

## Beethoven „az Olajfák hegyén”?

(A *Christus am Ölberge*, op.85. keletkezéstörténetéhez) \*

Aligha van Beethoven életművében olyan alkotás, amely jobban megsínylené, ha keletkezésének életrajzi háttere nélkül és alkalmosságá-

Déri Balázs klasszikus filológus, a KGRE Hittudományi karának görög-latin nyelvtanára, műfordító, zenetudós.

nek szem elől tévesztésével értékelik, mint egyetlen – vallásos – oratóriuma, a Franz Xaver Huber szövegére írt *Krisztus az Olajfák hegyén* (*Christus am Ölberge*). S aligha van az érett Beethovennek – az *Eroica* évétől kezdve született művek alkotójára gondolunk e megjelöléssel – olyan műve, amelyet, esztétikai értékét tekintve, valaha is kérdésesebbnek tartottak volna, mint ezt az első bemutatott dramatikus kompozícióját. Jó, ha küszködtek vele, mint maga a szerző („Az oratórium még nem látott napvilágot, mert egy egészen új kórust írtam hozzá és néhány más változtatást is végrehajtottam, aminek az az oka, hogy az egész művet néhány hét alatt írtam meg, s természetesen néhány részlet később egyáltalán nem elégített ki” – írja egy évvel a bemutatás után),<sup>1</sup> ha megoldatlansága ellenére legalább a pálya fontos állomásának tekintették, mint Szabolcsi Bence („... a *Fidelio* számára, láthatatlanul s alig kitapinthatóan, alighanem épp a *Krisztusból* tanult legtöbbet”),<sup>2</sup> s ha nem intézték el egyetlen lapidáris mondattal, mint Charles Rosen („Teljes érdektelensége egyedülálló Beethoven összes művei közt: sohasem emelkedik a pusztán elfogadható szintje fölé, legfeljebb az alá esik”).<sup>3</sup>

A darab érzékeny fülű ítéseinek, első renden magának a szerzőnek a kifogásaiban bizonyosan sok igazság van; a mű megítélésében a leglényegesebb szempont az kell legyen, hogy beethoveni mércével megmértve híjával talál-tatik-e vagy sem – s ha azzal mérjük, bizonyosan nem a legnagyobb alkotások közül való. Nem is céлом hiányosságait mentegezni. Mégis a sötét életrajzi háttér elé állítva a szürke (Rosen így fogalmazta: „érdektelen”) darab körvonalasabbá válik, gyengéire részben felmentést adunk, s megértjük, minden önkritikája ellenére maga Beethoven miért ragaszkodott évek múltán is a publikálásához. Többé nem zsákutcának, a sietség, a „megíratlanság” ellenére nem hevenyészve összefércelt darabnak látjuk, nem egyszerű – inkább fejletteni való – adalék lesz a pályaképhez, hanem jóval több: egy állomás nagy művek felé. S alkalmi mű voltát felismerve igazságosabbak leszünk hozzá: mivel nem olyan célra szánta alkotója, nem is kell osztoznia vitathatóságban a klasszika szinte egész liturgikus zenéjével. Nem művészi értékét, hanem az istentiszteleti zeneként való alkalmazását tekintve ugyanis az egyházzene

\* Elhangzott a Magyar Egyházzenei Társaság előadássorozatában („szabadakadémia”) 1996. március 18-án; eredetileg zeneakadémiai évfolyamdolgozat.

<sup>1</sup> A Breitkopf & Härtel cégnek 1804. augusztus 26-án írott leveléből; angol fordításban idézi Alan Tyson: „The 1803 Version of Beethoven’s *Christus am Oelberge*”, *The Musical Quarterly* LVI (1970) 551.

<sup>2</sup> Szabolcsi Bence: *Beethoven. Művész és műalkotás két korszak határán*. Budapest (1960) 1976. 195.

<sup>3</sup> Charles Rosen: *A klasszikus stílus. Haydn, Mozart, Beethoven*. [The Classical Style. Haydn, Mozart, Beethoven.] Ford. Komlós Katalin. Budapest 1977. 494.

legkülső köréhez tartozik: *vallásos zene*; törődésünkre ebből a szempontból csupán azért tarthat számot, mert elsődleges feladatunk, az istentiszteleti zene szolgálata mellett meg kell a méltó helyét keresnünk azoknak a nem istentiszteleti rendeltetésű, de értékes műveknek is, melyeket mégis csak az Egyház, a Biblia vagy az igen széles értelemben vett keresztény európai kultúra inspirált.

## Forráshelyzet, datálás

Az oratórium keletkezéstörténetének tisztázása a moszkvai Glinka Múzeumban őrzött ún. Wielhorsky-vázlatkönyv kiadása<sup>4</sup> után vált lehetségessé. A közreadó, N.L. Fisman következtetéseit A. Tyson<sup>5</sup> egy kiváló cikkben pontosította; a vázlatokat, az autográf és másolt partitúrákat valamint az első kiadást szembesítve igen valószínűnek tűnő hipotézist állított föl a darabnak a bemutatón<sup>6</sup> elhangzott eredeti formájáról és az azt követő évek átdolgozásairól. A forráslánc meghatározása ez esetben különösen nem egyszerű filológiai eredmény, hanem bizonyosan kihatással van a mű értékelésére is.

Tyson a következőket állapítja meg a forráshelyzetre, a vázlatok, a kéziratos partitúrák és az első kiadás egymáshoz való viszonyára vonatkozólag<sup>7</sup>:

1. A Wielhorsky-vázlatkönyv, a bonni Beethoven-házban valamint a modern Biblioteka Estense-ben őrzött vázlatok anyaga az eredeti változat előtanulmányait tartalmazza.
2. A berlini Staatsbibliothek partitúrájának körülbelül egynegyede autográf, s részben a bemutató utáni változtatásokat rögzíti (1803–1804-ből vagy később), háromnegyede pedig javított és kiegészített másolat, amely a bemutató szövegét közvetíti.
3. A British Museum partitúramásolata (1803–1811 között), számos szerzői javítással és kisebb változtatással: az első kiadás metszőpéldánya.
4. Az ún. *Eroica*-vázlatkönyvben<sup>8</sup> az 1804-es revízióhoz készült vázlatok maradtak fenn.
5. Végül, a teljes partitúrát és az énekszólamokat tartalmazó partitúrát 1811-ben adta ki, op. 85. alatt, a Breitkopf & Härtel cég.

Tyson állást foglal az 1803-as változat vázlatai datálásának kérdésében is<sup>9</sup>. A kétségkívüli *terminus ante quem* a mű 1803. április 5-i bemutatója a Theater an der Wienben. A vázlat írásának kezdetére vonatkozó korábbi datálások<sup>10</sup> F. Ries<sup>11</sup> és A. Schindler adatain alapultak;<sup>12</sup> az utóbbi szerint bizonyos vázlatok már 1801 nyarán elkészültek volna, az előbbi 1800-as dátumot ad, amelynek nyilvánvaló képtelenségét Kalischer Thayer nyomán<sup>13</sup> úgy módosítja, hogy Beethoven 1801-ben komponálta és 1802-ben revidálta volna az oratóriumot. G. Kinsky és H. Halm<sup>14</sup> Beethovenre hivatkozva 1803 márciusa mel-

<sup>4</sup> N. L. Fisman: *Knyiga eszkizov Bethovena za 1802–1803 godi*. [I–III: faksimile, átírás, kommentár]. Moszkva 1962.

<sup>5</sup> Alan Tyson: „The 1803 Version of Beethoven’s *Christus am Oelberge*”, *The Musical Quarterly* LVI (1970) 551–584.

<sup>6</sup> [A. W. Thayer:] *Thayer’s Life of Beethoven*. Rev. E. Forbes. 1967<sup>2</sup>, II. 6.

<sup>7</sup> Tyson: *i.m.*, 553–555.

<sup>8</sup> Vö. Gustav Nottebohm: *Ein Skizzenbuch von Beethoven aus dem Jahre 1803*. In *Auszügen dargestellt von* –. 1880.

<sup>9</sup> Tyson: *i.m.*, 558–560. és 558<sup>10</sup>

<sup>10</sup> J. Boyer (*Le romantisme de Beethoven*. 1938. 360.) 1799-es datálásának nem tudtam utánajárni.

<sup>11</sup> F.G. Wegeler – F. Ries: *Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven*. Revid. A.C. Kalischer 1906. 89–90<sup>38</sup>.

<sup>12</sup> Anton Schindler: *Biographie von Ludwig van Beethoven*. 1840, 46. 1960<sup>3</sup>, I. 90.

<sup>13</sup> Thayer: *i.m.*, II. 373.

<sup>14</sup> Georg Kinsky: *Das Werk Beethovens: thematisches-bibliographisches Verzeichnis seiner sämtlichen vollendeten Kompositionen*. Ed. H. Halm. 1955. 234.

lett teszi le a voksát. N.L. Fisman<sup>15</sup> s őt követve B. Schwarz, a kiadásról írt recenziójában<sup>16</sup> 1802 nyarának végére vagy koraőszére feltételezi az oratórium munkálatainak kezdetét.

B. Cooper<sup>17</sup> 1802 végét, esetleg 1803 elejét (mindenesetre a heiligenstadti, októberi krízis utáni hónapokat) véli a komponálás kezdetének. Tyson kissé dodonai megfogalmazással igazából nem cáfolja meg teljesen az 1801-es datálást, csupán azt jegyzi meg, hogy a Schindler leírta körülmények közt nem születhetett a Wielhorsky-vázlatkönyvhöz hasonló jellegű vázlatanyag, más pedig nem maradt fenn. Ugyanakkor Schwarz vélekedését egyértelműen elutasítja, s az említett, a komponálás nagy részét kitevő vázlatoknak a keletkezését közvetlenül a bemutató elé, 1803 márciusára datálja, s ezzel visszatér Kinsky és Halm véleményéhez. Érvelése nem teljesen hézagmentes, nem is lehet az. Beethoven egy 1804-es kijelentésére hivatkozik, amely szerint az egész mű néhány hét alatt készült el<sup>18</sup>. A mű hiányosságainak mentségéül Beethoven valóban évek, évtizedek múltán is elsősorban a sietséget hozza fel, illetve, hogy fivére súlyos betegen feküdt a komponálás ideje alatt.<sup>19</sup> Caspar Carl egy levele meg is erősíti egy hosszas betegsége tényét 1803 márciusában.<sup>20</sup> Nincs miért tehát feltételezni, hogy Beethoven évtizedeken keresztül szándékosan torzított vagy rosszul emlékezett volna. Ugyanakkor a vázlatok, amelyekben nagyon céltudatosan sokszor a véglegeshez közelítő változatokig jut el – legalábbis az énekszólalom tekintetében, hiszen a vázlatok nagyobb része szinte csak az énekszólalom(ok) kialakulásának folyamatáról tanúskodik, s csak nagyon keveset mond el a hangszeres anyagról még a tisztán hangszeres bevezetés esetében is –, azt a benyomást keltik illetve megengedik azt a feltevést, hogy valóban kevés idő telhetett el ezek és a bemutató számára való rögzítés, a partitúrába másolás fázisa között (a partitúra-vázlatok nem maradtak fenn). Erre a koncentrált munkára utal Tysonnak az a megfigyelése<sup>21</sup> is, hogy a vázlatok – a Wielhorsky-vázlatkönyvben tetemes mennyiségű, 85 lapnyi anyag! – lényegében a végleges tételsorrend szerint következnek egymás után, és csupán a bevezetés koncepcióját hagyta az előkészítő folyamat végére.

Vajon mivel magyarázható ez a – nehéz körülmények között még inkább magyarázatra szoruló – sietség? A mű keletkezésére vonatkozó beethoveni megnyilatkozásokban nincs arra utalás, hogy pusztán belső késztetés, kézenfekvő módon: a rohamos süketülés, majd a sükettség iszonyatának magából való „kiírása” készítetné a lázas munkára. Természetesen, ezt mint esetleges fő okot el is hallgathatná. De miért hajszolja magával együtt a librettistát is,<sup>22</sup> ha külső körülmény – például egy sürgős megbízatás – nem kényszeríti erre?

<sup>15</sup> Fisman: *i.m.*, 171.

<sup>16</sup> Boris Schwarz, in: *The Musical Quarterly* XLIX (1963) 523.

<sup>17</sup> *The Beethoven Compendium. A Guide to Beethoven's Life and Music*. 1991. 255 skk.: Barry Cooper, „Choral music”.

<sup>18</sup> Idézi: Tyson: *i.m.*, 552.

<sup>19</sup> Idézi: Tyson: *i.m.*, 553. Kissé ködösebb megfogalmazású, de nem szükségképpen csak a süketiségre vonatkozó utalás: „Minden elképzelhető zűrzavar és más kellemetlen ... körülmények közepette” (levélrészlet 1811. okt. 9-ről, idézi: Kinsky–Halm, *i.m.*, 235.)

<sup>20</sup> Idézi: Tyson: *i.m.*, 582<sup>38</sup>.

<sup>21</sup> Tyson: *i.m.*, 569–571.

<sup>22</sup> Annak végképp semmi értelmét nem látom, hogy L. Nohllal együtt a szövegkönyv írását föltételezzük a jelzett két hét alatt (említi: Schwarz, *i.m.*, 523.)

Mindez azért megfontolásra méltó, mert ha a sietség nem magyarázható a heiligenstadti hónapok előtt, az alatt vagy közvetlenül utána történetekkel, akkor sokkal lazábbnak, áttételesebbnek kell tartanunk az összefüggést a mű és a heiligenstadti válság között. Bizonytalán túlzásnak fogjuk vélni,<sup>23</sup> ahogy Fisman az oratóriumot közvetlenül abból a lelkiállapotból vezeti le. E kérdésben állásfoglalásom kifejtésére egy későbbi ponton térek vissza.

Mi lehetett hát az oka a rendelkezésre álló rövid időszaknak? Nem a koncert műsorának végső kialakítása, valamilyen előre nem látható változtatás áll a háttérben? Érdeemes e ponton átgondolni a Theater an der Wien-i este programját. Az 1. szimfónia bemutatója már 1800. április 2-án megtörtént, s az idő tájt lényegében kész lehetett a c-moll zongoraverseny, 1802 nyarán pedig a 2. szimfónia is elkészült,<sup>24</sup> csakúgy, mint azok a vokális darabok („*Adelaide*” op.46, 1794–95, dal; „*Ah, perfido*”, op.65., 1795–96, jelenet és ária; „*Tremate, empi, tremate*”, op.116., 1801–02, tercett), amelyek Thayer szerint<sup>25</sup> eredetileg a programban szerepeltek, de a műsor hosszúsága miatt végül elmaradtak. Véleményem szerint ez a Thayer-adat igen árulkodó mozzanat, amit talán még nem hasznosított a kutatás az oratórium datálásában. Mikor is derülhetett ki, hogy hosszú a koncert? Már elkészült darabok esetén miért nem lehetett volna előre megbecsülni a hangverseny idejét? Sokkal hihetőbb föltenni, hogy a szerző a hangverseny időpontjának kitűzése és a program összeállítása után olyan nagyobb lélegzetű darabot írt, amely miatt, ha a három vokális mű is szerepel, a koncert igen hosszúra nyúlt volna.

Thayer szerint<sup>26</sup> e komoly, dramatikus jellegű vokális daraboknak kellett volna megtörni a tisztán hangszeres művek monotóniáját. Beethoven tehát eleinte kész műveket szánt erre a célra, de időközben meggondolhatta magát, hogy egy nagyobb szabású – és sejtésem szerint a kitűzött napnak is jobban megfelelő – művet írjon erre a kiváló alkalomra, hogy – a leszerződött opera meglepetésszerű előzeteseként – drámai vokális komponistaként is bizonyíthassa tehetségét, mégpedig ne – vagy ne csak – a főntebb említett ujjgyakorlatokkal. 1803 februárjában bizonyosan készült a színpadi bemutatkozásra, hiszen ekkor már szerződése a Theater an der Wienhez kötötte (bátyja tudósított is arról, hogy operát ír).<sup>27</sup>

Eléggé kézenfekvő, hogy e nagyobb szabású dramatikus alkotásnak oratóriumnak kellett lennie. Egyrészt régóta esedékes volt, hogy a tanítvány megmérkőzzék az oratóriumíró Haydnal is! (Vajon az 1801-es oratóriumvázlatokra vonatkozó Schindler-anekdóták – ne feledjük, ez *Az évszakok* bemutatásának éve – nem arra utalnak-e, hogy erre a mérkőzésre is évek óta készülődött?) Másrészt oratóriumok előadására a XIX. század eleji Bécsben is a böjti időszak volt a legalkalmasabb, amikor az operaelőadások szüneteltek. S ez olyan mozzanat, amit, ha jól látom, nem kellőképpen hangsúlyozott, vagy nem tartott fontosnak a Beethoven-kutatás a Krisztus-oratórium értékelése szempontjából (az említett fontos elemzések szóval sem említik, talán mert

<sup>23</sup> Más meggondolásokból erre a véleményre jut a Fisman recenzeáló Schwarz is (*i.m.*, 523.)

<sup>24</sup> Joseph Kerman – Alan Tyson: *Beethoven* [The New Grove – Beethoven]. Ford. Révész Dorrit. Budapest 1986. 31–36. [Grove monográfiák]

<sup>25</sup> Thayer: *i.m.*, II 6.

<sup>26</sup> Thayer: *i.m.*, II. 6.

<sup>27</sup> Kerman–Tyson: *i.m.*, 38.

nem figyeltek föl rá)<sup>28</sup>. A hangverseny, egyben az oratórium bemutatása napjának egészen pontos liturgikus vonatkozására pedig, úgy tűnik, végképp nem figyeltek föl, holott 1803. április 5. nem egy volt a böjti napok közül, hanem nagykeddre esett, amely ugyan a nagyhét napjai között kevésbé kiemelkedő, de amelynek nagyon karakteres vonása is van.

Mielőtt azonban ezt a liturgikus vonatkozást kifejténém és az abból adódó következtetést levonnám, össze kell foglalnom Alan Tyson megállapításait a mű 1803-as verziójának „Urtextjét” és a későbbi átdolgozásokat illetően.

### Az oratórium változatai

Az érvelésem szempontjából igen fontos 1. tételben – mely egy esz-moll zenekari introdukcióból, majd az ehhez közvetlenül kapcsolódó, c-moll tenor (Jézus) recitativóból és áriából áll – Tyson szerint<sup>29</sup> a szerző egyetlen ponton hajtott végre lényeges változtatást 1804 elején: a végső változat szerinti 162. ütem után egy ritornello-szerű Esz-dúr szakaszt, a 218. ütem után pedig a c-moll kadenciát megszakító Asz-dúrt eliminálta. Ennek oka az lehetett<sup>30</sup>, hogy nagyobb intenzitással emelje ki a „*Nimm den Leidenkelch von mir*” szavakat. A zenekari bevezetőt Beethoven valószínűleg 1804-ben erősen revideálta; eredeti alakja nehezen rekonstruálható, de azért a vázlatkönyvek tanulsága szerint nagy vonalakban megegyezhetett a későbbiekből ismerttel.<sup>31</sup>

A második tétel<sup>32</sup> eredetileg csupán a szoprán (szeráf) A-dúr recitativójából és G-dúr áriájából állt, s csak 1804-ben bővült az angyalok G-dúr kórusával. Beethoven tudatos, majd a legvégső változat számára, a *Fidelio* drámai tapasztalatai után is megtartott változtatásával állunk szemben, már csak ezért is több mint túlzás, hogy „az angyali kar nem több hideg s iskolásan kötelező staffázsnál”.<sup>33</sup>

Jézus és a szeráf No.3. recitativója és Asz-dúr duettja csekély módosulást szenvedett, s ugyanígy szinte csak néhány szó változott a 4. számban, amely Jézus F-dúr recitativójából és a katonák C-dúr kórusából áll („*Alla Marcia*”).<sup>34</sup>

A No. 5. és 6. bevezető recitativói (az előbbi Jézusé, az utóbbi a basszus Péteré és Jézusé) jelenlegi formájukban valószínűleg az 1804-es átdolgozás eredményei. 1803-as alakjuk nemigen hámozható ki a vázlatkönyvekből, sem pedig a bemutató partitúrájából; azonban a Péter-Jézus recitativo terveire is találunk utalást a Beethoven-feljegyzések között, ha elkészültét nem is tudjuk igazolni egy kottafejvel sem; a fontosabbik, vagyis a No.5. pedig teljes szövegével, s bizonyos dallamkezdeményekkel megtalálható a Wielhorsky-vázlatkönyvben.<sup>35</sup> A „*Doch, nicht mein Wille, nein, dein Wille nur geschehe*” szövegrészlet nélkül, mely a *Nimm den Leidenkelch von mir* feloldása, nézetem szerint elképzelhetetlen az oratórium!

<sup>28</sup> Yves Ferraton mindenestre legalább említi a Harmonia Mundi kiadásában megjelent CD-lemez (HMC 905181) ismertető mellékletében (1987).

<sup>29</sup> Tyson: *i.m.*, 555–560.

<sup>30</sup> Tyson: *i.m.*, 584.

<sup>31</sup> Tyson: *i.m.*, 584.

<sup>32</sup> Tyson: *i.m.*, 560–566.

<sup>33</sup> Szabolcsi: *i.m.*, 195.

<sup>34</sup> Tyson: *i.m.*, 566.

<sup>35</sup> Tyson: *i.m.*, 577–578.

168.ü.

dei-ner Macht ist Al-les mög-lich, nimm, nimm den Lei-dens- kelch von mir,  
 nimm den Leiden kelch zu mir  
 ist Al-les mög-lich  
 nimm den Lei-den- kelch von mir ... nimm, nimm den Lei- den- kelch von mir  
 Lei- den- kelch von mir.  
 dei-ner Macht ist Al-les mög-lich, nimm den Lei- den- kelch zu mir,  
 dei-ner Macht ist Al-les mög-lich, nimm, nimm den Lei- den- kelch von mir  
 dei-ner Macht ist Al-les mög-lich, nimm, nimm den Lei- den- kelch von  
 dei-ner Macht ist Al-les mög-lich nimm den Lei- den- kelch von mir  
 nimm, nimm den Lei- den- kelch von mir (?)  
 nimm, nimm, nimm den Lei- den- kelch von  
 nimm den Lei- dens- kelch von mir.  
 nimm, nimm den Lei- den- kelch zu mir  
 von mir

1. ábra. A „Nimm den Leidenkelch von mir” szövegrészlet vázlatai

Beethoven „az Olajfák hegyén“?

223. ü.

Deiner Macht, deiner Macht deiner Macht ist Al- les mög-lich nimm den Lei- dens- kelch von mir  
 deiner Macht ist Al- les mög-lich nimm, nimm den Lei- den- kelch von mir  
 deiner Macht etc.  
 nimm, nimm, nimm den Lei- dens- kelch von mir  
 deiner etc. nimm  
 nimm nimm den Lei- von  
 nimm den Lei- den- kelch von mir

nimm den Lei- denkelch von mir.  
 nimm den Lei- den- kelch von mir  
 nimm den Lei- den- kelch von mir

237.ü

nimm, nimm, nimm den Lei- dens- kelch von mir nimm den Leidenkelch von mir  
 nimm den Lei- dens- kelch von mir  
 m nimm den Lei- dens- kelch von mir  
 Er. 173 nimm den Leidenkelch von mir  
 173 nimm Lei-  
 175 nimm den Lei- von mir  
 179 nimm Lei- dens- kelch von mir  
 179 nimm den Leidenkelch von...

A No. 5. leginkább Fidelio-i D-dúr jelenetében a katonák és a tanítványok két-két szólama ütközik össze.

Az 1804-es revízió a No. 6. recitativójának szövegében lényeges változásokat hozhatott. A libretto felülvizsgálása, gyakorlatilag egy alternatív szövegek könyv tervei rajzolódnak ki a londoni partitúrából, de az 1811-es kiadásba végülis Beethoven ezeket a szövegi módosításokat nagyrészt nem vette bele.<sup>36</sup> A csekély számú megvalósított változtatás irányára véleményem szerint jellemző a feszesség, a biblikusabb tétel, mint az jól látszik máshol, pl. a No. 2. 77. ütemében is, ahol az 1803-as, kissé vizenyős szöveg („*wenn ihr getreu der Lehre des Gott Vermittlers seid*”) helyett az ún. Szeretet-himnusz (1Kor 13,13) nyilvánvaló parafrázisát ismerjük fel („*wenn ihr getreu in Liebe, in Glaub' und Hoffnung seid*”). Ezt a módosítást prozódiai kívánalmak nem tennék szükségessé, különösebb dramaturgiai szerepet sem tulajdoníthatunk neki.

A No. 6. mint zárótétel a legösszetettebb, igaz *scena*: Péter és Jézus recitativója után Péter, Jézus és a szeráf B-dúr tercettje következik, melyet Péter hosszabb bosszú-szólója vezet be. A katonák majd a tanítványok kórusát (B-g) Jézus szólója szakítja meg, ugyanő énekel a megváltás műve beteljesedéséről az előbbie kórusától kísérvé („Esz”). A darabot az angyalok C-dúr kórusa zárja, melynek nagyobb részét három témára írt fuga- ill. fugato-szakaszok teszik ki.

### „Nimm den Leidenkelch von mir”

Mint idéztem, Tyson felhívta a figyelmet arra, hogy az első tétel áriájában a legfontosabb, a kiemelés irányában ható változtatás a „*Nimm den Leidenkelch von mir*” szavakra esik. Az 1804-es változatnak az ún. *Eroica*-vázlatkönyvben fennmaradt vázlatai teljes egyértelműséggel alátámasztják a részleteket közlő Nottebohm véleményét, hogy Beethoven e szöveggel foglalkozott a legtöbbet, s az átdolgozás célja „egy hatásosabb záradék” volt.<sup>37</sup> E megfigyelést kiegészíthetjük azzal, hogy – mint az 1. kottamelléklet mutatja – már az első változat vázlatírásának stádiumában igen erősen foglalkoztatta Beethovent e szövegrészlet megzenésítése, s az az ária végső formájában összesen hat változatban elhangzik. Az első tételhez készült vázlatok közül a (jelenlegi) második és a legutolsó is e szöveggel foglalkozik. (A melléklet legfelső sorában az első kiadásban rögzített, végleges forma látható. A Wielhorsky-vázlatkönyv adatait Fisman nyomán idézem, itt-ott ugyan kételkedve a megoldás helyességében, s előfordulásuk sorrendjében az ábécé betűivel jelölöm őket, az *Eroica*-vázlatkönyvben találhatóakat ottani lapszámukkal Nottebohm kiadása szerint idézem. A kulcsokat, ütemjeleket stb. egységesíttem).

Nem lehet megrendülés nélkül végigkövetni, hogy Beethoven mennyit viaskodik a szöveggel. S a fennmaradt vázlatok talán nem is mutatnak minden fázist, hiszen a III. szakaszban csak a záróütemek formálódását látjuk valamelyest. Az I. és II. szakaszban a *Nimm den Leidenkelch von mir* szöveg ismétlődésének csak egyfajta lekerekítés szerepét szánhatta a szerző, s talán mi-

<sup>36</sup> Tyson: *i.m.*, 580.

<sup>37</sup> Nottebohm: *i.m.*, 73.



után a záróhangot meghatározta (ld. *h*), nem kellett különösebben törődnie ezzel a szakasszal. Úgy tűnik, fő gondja a szakaszok első felére eső *Leidenkelch* szó csúcsponttá formálása, valamint az ezt előkészítő felfutás kialakítása volt. Az első vázlatokat végül is a megkomponált ária későbbi II. szakaszához használta fel. Elég hamar rátalált az erőteljes szakaszindító felütésre, és kialakult benne a *Leidenkelch* megoldása egy kitarzott Asz-ról lelépő kettőskötés (eleinte -sorozat) formájában. Az I. szakasz első felét eleinte f-mollban képzelte el, ezekből a próbálkozásokból végül csak a *Macht ist alles* szövegrészre eső lefelé lépő akkordfelbontás maradt meg, valamint a *Leidenkelch* szó Asz hangjára emelkedő szenvedélyes skálamenet E hangja. (Meg kell jegyezni, hogy néhány vázlatot nehéz egyértelműen hozzárendelni egy meghatározott későbbi szakaszhoz). Az 1803-as partitúra ismeretének hiányában nem tudom megállapítani, mennyire erősen új változat a III. szakasz 1804-es alakja. Beethoven láthatóan elég hamar megtalálta a biztos pontokat, s csak a díszítések kialakításán töprengett valamivel többet.

Figyelemre méltónak tartom, hogy Beethoven mennyire keveset hezitál a szöveg elosztásával (nem prozódiailag, hanem az időbeli lefutást tekintve). Nyilván a Salieri-tanulmányokon szerzett biztonságérzettel könnyen kezelte az anyanyelvi szöveget is. Akinek van füle a hallásra, hallja, hogy e szavak „bizonyosan a gyötrelmes szavai egy olyan fiatal ember számára, aki azon vette észre magát, hogy megsüketült”,<sup>38</sup> s a szöveg mélységeire akkor és ott mindenkinél jobban rezonálhatott. Önmagában azonban mégsem ez az empátiás mozzanat a mű kiváló oka.

### Quasi Márk-passió?

S most térjünk vissza arra a liturgiai mozzanatra, amelyre már korábban utaltam. Az előbb elemzett két trochaikus sor eredetijét nyilván az evangéliumi szenvedéstörténet változatai között kell keresnünk:

*Deiner Macht ist Alles möglich, / nimm den Leidenkelch von mir.*

Latinul idézzük a négy evangélium párhuzamos helyeit! Máté ev. 26,39: *Pater mi, si possibile est, transeat a me calix iste.* És: 26,42: *Pater mi, si non potest hic calix transire...* (26,44 megjegyzi: *oravit tertio eundem sermonem dicens*). Márk ev. 14,36: *Abba, Pater, omnia tibiabilia sunt, transfer calicem hunc a me.* Lukács ev. 22,42: *Pater, si vis, transfer calicem istum a me.* János ev. 18,11: *calicem, quem dedit mihi Pater, non bibam illum?*

Első pillantásra látszik, hogy Franz Xaver Huber német szövege Márk evangéliuma változatához áll a legközelebb, azt szinte alig parafrázeálja, ugyanis csak abban van meg az Atya hatalmára való utalás. A nagyheti passióolvasmányok rendje szerint pedig, 1803-ben Bécsben is virágvasárnap Máté evangéliuma, nagykedden Márk evangéliuma, nagyszerdán Lukács evangéliuma, nagypénteken pedig János evangéliuma hangzott el. Nem tartom lehetetlennek, hogy az oratórium lehangsúlyosabb mondatának kiválasztása a librettista (és/vagy a vele együttműködő zeneszerző) tudatos döntése volt a koncert dátumának ismeretében.

<sup>38</sup> Tyson: *i.m.*, 584.

Annak ellenére fenntartom ezt a sejtésem, hogy a lehetséges ellenvetésre rögtön magam is utalok: a szöveggönyv bibliai eredetű részei „evangélium-harmóniaszerűen” a különböző elbeszélésváltozatokból lettek összegyűrva. Az angyal alakja Lukács ev. 22,43-ból származik (*Apparuit autem illi angelus de caelo confortans eum*), hasonlóan a vérrel való izzadás leírása az első áriában („und von meinem Antlitz träufelst statt des Schweisses Blut herab”, vö. Lukács ev. 22,43: *Et factus est sudor eius sicut guttae sanguinis decurrentis in terram*). Ugyanakkor a No.6. recitativo-ban a Péter heveskedésére adott válaszában Jézus szavai Máté ev. 26,52–53-at verselik meg („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” – *Converte gladium tuum in locum suum... , an putas, quia non possum rogare Patrem meum, et exhibebit mihi modo plus quam duodecim legiones angelorum?*).

Beethoven oratóriuma nem liturgikus aktus keretében, mégis az egyházi év meghatározott időszakához kötődő, alkalmi zeneként szólalt meg a Theater an der Wienben. S ez a körülmény erősen megkérdőjelezi a darab túlzottan szubjektív – az alkotó lelkiállapota kifejezését kereső – értelmezésének lehetőségét illetve a szubjektivitás elvárásának jogosultságát is. A böjti időszak eleve sugallhatta a passió-történetet akár Beethovennek, akár a színházi vezetésnek, s ez erősen kétségessé teszi azt a föltételezést, hogy a zeneszerző pusztán – vagy akár csak elsősorban – a saját gyötrelme kifejezésére választott volna témát a librettóhoz. S ha a datálás elég biztos – márpedig úgy tűnik, hogy az –, akkor egy nagyszerű lehetőségekhez jutott, lelki válságát lázas munkával lebíró, korántsem reményvesztett alkotó áll előttünk. Ha azonban e körülményektől eltekintünk s elsősorban az emberi gyötrelme kifejezését keressük, akkor olyan mozzanatokban is fölfedezni véljük a személyességet, amelyekben nincs ott; vagy pedig, ha és ahol ezt nem találjuk, hanem az evangéliumi dráma szereplőit és kellékeit, a „staffázst”, a kisszerű Pétert, a menetelő katonákat, meg az angyalok lelkes C-dúr karát, akkor olyan fokú személyességet kezdünk számon kérni a szerzőtől, amit nem akart teljesíteni. „Az ő számára csak az érző és szenvedő ember igazi probléma; Jézus alakja addig nagyszerű, amíg ezt a minden ízében emberi szenvedést példázza” – írja Szabolcsi Bence.<sup>39</sup> De vajon maradéktalanul igaz a van-e Szabolcsinak?

### „Mit Freuden eil ich dem Tode entgegen”

Mindezzel nem állítjuk, hogy a *Krisztus az Olajfák hegyén* semmit nem mond a szerzőjéről. Csak azt hangsúlyozzuk, hogy ha komolyan átgondolta a feladatát, Beethoven nem csupán a gyötrődő emberrel, hanem a győztes Megváltóval is azonosul – emocionálisan. Nem a gyötrelme elviselése a hősöz igazi heroikus tette, hanem annak elfogadása, s ez mérhetetlenül több a rezignációnál. Ha csak a kilátástalan gyötrelme hangját akarjuk hitelesnek hallani, akkor groteszk szerenád lesznek a *Willkommen, Tod* recitativo bevezető ütemei! Akkor „a sötét zenekari introdukciónak a maga fojtott és gyötrődő páto-

<sup>39</sup> Szabolcsi: *i. m.*, 194.

szával<sup>40</sup> úgy lenyűgöz, hogy észre sem vesszük, amint az esz-moll éjszakájából a dobok „végzethangja” átvezet a H-dúr hajnali ragyogásába (13–14. ü.); aztán ugyanaz a Disz/Esz hang végzethanggá erősödik vissza (16–17 ü.). Halálba zuhanó élet és a halálból születő élet; gyász és öröm, persze inkább a gyász közelsége: nem erről szól az Olajfák hegyének éjszakája? *Mit Freuden eil ich dem Tode entgegen!* – mondja Beethoven a *Heiligenstadti végrendelet*ben. *Willkommen, Tod!* – hangzik a Krisztus-oratóriumban. Beethoven a fegyelmezett tételrendnek elébe vágva ezt, a No.4. kecses nyitófrázisát vázolja az első tétel *Nimm den Leidenkelch von mir* szövege után!

Florestan börtönénél (f-moll) is két emelettel mélyebbről, a legalsó bugyorból indul a gyötrődő Krisztus. De a mégis feltörő vonal nem sejteti-e, hogy az éjszaka az ellentétébe fordul? (esz-a, sőt C!). S a C-dúr zárókórusok szabadító ujjongása visszamenőleg elveszi-e Krisztus és Florestan gyötrődésének hitelét?

És fordítva, a börtön és az Olajfák hegye után üres konvenció-e a C-dúr ünneplés?

Ha a passiótörténetben valamit magára vonatkoztathatott a fiatal, lebíratatlan életerejű alkotóművész, az az Élet végső győzelme a Halál fölött. Ez a hang is szól a *Heiligenstadti végrendelet* heroikus pesszimizmusában, de itt fölerősödve halljuk, miközben néhány hét alatt megírja a Krisztus-oratóriumot. Noha Beethoven nem volt kezdő az oratorikus műfajokban – már első kantatájában biztos kézzel alakította ki a szilárd szerkezetet – mégis merész vállalkozás volt, különösen a kéthetes időhatár miatt. Keményen küzdenie kellett egy erőteljes német recitativo- és árianyelvezetért, bár nem maradtak hatástalanok olasz nyelvű szövegmezénésítés-tanulmányai.

## Teatralitás

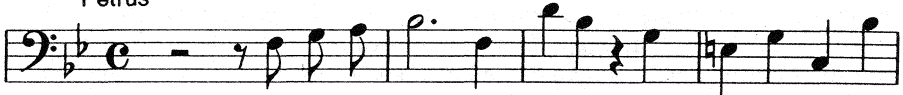
A nagykeddi programba eredetileg tervezett vokális darabok nemcsak a koncert hosszúsága és talán nem a nagyheti időpont miatt nem hangoztak el. Van, amelyik feltűnő ismétlés lett volna. Az előadásra kitűzött „*Tremate, empi, tremate*” (op.116) tercett, ha jól látom, félreismerhetetlen előképe az oratórium No.6. tercettjének. Mindkettő B-dúr; nem csak a szólamok hangfaja (S,T,B) azonos, hanem dramaturgiai szerepük is. A villámokkal („*il fulmine cadrà*”) vagy bosszúval („*lass meine Rache kühlen*”) fenyegető basszusokra a békítő hangú szoprán és a Szeráf illetve a tenor és Jézus válaszol, hogy csak a legfeltűnőbb, szerkezeti hasonlóságra mutassunk rá. De a vokális szólamok dallamvonalaiban s a kíséretben is erős rokonság mutatkozik. S fölöttébb árukkodó jel, hogy e tercetthez a Wielhorsky-vázlatkönyvben mindössze négy sornyi, igen rövid vázlatot találunk, abból Péter „bosszú-szövegének” egy sornyi vázlatát (amelynek szinte semmi köze a végleges változathoz), s az is, alkatát tekintve, az együtt éneklő három hang basszus szólamának kezdeménye, nem a tercettet bevezető jellegzetes szólóé. Zeneszerzői fantáziája felgyújtására tehát ez esetben nem igen volt szüksége vázlatokra – meglévő darabja tette meg ezt a szolgálatot. (2. ábra)

<sup>40</sup> Szabolcsi: *i.m.*, 194–195.

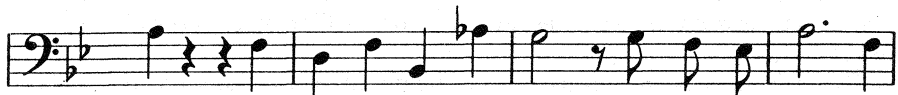


Tre- ma- te, em- pji, tre-

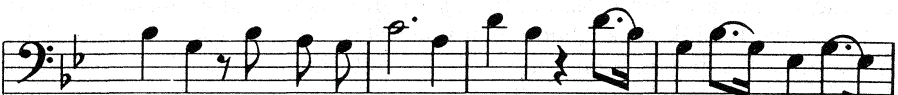
Petrus



In meinem A- dern wühlen ge- rechter Zorn und



Wuth, ge- rech- ter Zorn und Wuth; lass mei- ne Ra- che



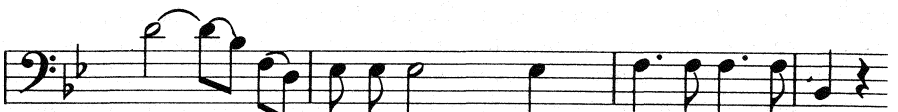
kühlen, lass mei- ne Ra- che kühlen in der Ver- wegen



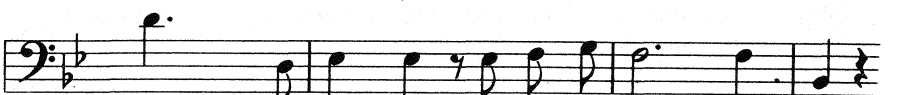
i- re mie se- ve- re sù quel- le fron- ti al-



Blut, in der Ver- weg- nen Blut, lass mei- ne



te re il ful- mi- ne, il ful- mi- ne ca- drà.



Ra- che küh- len in der Ver- weg- nen Blut!

Nem tudni, a *Ne' giorni tuoi felici* duett (WoO 93) fölmerült-e a programban. Thayer nem említi. Mindenesetre, mint azt Fisman megfigyelte, egy frázisa biztosan megjelenik a szeráf szólójának vázlatai között<sup>41</sup> – ezt azonban Beethoven teljes egészében elvetette (3. ábra):

Vázlat a *Ne' giorni tuoi felici* duetthez (Wielhorsky-vázlatkönyv p. 53)



Vázlat a *Christus Nr. 2*-höz (Wielhorsky-vázlatkönyv p. 111.)



### 3. ábra

Az átvétel (és iránya) annál kevésbé szorul bizonyításra, mert éppen ennek a műnek a vázlatai töltik meg a Wielhorsky-vázlatkönyv lapjait az oratóriuméi előtt.

Az oratórium megkomponálása után nem volt szükség az eredetileg tervezett szólókra és a tercettre. Beethoven tehát mintegy beemelte oratóriumába az eredetileg önálló előadásra szánt, teátrális stílusú darabo(ka)t, részben a szólók és a tercett zenei formáit fölhasználva, de legalábbis az utóbbi esetben, jól felismerhetően idézve abból. Ez lehetett a mélyebb oka, hogy amazok kimaradtak az amúgy is valóban rendkívül hosszú koncert programjából; amelyen – mint tanítványa, Ferdinand Ries tudósít róla<sup>42</sup> –, a kimerítő próba után, az oratórium néhány részletét el is hagyták. Talán túl sokat is markolt a szerző, bevallva-bevallatlanul igazán teljesíthetetlen célt tűzött ki maga elé: oratórium formájában igazából operát akart írni. Ez a kettősség a zenei idézetekben is megnyilvánul: a kutatás rámutatott már a plauzibilis Haydn- (a zenekari bevezető lehetséges mintaképe *A teremtés*) és esetleges Mozart-hatásokra (Szeráf: „*Erzittre nicht*”, az Éjkirálynő: „*O zittre nicht*”).

<sup>40</sup> Szabolcsi: *i.m.*, 194–195.

<sup>41</sup> Fisman: *i.m.*, kommentár 176.

<sup>42</sup> „Es war eine schreckliche Probe und um halb drei Uhr alles erschöpft und mehr oder weniger unzufrieden. Nun hat der Fürst Karl Lichnowsky, der von Anfang der Probe beiwohnte, das Oratorium noch einmal durchzuprobieren, damit es Abends recht gut ginge und das erste Werk dieser Art von Beethoven, seiner würdig, ins Publikum gebracht würde”.

## Úton a Fidelio felé

Beethoven tehát valószínűleg 1803 márciusában, minden bizonnyal valóban két hét alatt írta meg Krisztus-oratóriumát. Lényegesnek tűnik a bemutató időpontja: ugyanazon év április 5., nagykedd, hiszen a mű szövege, épp a leghangsúlyosabb pontján, az aznapi, Márk evangéliumából vett passió-történetet parafrázeálja. A műsorba eredetileg tervezett vokális darabokat az oratórium aktualitása miatt ill. azért iktatta ki, mert szerepüket az oratórium vette át, s legalábbis egyet közülük dramaturgiai és dallammotivikai forrásként felhasznált. Ha föltételezhetően családi problémák miatt nem is könnyű körülmények között, de a heiligenstadti válságot leküzdve, telve munkakedvvel, operairásra készülve, ilyen irányú tehetségét sejtetni szándékozván egy kevert stílusú művet, egy operaszerű<sup>43</sup> oratóriumot írt.

A *Krisztus az Olajfák hegyén* nemcsak egy koncert egyensúlyát biztosító, ugyanakkor mintegy-alkalmi darab, másfelől, nem csupán Beethoven lebírhatatlanul életerős pesszimizmusának, heroikus magára- és küldetésére találásának képe, hanem operai előtanulmányainak összegzése is. Egy inkább reflexív és egy szükségképpen drámai műfaj stílusjegyeinek egymással való vegyítése mindenképpen kétséges kimenetelű vállalkozás. Ezt a belső ellentmondást érezte meg a kortárs kritika, amely azért először, ugyanúgy, mint az évtizedek múlva is hálás közönség, hagyta magát rászédetni a darab néhány szép részletétől. Ez mutatkozott meg Beethovennek a darabjával kapcsolatos ambivalens magatartásában is. Bírálta és védte, hibáit inkább az időhiányra,<sup>44</sup> a librettistára<sup>45</sup> és a külső körülményekre hárította,<sup>46</sup> kisebb-nagyobb módosításokkal jobbította (mégpedig az opera irányában), és végülis kiadásra méltónak ítélte. A kiadónak írott levelében kijelentette, hogy már egészen másfajta oratóriumot írta.<sup>47</sup> Örök veszteség, hogy az érett Beethoven soha nem talált magának egy igazán inspiráló oratórium-szövegkönyvet! De a Krisztus-oratóriumnak, a XIX. századi „teátrális egyházzenei ideál” egy ha nem is minden ízében megoldott, de figyelemreméltó alkotásának így is van helye: ugyan nem istentiszteleten, talán még csak nem is templomi koncerten, hanem elsősorban ott és akkor, ahova és amikor alkotója szánta: nagyheti – világi – koncerten, olyan joggal, vagy jogosabban, mint ahogy nagypénteken szokásba jött Operánkban a Parsifalt játszani.

<sup>43</sup> Vö. Schindler: *i.m.*, 18603, I. 91.

<sup>44</sup> „Christus am Ölberge ward von mir und dem Dichter in Zeit von 14 Tagen geschrieben. Allein der Dichter war musikalisch und hatte schon mehreres für Musik geschrieben; ich konnte mich jeden Augenblick mit ihm besprechen. [...] Was mich aber angeht, so will ich lieber selbst Homer, Klopstock, Schiller in Musik setzen; wenigstens, wenn man auch Schwierigkeiten zu besiegen hat, so verdienen dies diese unsterbliche Dichter.”

<sup>45</sup> Levél a Breitkopf und Härtel kiadónak: „Da muß der Text bleiben, wie er ursprünglich ist. Ich weiß, der Text (von Huber) ist äußerst schlecht, aber hat man sich einmal aus einem auch schlechten Text ein ganzes gedacht, so ist es schwer, durch einzelne Änderungen zu vermeiden, daß eben dieses nicht gestört werde”.

<sup>46</sup> „Ist etwas bei dem Oratorium zu berücksichtigen, so ist es, daß es mein erstes und frühes Werk in der Art war, in 14 Tagen zwischen allen möglichen Tumult und andern unangenehmen ängstigenden Lebensereignissen geschrieben wurde”.

<sup>47</sup> Idézi (angol fordításban), Tyson, *i.m.*, 553.