

MAREK DUDEK¹
Lublin

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

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

Summary

The only oratorio of Ludwig van Beethoven's "Christ on the Mount" has been thoroughly researched and one would expect that there is no aspect of this work requiring further examination. However, all the detailed analyses lack what a holistic approach to this composition may offer. It is definitely worthwhile to place the Vienna classic's oratorio in the broader context of historical changes and his personal experience as well as to make an attempt at establishing the tradition of the German oratorio and juxtaposing the formal structure of van Beethoven's piece against the reality of the epoch. This subject matter is the essence of the essay to be followed by a more comprehensive study. In the next article we will speculate on the oratorio lyrics and their relation to musical structures in a more analytical way.

Keywords: Beethoven, the German oratorio, Christ, Mount Olive, structure, introspection, public opinion

Streszczenie

Wieloaspektowość badań poświęconych jednemu oratorium Ludwiga van Beethovena *Chrystus na Górze Oliwnej* może dawać złudzenie braku potrzeby ich kontynuacji. Jednak pośród szczegółowych analiz nadarza się przestrzeń do ujęcia całościowego. Warto pokusić się o umiejscowienie dzieła wiedeńskiego klasyka w kontekście przemian dziejowych i jego osobistych przeżyć, spróbować nakreślić tradycję niemieckiego oratorium i umiejscowić dzieło kompozytora z jego strukturą formalną w realiach epoki. Ten zakres problematyki będzie esencją niniejszego tekstu, stanowiąc pierwszą część obszerniejszego materiału. W drugiej odsłonie rozważania przybiorą zakres bardziej analityczny, poświęcony tekstowi i jego relacji do struktur muzycznych.

Słowa kluczowe: Beethoven, niemieckie oratorium, Chrystus na Górze Oliwnej, struktura, introspekcja, opinia publiczna

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

WSTĘP

Kiedy analizuje się twórczość religijną Ludwiga van Beethovena, oprócz utworów mających swoje źródło w liturgii (*Msza C-dur* op.86, *Missa solemnis D-dur* op.123), uwagę zwraca jedyne w twórczości kompozytora oratorium pt. *Chrystus na Górze Oliwnej* op.85, nawiązujące wprost do tematyki biblijnej. Badania nad tą kompozycją widoczne są szczególnie w kręgach niemiecko- i anglojęzycznych. W większości, oprócz opracowań zamieszczonych w biografiach Schindlera (Schindler 1966), Thayera², Solomona (Solomon 1990) i Marka (Marek 1997) są to artykuły samodzielne bądź publikacje w pracach zbiorowych (*Beethovens Vokalmusik und Bühnenwerke, Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz, Beiträge zur Geschichte des Oratoriums seit Händel, Internationales Beethovenfest, The Beethoven Journal, Aria. Eine Festschrift für Wolfgang Ruf, Beethoven-Handbuch, Beethoven: Studien und Interpretationen, Journal of Musicological Research, The Musical Quarterly*). Autorzy, jak m.in. Mathias Hansen (Hansen 2010, 197-212) i Sieghard Brandenburg (Brandenburg 1986, 203-220), skupiają się głównie wokół historycznego umiejscowienia oratorium i jego wpływu na muzykę instrumentalną Beethovena, inni – uwzględniając kontekst ogólny – próbują poddawać jego strukturę bardziej szczegółowym badaniom. Analizie poddany zostaje m.in. tekst libretta, który staje się przyczynkiem do większości rozważań. W tym względzie warto przywołać muzykologów: Alana Tysona (Tyson 1970, 551-584), Barry'ego Coopera (Cooper 1995, 19-24) i Tobiasa Janza (Janz 2009, 251-270), którzy zainteresowali się testamentem heiligenstadzkim, jako ważnym – z punktu widzenia stanu emocjonalnego kompozytora – memorandum muzyki XIX wieku, mającym znaczący wpływ na powstanie oratorium. W dysertacji doktorskiej Anja Mühlenweg (Mühlenweg 2004) prezentuje zmiany w zakresie tekstu i muzyki dokonujące się pomiędzy rękopisem *Chrystusa...*, a kolejnymi jego wydaniem, zaś Barry Mitchell (Mitchell 2010, 24) omawia angielską adaptację libretta Hubera pt. *Engedi*, napisaną przez Henry'ego Hudsona.

W odniesieniu do polskich publikacji zajmujących się oratorium Beethovena wyraźnym sygnałem badawczym okazują się być artykuły Małgorzaty Grajter (Grajter 2007, 67-71), Joanny Biermann i Reginy Chłopickiej (oba w języku angielskim). W pierwszym przypadku jest to ujęcie historyczne utworu, nakreślające jego znaczenie w austriackiej tradycji muzycznej. Pozostałe publikacje, oprócz problematyki recepcji dziejowej i charakterystyki formalno-tekstowej próbują analizować cechy muzyczne poszczególnych części kompozycji, ze szczególnym uwzględnieniem partii Jezusa [Biermann, Wagner (Wagner 2011, 580-589)] oraz jego wpływu na kulturę chrześcijańską i twórczość kolejnych epok [Chłopicka

² Niezwykle cenną publikacją dokumentującą życie i twórczość Beethovena jest pięciotomowa praca Alexandra Wheelocka Thayera pt. *Ludwig van Beethovens Leben. Nach dem Original-Manuskript deutsch bearbeitet von Hermann Deiters. Mit Benutzung der hinterlassenen Materialien des Verfassers neu ergänzt und herausgegeben von Hugo Riemann* lipskiego wydawnictwa Breitkopf & Härtel wydana w latach 1866-1908.

(Chłopicka 2009, 319-337, Jung 2012, 47-59)]. Mając na uwadze taki stan rzeczy, warto pokusić się o polskojęzyczne opracowanie, które dokona pewnej konsolidacji zebranej wiedzy i zarysuje ogólne spojrzenie na dzieło.

1. CZAS PRZEMIAN

Dla Beethovena przełom XIX wieku okazał się być czasem wielu zmian, zarówno na gruncie prywatnym, jak i zawodowym. W 1800 roku na zakończenie koncertu w Hofburgtheater wykonano jego pierwsze większe dzieło orkiestrowe, czyli *I Symfonię C-dur* op.21. W tym samym czasie wiedeńscy melomani za przyczyną zespołu Ignaza Schuppanzigha mogli usłyszeć kwartety smyczkowe z opusu 18³. Niestety sukcesy artystyczne coraz wyraźniej zagłuszała pogłębiająca się choroba uszu, która potęgowała stany depresyjne kompozytora. W liście do lekarza i przyjaciela, Franza Wegelera, z 29 czerwca 1801 roku napisał: „Jednak ten zawistny demon, moje marne zdrowie, krzyżuje wszystkie moje plany. A mianowicie mój słuch stawał się od lat trzech coraz słabszy [...]” (Fabra 1927, 20). Lekarze twierdzili zgodnie, że tego procesu nie da się zatrzymać i że niedługo kompozytora ogarnie wieczna cisza. Beethoven nie dawał tym opiniom wiary. W 1801 roku zwrócił się do profesora patologii ogólnej i specjalisty do spraw terapii, Adama Schmidta. Ten swoimi metodami leczenia w dużej mierze złagodził, a nawet tymczasowo unormował dolegliwości kompozytora. Faktem jest, że Beethoven był bliski samobójstwa. Ocalił go jednak osobliwy temperament i artystyczna hardość.

Mimo momentów zwątpienia wyrażonych najdobitniej w testamencie heiligenstadtzkim (6 i 10 października 1802 roku), nie poddawał się. Praca nad kolejnymi utworami dawała mu nowe siły i przysparzała chęci do działania. „Niezależnie od tego, czy był zakochany, czy nie – pisał Marek – czy los był dla niego łaskawy, czy zsyłał mu chwilowe nadzieje, w jego umyśle rodziły się plany, pomysły i idee, w żyłach tętniły mu melodie, sekwencje większych utworów i rozmaite ich modulacje, wyobraźnię muzyczną ogarniał zarówno burzliwe wichry, jak lekkie zefiry, a to, co ostatecznie przelewał na papier po niekończących się skreśleniach, poprawkach i niecierpliwych wyskrobaniach, skrótach i zmianach, jest muzyką jednakowo wymowną i wtedy, kiedy burzy się przeciw cierpieniu i wtedy, kiedy przemawia czułym szeptem błogości” (Marek 1997, 339). Nadal tworzył sonaty fortepianowe i skrzypcowe, pisał muzykę kameralną, pieśni, bagatele i wariacje. Powstały wówczas: *II Symfonia D-dur* op.36, *Koncert fortepianowy c-moll* op.37 oraz pierwsza wersja oratorium *Chrystus na Górze Oliwnej* op.85 wykonane wspólnie 5 kwietnia 1803 roku podczas koncertu w znanym Theatre an der Wien⁴.

³ W sumie było to 6 utworów w tonacjach: F-dur, G-dur, D-dur, c-moll, A-dur i B-dur.

⁴ Dwa lata później w Theatre an der Wien miały również swoją premierę: *III Symfonia Es-dur* op.55 „Eroika”, w 1806 - *Koncert skrzypcowy D-dur* op.61, zaś w 1808: *V Symfonia c-moll* op. 67, *VI Symfonia F-dur* op. 68, *Fantazja chóralska c-moll* op. 80 oraz wybrane części *Mszy C-dur* op. 86.

2. TRADYCJA NIEMIECKIEGO ORATORIUM PRZEŁOMU XVIII I XIX W.

Od połowy XVIII wieku do początku XIX wieku w niemieckiej tradycji oratorium występowały obok siebie dwie koncepcje gatunku, z których jedna nawiązywała do barokowego dramatyizmu skupiającego w sobie wpływy włoskie, druga zaś skierowała się w stronę lirycznej wrażliwości dominującej w epoce romantyzmu. Mimo uzależnienia od modelu włoskiego – jak twierdził Howard E. Smither – niemieckie oratorium protestanckie różniło się w dwóch ważnych aspektach, kładąc większy nacisk na chór oraz wprowadzając melodie i teksty chorałowe. Połączenie tych cech mogło sugerować nawet zbliżenie stylistyczne oratorium do kantaty kościelnej. Ponadto w Wiedniu pojawiała się tzw. Bühnen-Oratorium, które w naturalistyczny sposób podkreślało dramatyzm gatunku (Smither 1987, 331). Mimo to coraz wyraźniej do artystów trafiał przekaz sugerujący charakter tekstów, na których powinno opierać się „dobre” oratorium. Miały być nimi przede wszystkim te, które hołdowały „uczuciom religijnym, przywołując znane opowieści biblijne oraz podkreślając doniosłość świąt Bożego Narodzenia, Wielkanocy czy Wniebowstąpienia” (Smither 1987, 336). Dzięki temu słuchacz miał możliwość stania się bardziej aktywnym i – zamiast pozostawać jedynie biernym odbiorcą – łatwiej identyfikować się z autorem libretta, silniej doświadczając emocji zawartych w tekście. Dużą rolę w tym zakresie odgrywała poezja Friedricha Gottlieba Klopstocka, która, odznaczając się daleko posuniętym liryzmem i niemieckim *Empfindsamkeit*, w znacznym stopniu wpłynęła na powstanie nowej formuły oratorium. Jednym z pierwszych tego typu – jak pisze Smither – był tekst Carla Wilhelma Ramlera pt. *Śmierć Jezusa* (*Der Tod Jesu*, 1754).

Forma oratorium, podobnie jak to miało miejsce w przypadku opery czy kantaty, stała się podstawą do rozwoju syntezy sztuk. Mając na uwadze charakter libretta widoczne w niej były zarówno elementy klasycystyczne, charakteryzujące się naturą dramatyczną i kontemplacyjną, jak również dało się odczuć obecność (podobnie jak w epoce baroku) struktur chorałowych i chóralnych oraz elementów recytatywnych i arii, nawiązujących do niemieckich singspieli. Całości dopełniały przemiany kulturowo-społeczne, jakie zachodziły po rewolucji francuskiej. Muzyka stawała się bardziej zdecydowana, posiadała rozbudowaną dynamikę, niespodziewane zmiany rytmu i tempa, a podstawę orkiestracji stanowiły instrumenty dęte (Esch 2012, 66-67). Taką sekularyzację i osłabienie ducha religii Anja Mühlenweg postrzega jako obniżenie wartości oratorium, które w takim kontekście okazywało się nieciekawe. Twierdziła również, że centrum „nowej” tradycji gatunku przeniosło się z Wiednia do Berlina (Mühlenweg 2004, 12). Podobnego zdania jest Christine Blanken, która poprzez pryzmat różnic zachodzących na płaszczyźnie katolicko-protestanckich źródeł kształtowania austriackiego oratorium ukazuje kompleksowe i reprezentatywne badania prowadzące do niedokończonych *Łazarza* Franza Schuberta (Blanken 2002, 44-47; Grajter 2007, 67-71).

Ten historyczny progres sięgający dzieł Georga Friedricha Händla, Josepha Haydna (*Pory roku* i *Stworzenie świata*) staje się dla Beethovena inspirujący. Jed-

nak kompozytor pragnie niemiecką tradycję gatunku urozmaicić zdobyczami neapolitańskiej szkoły operowej, które ujawniają się przy okazji pracy nad *Fidelium*. W tamtym czasie jednym z czołowych przedstawicieli włoskiej muzyki dramatycznej w Wiedniu był Antonio Salieri, nadworny kapelmistrz i dyrektor tamtejszej opery. Jego spotkania z Beethovenem, trwające około dwóch lat (1800-02), nie mają znamion systematyczności ani też nie realizują założonego programu. Najczęściej „lekcje” polegały na korekcie włoskich piosenek pod względem rozłożenia akcentów metrycznych, rytmiki, artykulacji, motywiki, charakteru i prowadzenia melodii. Dzięki nim kompozytor poznał zasady posługiwania się wirtuozowskimi koloraturami, kantyleną oraz zmienił swój sposób myślenia o relacji, jaka zachodziła pomiędzy tekstem a melodią w utworze muzycznym (Clive 2001, 302-303).

3. MUZYCZNA KONSTRUKCJA FORMY

Przebieg poszczególnych zdarzeń przedstawionych na kartach partytury oratorium zostaje ujęty w ciąg 6 numerów, w którym pierwsze trzy części przedstawiają Jezusa pogrążonego w modlitwie, zaś kolejne trzy fragmenty ukazują pojmanie Syna Bożego i Jego zwycięstwo prowadzące do zbawienia ludzkości. Beethoven muzycznie podkreśla ten dualizm, starając się w odpowiedni sposób rozłożyć współczynniki partii wokalnych (arie, recytatywy, chóry). Pod tym kątem kompozytor planuje również obsadę oratorium, na którą składają się 3 głosy solowe (S, T, B), chór mieszany (SATB) i orkiestra (podwójny skład fletów, obojów, klarnetów, fagotów, rozków angielskich i puzonów, 3 trąbki, kotły i kwartet smyczkowy).

Część I

Nr. 1

1. introdukcja (Grave – Adagio) – instrumentalna
2. recytatyw Jezusa: *Jehova, du mein Vater!* (Jahwe, ty mój Ojcze)
3. aria Jezusa (Allegro): *Meine Seele ist erschüttert* (Moja dusza jest wstrząśnięta)

Nr. 2

4. recytatyw Serafina (Allegro): *Erzittre Erde, Jehova's Sohn liegt hier!* (Zadrzyj ziemię, tutaj leży Syn Jahwe)
5. aria Serafina (Larghetto): *Preist des Erlösers Güte* (Chwalcie dobroć Zbawiciela)
6. chór aniołów i Serafina (Allegro):
 - a) *O Heil euch, ihr Erlösten* (O radujcie się, zbawieni)
 - b) *Doch weh! Die frech entehren* (Biada! Niegodziwością się zhańbić)

Nr. 3

7. recytatyw Jezusa (Andante): *Verkündet, Seraph, mir dein Mund Erbarmen* (Oznajmij mi Serafinie, litość twymi ustami)
8. duet Jezusa i Serafina (Adagio molto): *So ruhe denn mit ganzer Schwere* (Tak więc spocznie całym ciężarem)

Część II

Nr. 4

9. recytatyw Jezusa (Andante con moto): *Willkommen, Tod* (Witaj, śmierci)

10. chór żołnierzy (Alla Marcia): *Wir haben ihn gesehen* (Zobaczyliśmy Go)

Nr. 5

11. recytatyw Jezusa (L'istesso tempo Della Marcia): *Die mich zu fangen ausgezogen sind* (Ci, którzy wyruszyli by mnie schwytac)

12. chóry (Allegro molto):

a) żołnierzy: *Hier ist er, der Verbannte* (On tu jest, banita)

b) uczniów: *Was soll der Larm bedeuten?* (Co ma znaczyć ta wrzawa?)

Nr. 6

13. recytatyw Jezusa i Piotra (Molto Allegro): *Nicht ungestraft soll der Verweg'nen Schar* (Zuchwała zgraja nie powinna bezkarnie chwytac Cię bezczelnymi dłońmi)

14. Trio Serafina, Jezusa i Piotra oraz chóry (Allegro): *In meinen Adern wühlen gerechter Zorn und Wut* (W moich żyłach wzbiera sprawiedliwy gniew i wściekłość)

a) chór żołnierzy: *Auf, auf! Ergreift den Verrater* (Dalej, dalej! Chwytajcie zdrajcę)

b) chór uczniów: *Ach! wir werden seinetwegen auch gehasst, verfolgt sein* (Ach! My również z Jego powodu będziemy znienawidzeni, prześladowani)

15. chór aniołów (Maestoso): *Welten singen dank und Ehre* (Światy wyśpiewują dziękczynienie i cześć)

16. chór (Allegro): *Preiset ihn, ihr Engelchöre* (Chwalcie Go Jego anielskie chóry).

4. RECEPCJA CHRYSTUSA... W ŚRODOWISKU MUZYCZNYM

Pierwsze recenzje były dość przychylne. Jak można przeczytać na stronie stowarzyszenia Beethoven-Haus, zajmującym się i propagującym dorobek kompozytora „publicysta *Allgemeine musikalische Zeitung* pisał, że utwór został przyjęty z aplauzem, a sam Beethoven może w niedługim czasie dokonać takiej rewolucji w muzyce, jak Mozart” (Beethoven-Haus-Bonn 2015). Jednak kolejne głosy były już mniej życzliwe. W jednym z nich można było usłyszeć: „Pan Beethoven ponownie ujawnił w swoim zbiorze kompozycji jeszcze jedną kantatę: *Chrystus na Górze Oliwnej*. Dlaczego nikt nie mógł tego pojąć? – zastanawiał się Pan Beethoven” (Mühlenweg 2004, 115). Znowuz Thayer zarzucił kompozycji, że jest „łącznie za długa, za sztuczna w swojej budowie, a styl śpiewu nie posiada żadnej wyrazowości” (Thayer 1923, 328).

Nieprzychylne opinie recenzentów i umiarkowana przychylność publiczności – jak twierdzi Mühlenweg – mogły być wynikiem sukcesu, jaki odniosły dzieła Josepha Haydna: *Pory roku* (1801) i *Stworzenie świata* (1797-98). Obie kompozycje od samej premiery zyskały sobie przychylność melomanów, zdobywając duży rozgłos. Beethoven interesował się twórczością swoich poprzedników i starał się zrozumieć fenomen tych utworów (Mühlenweg 2004, 9). Uznał, że mimo docho-

dzących do niego głosów krytyki nie ulegnie opinii publicznej. W niedługim czasie po wydaniu drukiem *Chrystusa...* poinformował wydawców Breitkopfa i Härtla, że: „[...] niedawno napisał poemat o męczeńskiej drodze Zbawiciela; a teraz chce napisać coś, co byłoby jego kontynuacją, twierdził, że będzie można wysłuchać i zobaczyć w nim Boga” (Beethoven-Haus-Bonn 2015). Te słowa potwierdza Christine Blanken, która dodaje, że prawdopodobnie był to wiersz opisujący zejście Odkupiciela do piekieł (*die Höllenfahrt des Erlösers*). Ponadto badaczka wskazuje, że w 1810 roku lipski kompozytor Friedrich Schneider wyprzedził Beethovena pisząc oratorium *Die Höllenfahrt des Messias* (Blanken 2002, 44).

List od kompozytora wywołał w wydawnictwie poruszenie i zaciekawienie na tyle duże, że jego współwłaściciel Gottfried Christoph Härtel już kilka tygodni po otrzymanej informacji przedstawił Beethovenowi nowe libretto. „Mój przyjaciel, znakomity poeta, a zarazem dobrze znający wiedzę muzyczną⁵ – pisał wydawca – zajmij się teraz moją prośbą, dotyczącą napisania libretta do oratorium, z którym mogę wiązać wielkie nadzieje. Kiedy to dzieło zostanie już przez Pana napisane, proszę o tym fakcie niezwłocznie mnie zawiadomić” (Blanken 2002, 46). Kompozytor nie podzielał optymizmu wydawcy. W tamtym czasie nie narzekał na brak zleceń. Jednym z nich było napisanie opery, które zaproponował mu Emmanuel Johann Schikaneder, dyrektor Theater an der Wien (Marek 1997, 357). Kolejne wyzwania stanowiły *Pieśni Tragiczne*, do których napisanie muzyki zaproponował Beethovenowi niemiecki pisarz, Ludwig Friedrich Wilhelm Helmuth Winter twierdząc, że: „Kiedy ożywi Pana Shakespeare’a, to znaczy, że urodził się Pan dla mnie i dla mojej nowej poezji. Obiecuję sobie wiele od nowych pieśni – pieśni żałobnych i komediowych. One pozwolą utworzyć artyście drogę do nieśmiertelności [...]” (Marek 1997, 357). Kompozytor z obu propozycji nie skorzystał, będąc – jak pisał Marek – „zbyt zajęty pomysłami i szkicami do swojej *Trzeciej symfonii*” (Marek 1997, 357).

Ostatecznie jedyne oratorium Beethovena częściej wykonywane było po śmierci kompozytora, zajmując stałą pozycję w repertuarze sal koncertowych, szczególnie na terenach niemieckojęzycznych. Niemniej jednak za życia kompozytora również można było usłyszeć je wielokrotnie, i tak: 1803: Wiedeń (dwukrotnie), 1804: Wiedeń; 1809: Wiedeń; 1812: Lipsk, Kolonia (dwukrotnie), Monachium (dwukrotnie), Brno, Frankfurt nad Menem, Berlin; 1813: Wrocław, Berno, Praga, Koblencja, Lipsk, Sankt Petersburg, Lubeka, Grodziec, Monachium, Kolonia; 1814: Londyn, Wiedeń, Monachium, Sztokholm, Liverpool; 1815: Londyn, Wiedeń, Ratyzbona, Królewiec, Wiedeń; 1816: Praga, Karlsruhe, Monachium, Berlin, Düsseldorf; 1817: Wiedeń (trzykrotnie), Lipsk; 1818: Fryburg, Monachium, Kolonia, Brno; 1819: Edynburg, Amsterdam, Strasburg, Frankfurt nad Menem; 1820: Frankfurt nad Menem, Stuttgart, Monachium, Linz, Drezno; 1821: Brunzwik,

⁵ Osoba, do której Härtel kieruje swoją prośbę w badaniach Anji Mühlenweg (co zostało już wcześniej odnotowane) została zidentyfikowana, jako Johann Friedrich Rochlitz, niedoszły biograf Beethovena.

Wiedeń, Lipsk, Düsseldorf; 1822: Wiedeń; 1823: Wiedeń, Koblencja, Strasburg, Drezno, Düsseldorf, Lozanna; 1824: Monachium, Kopenhaga, Ryga, Mediolan, Akwizgran, Edynburg; 1825: Elberfeld, Monachium, Akwizgran; 1826: Bergamo, Genewa, Frankfurt nad Menem, Kolonia; 1827: Hanower, Neapol, Perugia, Głubczyce (Mühlenweg 2004, 139-146).

Nagromadzenie negatywnych opinii wokół oratorium Beethovena nie wynikało wyłącznie z niedostatecznych walorów libretta czy też różnie odbieranej muzyki kompozytora. Warto pamiętać, że ówczesny Wiedeń posiadający w swojej ofercie muzycznej koncerty spirytuel, koncerty w ogrodach Augarten czy też cykliczne prezentacje określonych kręgów artystycznych oratorium postrzegał, jako gatunek nie zawsze godny uwagi. Beethoven miał tego świadomość i dlatego preferował w tym czasie twórczość instrumentalną⁶, zapewniającą mu komfort finansowy. Z drugiej strony doświadczał niezwykle frustrujących rozterek egzystencjalnych i zdrowotnych, wyartykułowanych w testamencie heiligenstadzkim. Traf chciał, że czas pracy nad oratorium *Chrystus na Górze Oliwnej* op.85 znalazł się pośrodku tych wydarzeń. Beethoven czuł, że właśnie w tym momencie powinien zaprezentować swoje uczucia religijne szerszemu audytorium. Jednak czy nie był to wyłącznie chwilowy odruch kryzysu ideologicznego, który w obliczu obranej przez kompozytora „nowej drogi” stylistycznej znikł tak szybko, jak się pojawił? Patrząc na projekty *III Symfonii*, *Fidelii* czy *Egmonta*, wyrażające oświeceniową wrażliwość humanizmu można by odpowiedzieć na ową wątpliwość twierdząco. Jednak zagłębiając się w relacje słowno-muzyczne ukazujące pewien zakres duchowości, w której zamierzał poruszać się Beethoven, a także mając na uwadze nacechowanie religijne pozostałych dwóch utworów kompozytora (*Msza C-dur*, *Missa solemnis D-dur*) nie można mówić jedynie o chwilowym zainteresowaniu religijnością. Widać w nich nie tylko myślenie kompozytorskie, ale także sięganie do własnego wnętrza w celu poszukiwania głębi znajdującej się już nie w nutach, ale niejako pomiędzy nimi. Z punktu widzenia analitycznego jest to zależność niezwykle trudna do uchwycenia i niepozbawiona możliwości błędnych sformułowań. Niemniej proces poszukiwania tak głębokich zależności pomiędzy twórcą, a jego dziełem, który będzie przedmiotem drugiej części tekstu jest niezwykle frapujący i pomimo wielu niebezpieczeństw nadinterpretacji może doprowadzić do ciekawych wniosków.

⁶ 1804: Sonata C-dur „Waldsteinowska” op.53, Sonata fortepianowa F-dur op.54, III Symfonia Es-dur op.55 „Eroika”; 1805: Sonata f-moll op.57 „Appassionata”, *Fidelio*; 1806: IV Koncert fortepianowy G-dur op.58, Trzy kwartety smyczkowe poświęcone Razumowskiemu op.59, Koncert skrzypcowy D-dur op.59; 1807: IV Symfonia B-dur op.60, Uwertura „Coriolan” op.62; 1808: V Symfonia c-moll op.67, VI Symfonia F-dur op.68 „Pastoralna”, Dwa tria fortepianowe (D-dur i Es-dur) op.70; 1809: V Koncert fortepianowy Es-dur op.73; 1810: Sonata fortepianowa Es-dur op.81a „Les Adieux”, Muzyka do *Egmonta* op.84, Kwartet smyczkowy f-moll op.95 „Quartetto serioso”.

ZAKOŃCZENIE

Oratorium *Chrystus na Górze Oliwnej* stanowiło dla Beethovena rodzaj muzycznego katharsis, mającego na celu wyznaczenie „nowej drogi” twórczej. Kompozytor coraz częściej myślał o utworach wokalnie-instrumentalnych, szczególnie religijnych, dzięki którym mógł dążyć do wewnętrznej harmonii. Chciał, aby jego działanie przybrało formę procesu, w którym na bazie znanej mu tradycji niemieckiego singspielu i włoskiej opery seria pojawiła się odmienna praktyka wykonawcza, tożsama z jego duchowością. To w jej kierunku zwrócił się, gdy postępująca utrata słuchu coraz wyraźniej izolowała go od ludzi, a muzyka nie nadążała za psychicznymi rozterkami. Szukał ukojenia w Bogu, z którym chciał polemizować i spierać się na wiele tematów. Stawiał Mu pytania o sens wiary, a odpowiedzi realizował na gruncie własnej twórczości. Tak było w przypadku omawianego oratorium, *Mszy C-dur*, jak i *Missa solemnis D-dur* op.123, stanowiącej swego rodzaju manifest religijny kompozytora. W każdym z tych utworów Beethoven próbował odnaleźć wewnętrzny i zewnętrzny pokój, którego tak potrzebował. Poprzez „muzyczną modlitwę” starał się zbliżyć do Stwórcy, aby w oparciu o prowadzony z Nim dialog ukształtować nową formułę własnej twórczości.

BIBLIOGRAFIA:

- Beethoven-Haus-Bonn. List Beethovena do Breitkopfa & Härtla z 4 lutego 1810 roku. Dostęp: 14.11.2015. http://www.beethoven-haus-bonn.de/sixcms/detail.php?id=&template=dokseite_digiales_archiv_de&dokid=ha:b319&seite=1.
- Blanken, Christine. 2002. *Franz Schuberts „Lazarus” und das Wiener Oratorium zu Beginn des 19. Jahrhunderts*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag.
- Brandenburg, Sieghard. 1986. Beethovens Oratorium Christus am Ölberg: ein unbequemes Werk. W: *Beiträge zur Geschichte des Oratoriums seit Händel: Festschrift Günther Massenkeil zum 60. Geburtstag*, red. Rainer Cadenbach, 203-220. Bonn: Voggenreiter Verlag.
- Clive, Peter. 2001. *Beethoven and His World: A Biographical Dictionary*. New York: Oxford University Press.
- Cooper, Barry. 1995. Beethoven's Oratorio and the Heiligenstädter Testament. *The Beethoven Journal*, 10, 19-24.
- Chłopicka, Regina. 2009. The figure of Christ in the garden of olives: scene in Beethoven and Penderecki. W: *Beethoven: Studien und Interpretationen*, red. Mieczysław Tomaszewski, 319-337. Kraków: Wydawnictwo Akademii Muzycznej.
- Esch, Michael Gerhard. 2012. Charivari Tanz auf dem Vilkan, Marsch. Die Musik (in) der Französischen Revolution am Beispiel des Ça ira und der Marseil-

- laise. W: *Musik-Macht-Staat: kulturelle, soziale und politische Wandlungsprozesse in der Moderne*, red. Sabine Mecking i Yvonne Wasserloos, 66-67. Göttingen: V&R unipress.
- Fabra, Władysław. 1927. *Listy wybrane Ludwika van Beethovena*. Warszawa: Dom Książki Polskiej.
- Grajter, Małgorzata. 2007. „La Betulia Liberata” Mozarta i „Christus am Ölberge” Beethovena: dwa oblicza tradycji religijnego oratorium austriackiego. W: *Mozart i współcześni: muzyka w Europie środkowej w XVIII wieku*, red. Ryszard Daniel Golianek, 67-71. Łódź: Wydawnictwo Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów.
- Hansen, Mathias. 2010. „... Ich konnte mich jeden Augenblick mit ihm besprechen...”: Beethovens Oratorium „Christus am Ölberge”. W: *Jahrbuch des Statlichen Instituts für Musikforschung*, red. Simone Hohmaier, 197-212. Berlin: Preußischer Kulturbesitz.
- Janz, Tobias. 2009. Christus am Ölberge, Kantaten, Chorlyrik, tłum. Sven Hiemke. W: *Beethoven-Handbuch*, red. Sven Hiemke, 251-279. Kassel: Barenreiter.
- Jung, Hermann. 2012. „Wahr‘ Mensch und wahrer Gott”: zum Christubild in Beethoven Oratorium „Christus am Ölberge”. W: *Beethoven: Studien und Interpretationen*, red. Mieczysław Tomaszewski, 47-59. Kraków: Wydawnictwo Akademii Muzycznej.
- Marek, George Richard. 1997. *Beethoven. Biografia geniusza*, tłum. Ewa Życieńska. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Mitchell, Barry. 2010. *The transformation of Beethoven’s „Christus am Ölberge”*. London: Rose Bruford College.
- 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>.
- Schindler, Anton Felix i Donald Wales MacArdle. 1996. *Beethoven As I Knew Him*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Smither, Howard Elbert. 1987. *The Oratorio in the Classical Era*, t. 3. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.
- Solomon, Maynard. 1990. *Beethoven Essays*. Cambridge: Harvard University Press.
- Thayer, Alexander Wheelock. 1981. *The Life of Ludwig van Beethoven*, t. 3. New York: The Beethoven Association.
- Tyson, Alan. 1970. The 1803 version of Beethoven’s „Christus am Ölberge”. *The Musical Quarterly*, 56, 551-584.
- Wagner, Manfred. 2011. Anmerkungen zur Christus-Figur in Beethovens Oratorium Christus am Ölberge op. 85. W: *Aria: eine Festschrift für Wolfgang Ruf*, red. Wolfgang Hirschmann, 580-589. Hildesheim: Georg Olms Verlag.