein Wille, nein, dein Wille nur geschehe.

CHOR DER KRIEGER

Hier ist er, der Verbannte, der sic im Volke kühn der Juden König nannte ergreift und bindet ihn!

CHOR JÜNGER

Was soll der Lärm bedeuten? Es ist um uns geschehen! Umringt von rauen Kriegern, wie wird es unsergehen? Erbarmen, ach Erbarmen...!

Nr 6

PETRUS (Recitativo)

Nicht ungestraft soll der Verweg'nen Schar dich Herrlichen, dich, meinen Freund und Meister, mit frecher Hand ergreifen!

JESUS

O laß dein Schwert in seiner Scheide ruhn! Wenn es der Wille meines Vaters wäre, aus der Gewalt der Feinde mich zu retten, so würden Legionen Engel bereit zu meiner Rettung sein.

PETRUS (Terzetto)

In meinen Adern wühlen gerechter Zorn und Wut, laß meine Rache kühlen in der Verweg'nen Blut! Blut!

JESUS

Du sollst nicht Rache üben, ich lehrt'euch bloß allein, die Menschen alle lieben, dem Feinde gern verzeihn!

SERAPH

Merk auf, o Mensch, und höre: nur eines Gottes Mund macht solche heil'ge Lehre der Nächstenliebe kund.

SERAPH, JESUS

O Menschenkinder, fasset dies heilige Gebot: Liebt jenen, der euch hasset, nur so gefällt ihr Gott!

sen schierzycie, obudźcie się radośnie, albowiem na wieczność zbawieni będziecie.

CHÓR ŻOŁNIERZY

Zobaczyliśmy go na tej górze, on nie może uciec, tak, czeka go sąd.

Nr 5

JEZUS (Recytatyw)

Przybyli tu, by mnie pojmać, są już blisko. Mój Ojczy! O, cierpienie, przybądź rychłym lotem! Godziny przy mnie, obok, niech przemina szybko, jak chmury spieszące po Twym niebie, które wiatr burzowy przegania. Ale niech się stanie Twoja wola, nie moja.

CHÓR ŻOŁNIERZY

On tu jest, ten wygnaniec, który śmiał pośród ludu nazywać się królem żydowskim, pojmać go i związać!

CHÓR UCZNIÓW

Cóż znaczy ten hałas? Chodzi o nas! Otoczeni przez grubiańskich żołnierzy, co będzie z nami?

Nr 6

PIOTR (Recytatyw)

O nie, tak bezkarnie nie wolno tej zuchwałej tłuszczy, Ciebie, Panie, Ciebie, mój Przyjacielu i Mistrzu, pojmać zuchwałą ręką.

JEZUS

O zostawże w spokoju w pochwie twój miecz! Jeśli wolą mego Ojca byłoby mnie ocalić od przemocy wrogów, to już stawilyby się tu legiony aniołów, gotowe mnie wyratować.

PIOTR (Tercet)

W moich żyłach gotują się złość i wściekłość, pozwól mi ostudzić mą zemstę w krwi tych zuchwalców.

JEZUS

Nie wolno ci karmić twej zemsty! Nie wolno! Przecież to ja sam was nauczałem, abyście miłowali wszystkich ludzi i przebaczaali swym wrogom.

SERAFIN

Spójrz, o człowiecze, i słuchaj: Jedynie z ust Boga usłyszeć możesz tak świętą naukę o miłości bliźniego.

SERAFIN, JEZUS

O wy, ludzkie potomstwo, zrozumcie to święte przykazanie; miłujcie każdego, który was nienawidzi, tylko tak spodobać się Bogu.

PETRUS In meinen Adern wühlen... laß meine Rache kühlen... JESUS Du sollst nicht Rache üben... SERAPH, JESUS, PETRUS O Menschenkinder, fasset dies heilige Gebot... CHOR DER KRIEGER Auf, auf! Ergreift den Verräter, weilet hier nun länger nicht, fort jetzt mit dem Missetäter, schleppt ihn schleunig vor Gericht! CHOR JÜNGER Ach! Wir werden seinetwegen auch gehaßt, verfolgt sein. Man wird uns in Bande legen martern und dem Tode weihn. JESUS Meine list bald verschwunden, der Erlösung Werk vollbracht, bald ist gänzlich übe wunden und besiegt der Hölle Macht! CHOR DER ANGEL Welten singen Dank und Ehre dem erhab'nen Gottessohn. Preiset ihn, ihr Engelchöre, laut im heil'gen Jubelton!	PIOTR Szukając w moich żyłach... ostudzi moją zemstę... JEZUS Nie będziesz szukał zemsty... SERAFIN, JEZUS, PIOTR O ludzkie dzieci, zrozumcie to święte przykazanie... CHÓR ŻOŁNIERZY Wstawać! Pochwycić zdrajcę, nie zwlekajcie ni chwili! Precz ze złoczyńcą, zawleczcie go przed sąd. CHÓR UCZNIÓW Ach, my też będziemy z Jego powodu znienawidzeni, prześladowani! Spęta się nas w okowy, zamęczą i poświęci śmierci. JEZUS Moja męka wkrótce się spełni, dokona się dzieło zbawienia, rychło cała moc piekieł będzie pokonana i zwyciężona. CHÓR ANIOŁÓW Słysząc wszystkich dziękczynny śpiew uwielbienia, głoszony wielkiemu Synowi Bożemu, chwalcie Go wy, chóry anielskie, donośnie, w uroczystym tonie radości!
--	---

Źródłem inspiracji dla Hubera przy konstruowaniu tekstu do oratorium stały się biblijne opisy ewangelistów – jak wskazuje tabela 2 – traktujące o obecności Jezusa na Górze Oliwnej. Tu wypełnia się Jego ziemską godziną, dla której przyszedł na świat i do której zdążyło całe Jego życie. Tu również Jezus rozpoczyna swoją mękę, aż po zmartwychwstanie, po którym dokonuje się tajemnica wniebowstąpienia. Franz Xaver Huber – jak twierdzi Anja Mühlenweg – konstruując swoje libretto, nie uwzględnił dwóch ważnych momentów pobytu Jezusa w Ogrójcu: snu uczniów⁵ i zdrady Judasza⁶. Według niej te modyfikacje są trudne do wychwycenia

⁵ „Gdy wstał od modlitwy i przyszedł do uczniów, zastał ich śpiących ze smutku. Rzekł do nich: «Czemu śpicie? Wstańcie i módlcie się, abyście nie ulegli pokusie»” (Łk 22, 45-46). „Potem wrócił i zastał ich śpiących. Rzekł do Piotra: «Szymonie, śpisz? Jednej godziny nie mogłeś czuwać? Czuwajcie i módlcie się, abyście nie ulegli pokusie; duch wprowadzie ochoczy, ale ciało słabe»” (Mk 14,37-38). „Potem przyszedł do uczniów i zastał ich śpiących. Rzekł więc do Piotra: «Tak, jednej godziny nie mogliście czuwać ze Mną? Czuwajcie i módlcie się, abyście nie ulegli pokusie; duch wprowadzie ochoczy, ale ciało słabe»” (Mt 26,40-41).

⁶ „Wtedy szatan wszedł w Judasza, zwanego Iskariotą, który był jednym z Dwunastu. Poszedł więc i umówił się z arcykapłanami i dowódcami straży, jak ma im Go wydać. Ucieszyli się i ułożyli się z nim, że dadzą mu pieniądze. On zgodził się i szukał sposobności, żeby im Go wydać bez wiedzy tłumu” (Łk 22,3-6). „Wtedy Judasz Iskariota, jeden z Dwunastu, poszedł do arcykapłanów, aby im Go wydać. Gdy to usłyszeli, ucieszyli się i przyrzekli dać mu pieniądze. Odtąd szukał dogodnej sposobności, jak by Go wydać” (Mk 14,10-11). „Wtedy jeden z Dwunastu, imieniem Judasz Iskariota, udał się do arcykapłanów i rzekł: «Co chcecie mi dać, a ja wam Go wydaję». A oni wyznaczyli mu trzydzieści srebrników. Odtąd szukał sposobności, żeby Go wydać” (Mt 26,14-16).

bez znajomości Pisma Świętego, dlatego ważne jest, aby słuchacz chcący w pełni zrozumieć przesłanie oratorium zapoznał się z tekstem Biblii, która stała się inspiracją dla tekstu Hubera (Mühlenweg 2004, 30).

Tabela 2. Części Ewangelii, na których swoje libretto oparł Franz Xaver Huber.

Ewangelia wg św. Łukasza	Ewangelia wg św. Marka
Modlitwa i trwoga konania (22, 39-46) Pojmanie Jezusa (22, 47-53)	Przepowiednia zaparcia się Piotra (14, 26-31) Modlitwa i trwoga konania (14, 32-41) Pojmanie Jezusa (14, 43-52)
Ewangelia wg św. Mateusza	Ewangelia wg św. Jana
Modlitwa i trwoga konania (26, 36-46) Pojmanie Jezusa (26, 47-56)	Pojmanie (18, 1-11)

Punktem wyjścia całości narracji dla Hubera staje się osiem wersów z Ewangelii św. Łukasza:

„Potem wyszedł i udał się, według zwyczaju, na Górę Oliwną; towarzyszyli Mu także uczniowie. Gdy przyszedł na miejsce, rzekł do nich: Módlcie się, abyście nie ulegli pokusie. A sam oddalił się od nich na odległość jakby rzutu kamieniem, upadł na kolana i modlił się tymi słowami: Ojcze, jeśli chcesz, zabierz ode Mnie ten kielich! Jednak nie moja wola, lecz Twoja niech się stanie! Wtedy ukazał Mu się anioł z nieba i umacniał Go. Pogrążony w udręce jeszcze usilniej się modlił, a Jego pot był jak gęste krople krwi, sączące się na ziemię. Gdy wstał od modlitwy i przyszedł do uczniów, zastał ich śpiących ze smutku. Rzekł do nich: Czemu śpicie? Wstańcie i módlcie się, abyście nie ulegli pokusie” (Łk 22,39-46).

Libretto nawiązuje do perykopy *Getsemani*, przywołując jedynie wybrane fragmenty czterech Ewangelii, których dopełnienie stanowią drobne fragmenty biblijne oraz urywki z poezji świeckiej. Tym samym Huber ogranicza prezentację losów Jezusa jedynie do modlitewnego czuwania w Ogrójcu, co stanowi cechą wyjątkową w odniesieniu do wcześniejszych dzieł mistrzów baroku takich, jak Johann Sebastian Bach czy Heinrich Schütz.

Dla Beethovena partia Chrystusa staje się symbolicznym wyrazem osobistych przeżyć, które za przyczyną biblijnych odniesień artysta może przedstawić Bogu. Taki tok myślenia potwierdza Alan Tyson (Tyson 1970, 551-584), który – jak pisze Barry Cooper – wskazuje podobieństwa między agonią Chrystusa a przeżyciami Beethovena związanymi z postępującą głuchotą oraz bliskość oratorium z testamentem heiligenstadzkim (Cooper 1995, 19). Muzycznie kompozytor partię Jezusa powierza tenorowi, który – jak twierdził Fred Haight – staje się głosem bohaterskim i dominującym (Haight 1998). Tym samym Beethoven wyłamuje się z długiej tradycji polifonicznych pasji, w których (jak choćby u J. S. Bacha) partię Chrystusa realizował bas. Towarzyszą mu pozostałe partie wokalne anioła Serafina (sopran) i Piotra (bas), które oprócz odcinków solowych łączą się we wzajemnym dialogu z obecnymi chórami aniołów (struktura mieszana), żołnierzy (TBB) i uczniów

(TT). Ich obecność ma na celu dopowiadanie i komentowanie akcji dramatycznej, jaka ma miejsce podczas aresztowania Jezusa w Ogrodzie Oliwnym. Są to typowe współczynniki formy charakteryzujące zarówno dzieła oratoryjne, jak i operowe. Dla Beethovena symbioza obu gatunków, szczególnie niemieckiego oratorium i zdobyczy neapolitańskiej szkoły operowej, wydawała się niezwykle inspirująca i chciał ją zaprezentować w strukturze *Chrystusa*.

Początkowo kompozytor był zadowolony ze współpracy z Huberem, jednak wraz z przyływem kolejnych nieprzychylnych opinii zmienił swoje nastawienie do niego. 23 sierpnia 1811 roku napisał w tej sprawie do wydawców Breitkopfa & Härtla, twierdząc, że: „tu i ówdzie tekst musi pozostać taki, jak pierwotnie. Wiem, że jest pod psem, ale jeżeli sobie człowiek już raz obmyślił całość na podstawie złego tekstu, to potem już trudno przez poszczególne zmiany uniknąć tego, by właśnie ta całość nie ucierpiała na tym. No i zdarzy się jedno słowo, w którym tkwi nieraz wielkie znaczenie, to musi ono już pozostać bez zmiany. Zresztą lichi to autor, który nie potrafi ze złego tekstu wydobyć przynajmniej tyle dobrego, ile to tylko jest w jego mocy” (Fabra 1927, 100). Drobnymi modyfikacjami libretta, o których pisze kompozytor, mieli – według Mühlenweg – zająć się Johann Friedrich Rochlitz, krytyk i ówczesny redaktor naczelny „Allgemeine Musikalische Zeitung”, oraz Christian Schreiber, niemiecki poeta i filozof.

2. ANALIZA MUZYCZNA

Utwór rozpoczyna orkiestrowy wstęp, utrzymany w wolnym tempie (grave, adagio) i tonacji es-moll. Pierwsze dwa takty stanowi rozłożony akord toniczny spotęgowany fermatą, który pojawia się w niskim rejestrze instrumentów dętych (rogi, puzony, fagoty). Ten fragment – jak twierdzi Joanna Biermann – nawiązuje do *Kantaty na śmierć Józefa II* WoO 87, która również rozpoczyna się w dolnym rejestrze i wolnym tempie (largo) z wyraźnym wskazaniem tonalności za pomocą oktaf unisono (Biermann 2006, 284). Po nim następuje fragment w tempie adagio (t. 3-54) i metrum 6/8, w którym kompozytor operuje cieniowaniem dynamicznym i sekcijnym, kontrastując grupy poszczególnych instrumentów z tutti orkiestry. W pierwszej, 4-taktowej frazie zauważalny jest krótki temat, wprowadzony przez instrumenty smyczkowe w artykulacji *con sordino*. Melodia realizowana unisono o opadającym rysunku linii melodycznej, harmonicznie dopełniona zostaje przez sekcję dętą, zatrzymując się na V stopniu tonacji wyjściowej. Po nim pojawia się nowy motyw muzyczny, przywołujący na myśl stylizację wojskową, który wykonują rogi na tle instrumentów smyczkowych. Stylizacja ta nie jest przypadkowa, ponieważ kompozytor coraz wyraźniej stara się muzycznie przypomnieć o obecności żołnierzy, którzy mają przyjść i pojąć Jezusa (przykład 1).

Przykład 1. (Nr 1, Introduzione, t. 1-8). Partytura oratorium Chrystus na Górze Oliwnej została udostępniona w zbiorze Beethovens Werke, Vollständige, kritisch durchgesehene, Serie 19 (Beethovens Werke).

The musical score is divided into two systems. The first system contains measures 1-4, with a tempo change from *Grave.* to *Adagio.* at measure 4. The piano part includes woodwinds (flute, oboe, bassoon, clarinet) and strings. Dynamics range from *p* to *cresc.* The woodwinds enter in measure 4 with a melody marked *p*, then *f*, *sf*, and *cresc.* The strings provide a harmonic foundation, with the bassoon and double bass parts marked *ppp* and *cresc.* The woodwinds play with *sordino.* (mutes) from measure 5 onwards.

Ma temu służyć również rozszerzenie wolumenu brzmienia poprzez dodanie instrumentów dętych drewnianych w dynamice *forte* (od t. 1), które wspólnie modulują do tonacji e-moll (t. 32). Ciąg melodyczny nagle przerywają kotły, które w oparciu o jednorodny i repetycyjny motyw 7-dźwiękowy (t. 33-36) ukazują nieuchronnie zbliżające się cierpienie Syna Bożego. Pewną nadzieję przynoszą kontrastujące z wcześniejszym brzmieniem nowe przebiegi dźwiękowe w tonacji B-dur, które w partii wiolonczel i kontrabasów (później instrumenty dęte) nawiązują

rytmicznie do motywu pojawiającego się już wcześniej w partii kotłów. Nastrój zostaje zmałowany tremolo instrumentów smyczkowych (od t. 42), które, skupiając się harmonicznym na współbrzmieniu septymowym, przygotowują pojawienie się tonacji b-moll. Ponownie można zauważyć temat początkowy, który słyszalny w sekcji wiolonczel i kontrabasów prowadzi do tonacji G-dur. Kompozytor nie pozostawia jej na długo, wykorzystując jej harmoniczne pokrewieństwo z tonacją e-moll. Kolejne modulacje, charakteryzujące strach i obawę Jezusa przed nieuchronnym losem, mają stanowić przygotowanie do recytatywu utrzymanego w tonacji c-moll.

Zaskakująco rozpoczyna go pojedynczy akord durowy w dynamice *piano pianissimo possibile*, który zostaje przedłużony fermatą. Po nim następuje recytatyw Jezusa, który zwraca się do Ojca słowami: „Jehovah, du mein Vater! O sende Trost und Kraft und Stärke mir!” (Jahwe, Ty mój Ojczy, o ześlij na mnie pocieszenie, siłę i moc!) (t. 55-58). Następnie instrumenty smyczkowe łączą się melodycznie w unisono, aby wzmocnić prośbę Jezusa (przykład 2). Jej dramaturgię wzmacnia partia kotłów, przywołująca wcześniejszy motyw ósemkowy na tle, której pojawia się wyrażenie *Leiden*, oznaczające cierpienie (t. 60).

Przykład 2. Jehovah, du mein Vater! O sende Trost und Kraft und Stärke mir! (Nr 1, Recytatyw, t. 55-59).

The musical score for Example 2 is presented in a standard notation format. It includes staves for Flute (Fl.), Violins I (Vcl. I), Violins II (Vcl. II), Violas (Vcl. III), Cellos (Vcl. IV), and Double Basses (Vcl. V). The vocal line for Jesus is also included. The score is in C major, 4/4 time, and features a piano (p) dynamic. The lyrics are: "Jehovah, du mein Vater! o sende Trost und Kraft und Stärke mir! Sie nahen und die Stunde meiner".

Wraz z rozpoczęciem taktu 68 w materii dźwiękowej pojawiają się zupełnie inne niż dotychczas struktury, w których Biermann zauważa nawiązanie do *Stworzenia świata* Josepha Haydna. Widoczne jest ono zarówno w przyjętej tonacji związanej ze światłem (C-dur), jak i rytmem punktowym, odwołującym się do tradycji majestatycznej francuskiej uwertury (Biermann 2006, 287). Jezusowi słyszącemu głos Serafina towarzyszą trzy krótkie motywy fanfarowe zaznaczone przez puzony, wiolonczele i kontrabasy (przykład 3).

Przykład 3. Ich höre deines Seraphs Donnerstimme (Nr 1, Recytatyw, t. 72-76).



Pod koniec recytatywu Beethoven stosuje charakterystyczne rytmy (szesnastka, ćwierćnuta), które – nawiązując do figury retorycznej *suspiratio* – odzwierciedlają strach i cierpienie Jezusa, wprowadzając do przebiegu melodycznego krótkie pauzy (przykład 4).

Przykład 4. Ich höre deines Seraphs Donnerstimme (Nr 1, Recytatyw, t. 72-76).



Arię, podobnie jak recytatyw, rozpoczyna muzyczne przygotowanie, które ma na celu dozowanie napięcia uwalniającego się wraz z pojawieniem się tekstu. Jego wymowa, prezentująca strach przed ukrzyżowaniem oraz prośby Jezusa skierowane do Ojca, który może wszystko zmienić, odnajduje swój wyraz w muzyce i samej formie. Ta ostatnia stanowi strukturę trzyczęściową [a (t. 105-148) b (t. 149-168), a1 (t. 169-201), b1 (t. 202-244)] wyróżnioną nawet poprzez zmianę tonacji (z c-moll na C-dur). W odcinkach (a i a1) słyszalne są niezwykle ruchliwe przebiegi dźwiękowe w partii instrumentów smyczkowych, które dają wrażenie nieustannego podenerwowania i niespokojnego oczekiwania. Kompozytor w partii Jezusa stara się muzycznie podkreślić ważne w tym kontekście słowa takie jak: udręka (*Qualen*), groza (*Schrecken*), zwłoki (*Gebein*), strach (*Angst*). Za każdym razem w melodii zauważalny jest ruch opadający, przywołujący na myśl figurę *katabasis* (przykład 5).

Przykład 5. Meine Seele ist erschüttert von den Quallen die mir dräun (Nr 1, Aria, t. 117-121).

Qua - len, vonden Qua - len, die mir dräun, Schreckenfast mich, undes zit - tert gräss - lich

Fragmenty b i b1, poprzedzone 6-taktowymi odcinkami przypominającymi stylistycznie twórczość motetową okresu renesansu są bardziej ujednolicone muzycznie i spokojniejsze. Widać, że kompozytor stara się uwypuklić tekst oraz – jak to było wcześniej – wyartykułować pojedyncze słowa, którymi Syn Boży zanosí próśby do Ojca, aby ten użył swojej potęgi i odsunął od Niego kielich cierpienia (przykład 6).

Przykład 6. Vater! Nimm den Leidenskelch von mir! (Nr 1, Aria, t. 224-235).

O - Vater! nimm, nimm, nimm - den Lei - - dens.kelch - von mir,

Odpowiedzią na obawy Jezusa jest zstępujący z nieba Serafin (sopran), co obrazują opadające pasaże w partii instrumentów smyczkowych. Anioł ogłasza wszystkim, że Jezus jest na ziemi i chce złożyć największą ofiarę dla ludzi – umrzeć, aby ci mogli żyć wiecznie. Beethoven podkreśla ten muzyczny przekaz poprzez pojedyncze, punktowane dźwięki, oddzielone krótkimi pauzami. Serafin

składa Chrystusowi hołd, który później (t. 122-297) potęguje chór aniołów, wzywając ludzkość do uznania Jego wielkości, co kompozytor podkreśla rozbudowaną wokalizą na słowach: *preist seine* (Jego chwała, przykład 7).

Przykład 7. Menschen, preist seine (Nr 2, Aria, t. 46-49).



Po tej frazie następuje wyraźnie oddzielony w partyturze odcinek z innym metrum (z 3/8 na 4/4) i tempem (z *largetto* na *allegro*), który poprzedza radosny fragment instrumentalny nawiązujący do zdobyczy symfoniki klasycznej (t. 50-67). Serafin informuje, że ci, którzy pełni są nadziei i miłości, nie muszą się obawiać Bożego gniewu. Biada tym wszystkim, którzy mimo przelanej za nich krwi nadal ulegają pokusom. Takie stwierdzenie ma swoje odniesienie w muzyce, która w jednej chwili z pogodnej zmienia się na pełną niepokojącego dramatyzmu (od t. 95). Ruchliwa sekcja instrumentów smyczkowych, której towarzyszą pozostałe partie, postępuje w kierunku kluczowego stwierdzenia: „*Verdammung ist ihr Loos*” (Potępionych będzie wielu). Jest ono na tyle ważne i budzące grozę, że kompozytor powtarza je kilkukrotnie, za każdym razem zwiększając poziom dysonansowości harmonicznego (przykład 8).

Przykład 8. Verdammung ist ihr Loose (Nr 2, Aria, t. 107-114).

The image shows a musical score for a vocal part. The lyrics are: "dam-mung ist ihr Loos, Ver-dam-mung, Verdammung, Ver-dam-mung ist ihr Loos." The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/8 time signature. The vocal line features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests. The score includes dynamic markings such as *cresc.* and *f*.

Podobny kontrast brzmieniowy słyszalny w partii Serafina kompozytor przenosi do chóru aniołów (mieszany). Początkowo (t. 122-205) ma on charakter radosny i muzycznie jednorodny, wykorzystując do opracowania treści niejednokrotnie

strukturę homofoniczną. Wyraźną zmianę tego stanu – mimo okazałej wokalizy na słowie: *Seligkeit* (wieczne szczęście, przykład 9) – przynosi wydzielona w partyturze część następna (t. 205-297).

Przykład 9. Euch winket Seligkeit (Nr 2, Chór aniołów, t. 200-204).



Nieformalnie podzielona została ona na dwa fragmenty, w których odpowiednio akcję dramatyczną prowadzi sam chór (t. 205-264), bądź towarzysząca mu partia Serafina (t. 265-297). W pierwszym odcinku po kaskadowym wprowadzeniu poszczególnych głosów (od basu) sekcję chóralną zdominowało homofoniczne opracowanie wspomnianego wcześniej zwrotu „*Verdammung ist ihr Loos*”. Kompozytor do jego muzycznej konstrukcji wykorzystał imitację w interwale oktawy, która staje się podstawą budowy krótkiej fugi (przykład 10).

Przykład 10. Verdammung ist ihr Loos (Nr 2, Chór aniołów, t. 221-230).

Po niej następuje widoczne rozróżnienie rytmiczne między chórem recytującym wers: „*Sie trifft der Fluch des Richters*” (Sędziego spotka przekleństwo) a partiami instrumentalnymi. W pierwszym przypadku kompozytor wprowadza półnuty, których rysunek melodyczny zmierza ku dołowi, zaś w drugim – widoczne są ósemkowe przebiegi gamowe instrumentów smyczkowych, przesuwające się na tle chromatycznych współbrzmień instrumentów dętych. Taka formuła podąża w kierunku kumulacji napięcia, podkreślonego muzycznie poprzez całkowite zatrzymanie ruchu, dynamikę potrójnego forte oraz udział całego aparatu brzmieniowego. Rozładowanie nagromadzonych emocji następuje wraz z wejściem partii Serafina i chóru, którego przestrzeń muzyczna zdominowana została wyłącznie przez homofonię.

Jezus poddaje się woli Swego Ojca i jest gotowy oddać życie za wszystkich ludzi. Odzwierciedla to dialog z Serafinem, który współczuje agonii Chrystusa. W strukturze utworu Beethoven podkreśla ten fakt za pomocą długich akordowych współbrzmień wykonywanych jedynie przez instrumenty dęte i kontrabasy. Taki zabieg wzmacnia odczucie podniosłości chwili i zwraca uwagę na znaczenie wypowiedzianych przez Jezusa słów (przykład 11).

Przykład 11. Eh' nicht erfüllet ist das heilige Geheimniss der Versöhnung (Nr 3, Recytatyw, t. 5-9).

Ob.
Clar. in B.
Fag.
Tromb. Alto.
Tromb. Tenore.
Tromb. Basso.

Grave a tempo.

So spricht Je.hovah: Eh'nicht erfüllet ist das heilige Ge.heimniss der Versöhnung,so

Syn Boży jest niezwykle spokojny, bowiem wypełnia wolę Ojca, dla której się narodził i zstąpił na ziemię. Jego duchowej harmonii nie podziela Serafin. Widząc cierpienie Jezusa drży z przerażenia, co kompozytor zaznaczył szybkimi 4-nutowymi motywami wykonywanymi przez instrumenty smyczkowe (przykład 12).

Przykład 12. Ich bebe, und mich selbst umwehen die Grabesschauer, die er fühlt (Nr 3, Duet, t. 42-45).

selbst, mich selbst um - we - hen die Gra - bes - schau - er, die er fühlt, mich selbst um -

Tak też kończy się pierwsza część oratorium, w której została zaprezentowana sytuacja Jezusa pogrążonego w kontemplacyjnym rozważaniu tajemnicy zbawienia. Wraz z wprowadzeniem numeru czwartego zaczynają się pojawiać elementy proklamujące prześladowanie i – w końcu – pojmanie Syna Bożego. Kompozytor rozpoczyna krótkim recytatywem Jezusa (t. 1-22), w którym Chrystus, znając swoje przeznaczenie, dostrzega radość zbawienia. Ma to swój wydzźwięk w materii dźwiękowej, która początkowo utrzymana w ponurych i ciemnych współbrzmieniach przeplatanych naprzemiennymi tercjami w partii skrzypiec wybucha triumfem na słowach: „Ihr werdet froh zur Seligkeit erwachen” (Obudzisz się radością zbawienia, przykład 13).

Przykład 13. Ihr werdet froh zur Seligkeit erwachen (Nr 4, Recytatyw, t. 15-22).

The musical score is for a recitative piece. It consists of a piano accompaniment and a vocal line. The piano part is characterized by a driving, rhythmic pattern of sixteenth and thirty-second notes, with dynamic markings of *cresc.*, *p*, *f*, and *ff*. The vocal line is a recitative, with lyrics in German: "Schlaf in seinen Armen hält, ihr werdet froh zur Seligkeit erwachen." The tempo is marked "piu moto." and the dynamics range from piano to fortissimo.

Zgodnie z przekazem Ewangelii, w historii zbawienia pojawia się uzbrojony zastęp żołnierzy, który – oświeclając sobie drogę latarniami i pochodniami – spieszy do Ogrodu Oliwnego w poszukiwaniu Jezusa. Grupa strażników podąża kierowana przez Judasza, doskonale znającego zarówno teren jak i samego Jezusa. Beethoven obrazuje to wprowadzeniem tempa marszowego, wykorzystaniem przebiegów homofonicznych z rytmem punktowym oraz zachowaniem dynamiki *piano* przedzielonej chwilowymi *sforzandami* na słowach: „seiner wartet das Gericht” (jego czeka sąd). Jezus już wie, że przyszli po niego i są już blisko. Boi się, ale ufa woli Ojca. Muzycznie takie emocje potęgują instrumenty smyczkowe, które w tempie *adagio* i dynamice *piano possibile* powtarzają te same dźwięki o wartościach trzydziestodwojek. Nastrój wzmacnia cieniowanie dynamiczne poprzez zastosowanie *sforzando* i *crescendo*, które w końcu prowadzą do dynamiki *forte*. Ponownie w treści libretta powraca dramatyczna prośba Chrystusa do Ojca, aby Ten oszczędził Mu cierpienia i szybko zabrał Go do siebie. Ta formuła brzmi w utworze niezwykle wymownie. Partii solisty nie towarzyszą żadne instrumenty.

Po chwili jednak z podwójnego *piano* w instrumentach smyczkowych zaczyna dobiegać krótkie, punktowe i przerywane pauzami motywy w tempie marsza. Tak kompozytor ukazuje biegnących w oddali żołnierzy, którzy krzyczą: „Er hier ist” (On tu jest). Tumult i wrzawę słychać w partii wszystkich instrumentów, których linia melodyczna, oprócz powtarzanych dźwięków, ruchu ascedentalnego i drobnych wartości zawiera wiele skoków interwałowych, głównie oktafów wskazujących na udział symboliki retorycznej⁷. Żołnierze chcą pojmać Jezusa, a to wszystko widzą przerażeni uczniowie, którzy nie wiedzą, co się z nimi stanie. Czy aby nie podzielić losu swojego Nauczyciela? Kompozytor niepewność apostołów odzwierciedla krótkimi motywami homofonicznymi, które przerywane są pauzami. Dialog obu chórów w szerokim zakresie opiera się na dynamice *forte fortissimo*, podkreślającej narasta-

⁷ Taka odległość między dźwiękami związana jest z figurą *exclamatio*, określającą okrzyk, zawołanie.

jące oburzenie żołnierzy z faktu obwołania Jezusa królem żydowskim, którym w ich oczach być nie powinien. Piotr sprzeciwia się oprawcom, nie mogąc zrozumieć, że Jezus nie chce im się przeciwstawić, pokornie wypełniając wolę Ojca. Chrystus jednak nie szuka zemsty. Przypomina Piotrowi, że zawsze uczył ich miłosierdzia oraz zaszczepiał w nich dar wybaczenia swoim oprawcom.

Beethoven te dwie postaci zestawia na zasadzie kontrastu brzmieniowego i dynamicznego. Partia męznego i hardego Piotra utrzymana w dynamice *forte* została zinstrumentowana rozbudowanym składem, natomiast pokorny Jezus przemawia jedynie na tle instrumentów smyczkowych w dynamice *piano* uzupełnionej chwilowymi zgłościeniami. Słowa Jezusa potwierdza Serafin, głosząc, że tylko z Jego ust można usłyszeć prawdziwą naukę o miłości bliźniego. Konkluzją wymiany zdań pomiędzy Jezusem, Serafinem i Piotrem jest stwierdzenie podkreślające wagę miłości, która, mimo iż u wielu wywołuje nienawiść, Bogu podoba się najbardziej (przykład 14, „Liebt jenen, der euch hasset, nur so gefällt ihr Gott” – Miłujcie każdego, który was nienawidzi, tylko tak spodobać się Bogu). Muzycznie Beethoven podkreśla symbolikę tria za pomocą homorytmii, podobnie jak to miało miejsce w przypadku wcześniejszego chóru żołnierzy.

Przykład 14. Liebt jenen, der euch hasset, nur so gefällt ihr Gott (Nr 6, Tercet, t. 94-100).

The image displays a musical score for a vocal and instrumental ensemble. The score is written for a choir (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment. The lyrics are in German, and the music is in a minor key with a 3/4 time signature. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *cresc.*, *pp*, *pizz.*, *sf*, *f*, *arco*, and *arco*. The lyrics are: "O Menschenkin, der fas-set dies hei-li-ge Ge-bot: liebt je-nen, der euch has-set, nur In meinen Ader-n wähl-ten, wäh-len an-bän-dig, un-bändig".

Wreszcie nadchodzi chwila rozwiązania, w której wypełnia się ziemską drogą Mesjasza. Uczniowie widzą swojego Nauczyciela, który w obliczu uzbrojonych strażników jest gotowy zmierzyć się z własnym przeznaczeniem. Mimo że od dawna przygotowywał ich na taką ewentualność są zaskoczeni i sparaliżowani strachem.

Jezus nie stawia oporu, prosząc swoich oprawców o uwolnienie Jego uczniów. Ci, korzystając z okazji, natychmiast rozbiegają się wśród drzew oliwnych i kryją w ciemnościach nocy. Kompozytor ponownie wraca do burzliwej melodyki, w której wyróżniają się dźwięki repetowane w krótszych wartościach, pochody gamowe, wzmożona chromatyka i rytm punktowany podbudowany pauzami (przykład 15).

Przykład 15. Ach, wir werden seinetwegen auch gehasst, verfolgt sein! (Nr 6, Tercet, t. 233-238).



Partia Chrystusa jest niezwykle spokojna i płynna, pozbawiona większych odległości interwałowych. To oddaje pokorę Syna Bożego, który ma świadomość, że dzieło zbawienia właśnie się wypełnia. Dla kompozytora to przesłanie jest niezwykle ważne. W utworze powtarza je kilkakrotnie, podkreślając fakt, że moc piekiel będzie pokonana. Pogodna pieśń utrzymana jest w rejestrze oktawy razkreślnej (przykład 16), podobnie jak to miało miejsce w trzeciej części arii Florestana z opery *Fidelio* (akt 2, scena 1).

Przykład 16. Bald ist gänzlich überwunden und besiegt der Hölle Macht (Nr 6, Tercet, t. 239-245).



Ten spokój w krótkim czasie przeradza się w dziękczynny śpiew uwielbienia Synowi Bożemu, który wykonują anielskie chóry. Kompozytor poprzedza go niezwykle majestatycznym, instrumentalnym wstępem całej obsady, nawiązującym do tradycji dzieł oratoryjnych Händla i Haydna. Podniosłości nadaje również wprowadzona po raz pierwszy trąbka, która wspólnie z pozostałymi instrumentami dętymi realizuje bardzo charakterystyczny rytm punktowany (ósemka z dwiema kropkami i trzydziestodwójka). Kumulujące się poczucie dziękczynienia Beethoven wplata w temat fugi⁸ kończącej dzieło (t. 277-431), której podniosły i patetyczny charakter w sposób symboliczny przekazuje ponadczasowe przesłanie o zwycięstwie dobra nad złem (przykład 17).

Przykład 17. Preiset ihn, ihr Englechöre, laut im heil'gen, Jubelton! (Nr 6, Chór aniołów, t. 277-284).



⁸ Beethoven formę fugi wykorzystuje w każdym swoim utworze religijnym, a nawet w sonatach fortepianowych, kwartetach smyczkowych, operze i *IX Symfonii*.

PODSUMOWANIE

Chrystus na Górze Oliwnej Beethovena nawiązuje do tradycji gatunku, która najpełniej ujawniała się w twórczości Georga Friedricha Händla i Josepha Haydna. Muzycznie w oratorium daje się usłyszeć cechy operowe, które w kontekście ówczesnych zainteresowań kompozytora (pierwsze szkice *Leonory*) wydawały się zupełnie naturalne. Struktura skonstruowana jest w sposób tradycyjny, zawierając w swojej budowie instrumentalny wstęp i – kolejno pojawiające się – recytatywy, arie, duety, tercety i chóry. Kompozytor, zgodnie z preferowaną przez siebie poetyką twórczą, stosuje dużą ilość kontrastów brzmieniowych (modulacje harmoniczne, zmiany dynamiki, tempa, artykulacji), mających zobrazować ostatnie godziny Chrystusa przed Jego męką i śmiercią. To staje się zaczynem poszukiwań indywidualnych rozwiązań, które przybliżają twórczość Beethovena do estetyki romantyzmu. Przejawem nowego sposobu myślenia była zmiana podejścia muzycznego do partii Jezusa (tenor), która w barokowej praktyce pasywej wykonywana była przez głos basowy, oraz osobiste przeżycia kompozytora znajdujące swoje odzwierciedlenie w cierpieniu i samotności Chrystusa. W przypadku pozostałych postaci: Serafina (sopran) i Piotra (bas) oraz przedstawienia zbiorowego postaci (chór aniołów, chór uczniów, chór żołnierzy), można dostrzec podobieństwo rozwiązań kompozytorskich do tych zastosowanych w *Fidelio*. Oba utwory podejmują podobną tematykę, w której Beethoven postanowił zgłębić tajemnicę odkupienia, transponując własne doświadczenia na grunt formy muzycznej.

Samo oratorium postrzegane było w środowisku krytyków jako mało przystające do talentu kompozytora. Niedoskonałości upatrywano przede wszystkim w tekście, który ze względu na podejmowaną tematykę religijną nie był jednoznacznie wyważony. Brak było równowagi pomiędzy fragmentami epickimi a dramatycznymi, które w odpowiedni sposób ukazywałyby biblijną historię zbawienia, nie spływając jej treści. Beethoven, dopatrując się literackich mankamentów, postanowił większość niedociągnięć zrekompensować materią dźwiękową, wprowadzając nawet figury retoryczne. W przywołanych wcześniej publikacjach autorzy nie poświęcają im dużo uwagi. Wyjątkiem jest anglojęzyczna praca Joanny Biermann (Biermann 2014, 135-153), w której autorka w jednym z punktów wskazuje na obecność zależności retorycznych w beethovenowskim oratorium. Ciekawe byłoby poszerzenie tych badań na gruncie rodzimym ze szczególnym uwzględnieniem tradycji barokowej.

BIBLIOGRAFIA:

Beethovens Werke, Vollständige, kritisch durchgesehene, Serie 19: Kirchenmusik, Nr.205, Leipzig: Breitkopf & Härtel, n.d.[1863]. Dostęp: 23.11.2015. [http://imslp.org/wiki/Christus_am_%C3%96lberge,_Op.85_\(Beethoven,_Ludwig_van\)](http://imslp.org/wiki/Christus_am_%C3%96lberge,_Op.85_(Beethoven,_Ludwig_van)).

- Biermann, Joanna. 2006. „Christus am Ölberge”: North-South Confrontation, Conflict, Synthesis. W: *Beethoven: Studien und Interpretationen*, red. Mieczysław Tomaszewski i Magdalena Chrenkoff, 275-298. Kraków: Wydawnictwo Akademii Muzycznej.
- Biermann, Joanna. 2014. Das Oratorium „Christus am Ölberge“. W: *Beethovens Vokalmusik und Bühnenwerke*, tłum. Birgit Lodes, 135-153. Laaber: Laaber-Verlag.
- Cooper, Barry. 1995. Beethoven's Oratorio and the Heiligenstädter Testament. *The Beethoven Journal*, 10, 19-24.
- Fabra, Władysław. 1927. *Listy wybrane Ludwika van Beethovena*. Warszawa: Dom Książki Polskiej.
- Haight, Fred. 1998. *Beethoven's Christ on the Mount of Olives Gethsemane, As Schiller Would Treat It, Fidelio*. Dostęp: 4.01.2016. http://www.schillerinstitute.org/fid_97-01/fid_983_haight.html.
- Mühlenweg, Anja. 2004. *Ludwig van Beethoven. „Christus am Ölberge“ op. 85. Studien zur Entstehungs- und Überlieferungsgeschichte. Dissertation zur Erlangung der Doktorwürde der Philosophischen Fakultät*. Dostęp: 16.05.2015. <https://opus.bibliothek.uni-wuerzburg.de/frontdoor/index/index/docId/1060>.
- Tyson, Alan. 1970. The 1803 version of Beethoven's „Christus am Ölberge”. *The Musical Quarterly*, 56, 551-584.