

VORWORT

Ludwig van Beethovens *Christus am Ölberge* op. 85 steht als Passionsoratorium zu Beginn des 19. Jahrhunderts inmitten einer Zeit des gattungsgeschichtlichen Umbruchs. Beethoven konzipierte sein erstes und einziges Oratorium offensichtlich als konzertantes Werk, das in italienischen Traditionen verankert ist. In seiner revidierten und veröffentlichten Fassung sicherte sich *Christus am Ölberge* über Jahrzehnte hinweg eine feste Position im Konzertleben, nicht nur dem des deutschen Sprachraums.

Weshalb Beethoven Anfang 1803 mit der Komposition eines Oratoriums begann, ist nicht bekannt. Seine damalige Lebenssituation begünstigte jedoch sicherlich eine solche Entscheidung: Ende Januar, spätestens Anfang Februar des Jahres 1803 verpflichtete sich Beethoven dem Theater an der Wien. Er bezog gemeinsam mit seinem Bruder Karl eine Dienstwohnung, leitete das Orchester und durfte eigene Konzerte veranstalten. Dadurch bot sich ihm zudem die Möglichkeit, in der Passionszeit ein Akademiekonzert zu geben. In den „Tempora sacrata“ war es Tradition, ein Oratorium zur Aufführung zu bringen. So entwarf und komponierte Beethoven *Christus am Ölberge* innerhalb kürzester Zeit während der ersten Monate des Jahres. Die Uraufführung fand am 5. April 1803 im Rahmen eines Akademiekonzertes statt, in dem auch seine 2. Symphonie op. 36 sowie sein 3. Klavierkonzert op. 37 erstmals öffentlich erklangen.

Die Aufführung wurde in aller Eile vorbereitet. Bald darauf sah sich Beethoven deshalb genötigt, das Werk umzuarbeiten. Obwohl das Oratorium in der Folgezeit mehrfach gespielt wurde und dabei jeweils aus handschriftlichem Material musiziert werden musste, sind vergleichsweise wenige Quellen überliefert. Sämtliche Aufführungsmaterialien sind verschollen, ebenso das ursprüngliche Libretto. Nur zwei handschriftliche Partituren aus der Zeit vor der Druck-

legung des Werkes im Oktober 1811 sind bekannt. Die erste ist vor der Uraufführung entstanden und diente später als Grundlage für Beethovens Revisionsarbeit (Quelle A, Staatsbibliothek zu Berlin · Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv). Die zweite Partitur enthält das revidierte Werk; allerdings fehlt darin der Schlusschor (Quelle B, London, British Library).

Die hauptsächliche Revisionsarbeit muss zwischen dem 23. November 1803 und spätestens dem 26. August 1804 erfolgt sein. Sie ist in der Berliner Abschrift dokumentiert: Beethoven trug Korrekturen ein oder ersetzte Blätter der ursprünglichen Abschrift durch autographe Blätter der revidierten Fassung. Manche Teile oder Nummern blieben dabei völlig unverändert, so dass in der Berliner Handschrift abschriftliche Blätter der Erstfassung und autographe Blätter der Revision nebeneinanderstehen. Dadurch ist die Fassung der Uraufführung nicht mehr durchgängig rekonstruierbar. Auch die Londoner (von Beethoven ebenfalls überprüfte) Partiturschrift war ursprünglich eine Abschrift der ersten Fassung, die dann durch entsprechende Revisionsabschnitte (Abschriften von anderer Hand) aktualisiert wurde. Da die revidierten Teile in den beiden Manuskripten in zahlreichen Details voneinander abweichen, ist für die Londoner Handschrift eine verlorene Quelle eines Zwischenstadiums anzunehmen. Einige kürzere Revisionen von der Hand Beethovens finden sich ausschließlich in Quelle B. Diese Partitur wurde an Breitkopf & Härtel gesandt und diente vermutlich als Grundlage für die verschollene Stichvorlage. Die Originalausgabe der Partitur erschien erst im Oktober 1811. Beethoven las Korrektur, somit bietet sie den von ihm autorisierten Notentext.

Wegen der fehlenden Zwischenquellen lassen sich einige von der Druckausgabe abweichende Lesarten in der Berliner Handschrift

allerdings nicht von vornherein als verworfen bewerten, sondern müssen als Alternativen gelten. Die entsprechenden Stellen sind durch Fußnoten gekennzeichnet und werden in den *Bemerkungen* genannt.

Die rekonstruierbaren Teile der ersten Fassung werden im Band der neuen Gesamtausgabe (*Beethoven Werke* VIII, Bd. 1) wiedergegeben und kommentiert. Da diese für die musikalische Praxis nicht relevant sind, wurde auf Nachweis und Abdruck der Rekonstruktionen in dieser Studien-Edition verzichtet.

Das Libretto zu *Christus am Ölberge* stammt von Franz Xaver Huber, einem seinerzeit in Wien bekannten Opernlibrettisten. Sein Text ist insofern problematisch, als er eigenartigerweise aus theologischer Sicht zentrale Punkte der als Vorlage dienenden Bibelstelle nicht berücksichtigt: Jesus' Verlassenheit und Einsamkeit, als er die Jünger schlafend antrifft, zudem den Verrat durch Judas sowie seine Gefangennahme. Stattdessen wird mit der mehrfach dargestellten Angst vor Leid und Schmerz ein menschliches Bild von Jesus gezeichnet, das von der Vorstellung des erhabenen Gottessohnes stark abweicht und in der Oratorientradition der Zeit weder bekannt war noch akzeptiert wurde. Auch die Dichtung als solche kann nicht gerade als gelungen bezeichnet werden. Schon in den Rezensionen der Uraufführung wurde Kritik geäußert. In der *Zeitung für die elegante Welt* vom 16. April 1803 heißt es, der Textdichter „habe zwar vielleicht genug Theaterkenntnis zu einer erträglichen Oper, aber wahrlich wenig poetisches Talent zu einer Kantate“.

All das mag dazu geführt haben, dass der Verlag sich genötigt sah, den Text überarbeiten zu lassen. Er beauftragte damit – ohne Wissen und Einverständnis Beethovens – Christian Schreiber, der bereits die deutsche Textunterlegung der Messe op. 86 besorgt und die italienischen Arien op. 82 ins Deutsche übersetzt hatte. Da Schreiber seine Bearbeitung mit roter Tinte in die Londoner Partitur eintrug, ist sie leicht von

der originalen Textierung zu unterscheiden. Seine Änderungen wurden noch einmal von Friedrich Rochlitz überprüft, glossiert und größtenteils für gut befunden. Die Bearbeitungen des Librettos stellen eigenmächtige Eingriffe des Verlags dar, die von Beethoven weder gewünscht noch autorisiert waren. Die Originalausgabe gibt dennoch große Teile der Neutextierung Schreibers wieder. Die nichtauthentische Textunterlegung findet sich bis heute in sämtlichen Nachfolgausgaben.

Beethoven stand bereits Hubers Text durchaus kritisch gegenüber. Als er jedoch die Korrekturfahnen vom Verlag erhielt und Schreibers Änderungen vorfand, wehrte er sich heftig dagegen und schrieb am 23. August 1811 an Breitkopf & Härtel: „hier und da muß der text bleiben wie er ursprünglich ist, ich weiß der text ist äußerst schlecht, aber hat man auch sich einmal aus einem schlechten text sich ein ganzes gedacht, so ist es schwer durch einzelne Änderungen zu vermeiden, daß eben dieses nicht gestört werde, und ist nun gar ein Wort allein, worin manchmal große Bedeutung gelegt, so muß es schon bleiben, und ein autor ist dieses, der nicht so viel gutes als möglich auch aus einem schlechten text zu machen weiß oder sucht, und ist dieses der Fall, so werden Änderungen das ganze gewiß nicht beßer machen – einige habe ich gelaßen, da sie wirkklich verbesserungen sind“ (*Beethoven Briefwechsel*, Nr. 519). Bis auf eine Stelle im Terzett der Nr. 6 wurden jedoch Schreibers Umtextierungen in der Originalausgabe nicht mehr rückgängig gemacht, obwohl zumindest für eine weitere Stelle belegt werden kann, dass Beethoven eine Rückkorrektur verlangt hatte. Die Editionsleitung der neuen Beethoven-Gesamtausgabe und die Herausgeberin haben sich dazu entschlossen, das Werk mit dem von Beethoven ursprünglich vertonten Libretto herauszugeben, zumal Beethoven bei seiner Revisionsarbeit die Dichtung Hubers unangetastet ließ.

Vorliegende Ausgabe folgt dem Text der neuen Beethoven-Gesamtausgabe (*Beetho-*

ven Werke, Abteilung VIII, Band 1, *Christus am Ölberge* op. 85, hrsg. von Anja Mühlenweg, München 2008). Näheres zur Quellenlage, Entstehungsgeschichte und Textierung des Oratoriums findet sich in der Einleitung und im Kritischen Bericht des genannten Gesamtausgaben-Bandes.

Verlag und Herausgeberin danken den in den *Bemerkungen* genannten Bibliotheken für die Bereitstellung der Quellen.

München, Herbst 2008
Anja Mühlenweg

PREFACE

Ludwig van Beethoven's passiontide oratorio *Christus am Ölberge* op. 85, which dates from the beginning of the 19th century, appeared at a time of change in the history of this genre. Beethoven clearly conceived his first and only oratorio as a *concertante* work, rooted in the Italian tradition. In its revised and published version, *Christus am Ölberge* firmly established itself in the concert life of the ensuing decades, both in German-speaking lands and elsewhere.

Why, in 1803, Beethoven began composition of an oratorio is unknown. But the circumstances of his life at that time certainly favoured such a move: at the end of January, or the beginning of February 1803 at the latest, Beethoven took on duties at the Theater an der Wien. He moved into tied accommodation with his brother Karl, directed the orchestra, and was permitted to organise his own concerts. This also offered him the possibility of giving an academy concert at Passiontide. It was a tradition during the Viennese "tempora sacrata" (which occurred during Advent and Holy Week) to perform an oratorio. Thus Beethoven drafted and composed *Christus am Ölberge* in a very short time during the first months of the year. It was premièred on 5 April 1803 in an academy concert at which his Symphony no. 2, op. 36, and Piano Concerto no. 3, op. 37, were also heard for the first time.

The performance was organised in the greatest haste. Soon afterwards, Beethoven saw the necessity of revising the work. Although the oratorio was frequently performed afterwards, making it necessary each time to perform from manuscript material, only a very few sources are extant. No complete set of performing materials survives, and the original libretto is also lost. Only two handwritten scores are known from the time before publication of the work in October 1811. The first dates from before the première and was used later as the basis for Beethoven's revisions (source A, Staatsbibliothek zu Berlin · Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv). The second score contains the revised work, but is lacking the final chorus (source B, London, British Library).

The main revisions must have been made between 23 November 1803 and not later than 26 August 1804. They are documented in the Berlin copy: Beethoven entered corrections or replaced leaves from the original copy with autograph leaves from the revised version. Some sections or numbers were left completely unchanged in this process, so that, in the Berlin manuscript, leaves copied for the first version are found next to autograph revised ones. Consequently, the version performed at the première can no longer be completely reconstructed. The

London copy of the full score (likewise revised by Beethoven) was also originally a copy of the first version, which was then updated by corresponding revised sections that were written in another hand. Since the revised portions of both manuscripts differ from each other in numerous details, it may be assumed that the London manuscript was based on an intermediate, now lost, source. Some shorter revisions in Beethoven's hand appear exclusively in source B. This score was sent to Breitkopf & Härtel and probably served as the basis for the lost engraver's copy. The original edition of the full score was not published until October 1811. Beethoven read proofs, and so that edition presents his authorised text.

Because of the missing intermediate sources, some of the readings in the Berlin manuscript that differ from the published version should not be regarded as rejections, but evaluated as alternatives. The places concerned are identified by footnotes, and are noted in the *Comments*.

Those parts of the first version that can be reconstructed are reproduced, and commented upon, in the new Complete Edition, *Beethoven Werke*, section VIII, vol 1. They are to be neglected for performance purposes. Thus in this study score we have not indicated, or printed, these reconstructions.

The libretto of *Christus am Ölberge* was written by Franz Xaver Huber, well known in the Vienna of that time as an opera librettist. His text is problematic inasmuch as that it idiosyncratically – from a theological point of view – does not take account of some central elements from that part of the bible that served as its model: Jesus' abandonment and loneliness when he comes across the sleeping disciples, his betrayal by Judas, and his arrest. In their place is drawn a human portrait of Jesus that several times presents his fear of suffering and pain. This strongly contrasts with the presentation of the exalted son of God, and in the oratorio tradition of its day was neither known nor accepted. Furthermore, the poem itself cannot be viewed as

an unqualified success, as comes through in the early reviews of the first performance. In the *Zeitung für die elegante Welt* of 16 April 1803, it is noted that the poet “has certainly, perhaps, sufficient knowledge of the theatre for a passable opera, but assuredly has little poetic talent for a cantata.”

All this may have led the publisher to see the necessity of having the text revised. Without Beethoven's knowledge or agreement he entrusted the task to Christian Schreiber, who had already supplied German text underlay for the Mass op. 86 and a German translation of the Italian Ariettas op. 82. It is easy to distinguish Schreiber's edits from the original text, since in the London full score they appear in red ink. His changes were checked one final time, glossed, and mostly approved, by Friedrich Rochlitz. The libretto reveals unwarranted interventions by the publisher that were neither desired nor authorised by Beethoven. Nonetheless, the first edition presents Schreiber's text in large part. This inauthentic text appears in all later editions up to the present day.

Beethoven was very critical of Huber's text from the outset. But when he received the proofs from the publisher for correction and found Schreiber's changes, he opposed them vehemently, writing to Breitkopf & Härtel on 23 August 1811 that “here and there the text must remain as it is; I know that the text is extremely bad, but if even a bad text is conceived as a whole entity, it is very difficult to avoid disrupting it by individual corrections; and where an individual word carries a particular meaning, it must be allowed to stand. The author is a poor one if he does not know how, or seek, to make something that is as good as possible out of even a bad text; and if this is the case, changes will certainly not bring about any improvement to the whole. I have allowed some to stand, since they really are improvements” (*Beethoven Briefwechsel*, no. 519). Except for one place in the no. 6 terzetto, however, Schreiber's text for the original edition was not withdrawn, even though there is evidence

VIII

that Beethoven desired a retrospective correction in at least one other place. The editorial team of the new Beethoven Complete Edition, and this editor, have decided to edit the work using the original libretto as set by Beethoven, particularly since Beethoven left Huber's poetry untouched during his revisions.

The present edition follows the text of the new Beethoven Complete Edition (*Beethoven Werke*, section VIII, vol. 1, *Christus am Ölberge* op. 85, ed. by Anja Mühlenweg, Munich, 2008). More precise information on the

sources, compositional history, and text of the oratorio can be found in the Introduction and Critical Report to the Complete Edition volume.

The publisher and editor thank those libraries named in the *Comments* for making the sources available.

Munich, autumn 2008
Anja Mühlenweg

PRÉFACE

Christus am Ölberge (Le Christ au Mont des Oliviers) op. 85 de Ludwig van Beethoven, oratorio de la Passion datant du début du XIX^e siècle, se situe ainsi au milieu d'une époque au cours de laquelle le genre enregistre un profond bouleversement. Beethoven a conçu sans conteste son premier et unique oratorio en tant qu'œuvre concertante ancrée dans les traditions italiennes. Sous sa version remaniée et publiée, *Christus am Ölberge* s'est assuré au cours des décennies une position ferme dans la pratique concertante, et ce non seulement au sein de l'aire linguistique allemande.

On ignore les raisons pour lesquelles Beethoven se met début 1803 à composer un oratorio. Ce qui est toutefois certain, c'est que la situation du compositeur à l'époque favorise une telle décision: fin janvier 1803 en effet, au plus tard début février, Beethoven prend un engagement au Theater an der Wien (Théâtre sur la Vienne). Il emménage avec son frère dans un logement de service, dirige l'orchestre et est autorisé à ce titre à organiser ses propres concerts. Il a ainsi

entre autres l'occasion de donner pour le temps de la Passion un «concert d'académie». Il était de tradition d'exécuter un oratorio dans les «tempora sacrata». Beethoven conçoit et compose ainsi en un temps très court, dans les premiers mois de l'année, *Christus am Ölberge*. La création a lieu le 5 avril 1803, dans le cadre d'un «concert d'académie» où sont également joués pour la première fois en public sa Symphonie n° 2 op. 36 ainsi que son troisième Concerto pour piano et orchestre op. 37.

L'exécution est préparée en toute hâte, à tel point que Beethoven se voit peu après obligé de remanier l'œuvre. Bien que par la suite l'oratorio ait été exécuté à plusieurs reprises, à chaque fois à partir d'un matériel d'exécution manuscrit, on ne possède que très peu de sources. La totalité des matériels d'exécution a disparu, de même que le livret d'origine. On ne connaît que deux partitions d'orchestre, sous forme de copies manuscrites, datant de la période qui a précédé la mise sous presse de l'œuvre en octobre 1811. La première a été réalisée avant la création et a

servi plus tard de base pour le travail de révision de Beethoven (source A, Staatsbibliothek zu Berlin · Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv). La seconde partition correspond à l'œuvre révisée; il manque toutefois le chœur final (source B, Londres, British Library).

Le travail de révision principal a probablement eu lieu entre le 23 novembre 1803 et, au plus tard, le 26 août 1804. Il est documenté dans la copie de Berlin. Beethoven y a transcrit ses corrections ou a remplacé des feuilles de la copie initiale par des feuilles autographes de la version révisée. Certaines parties ou certains numéros sont restés ce faisant totalement inchangés, si bien que le manuscrit de Berlin juxtapose des feuilles copiées de la première version et des feuilles autographes de la révision. De ce fait, la version de la création n'est plus reconstituable dans son ensemble. La copie de Londres (également revue et corrigée par le compositeur) était à l'origine une copie de la première version, actualisée par la suite par diverses tranches de révision correspondantes (copies d'une autre main). Comme les parties révisées des deux manuscrits divergent l'une de l'autre dans maints détails, il faut supposer pour le manuscrit de Londres une source perdue se situant à un stade intermédiaire. Quelques révisions succinctes de la main de Beethoven se trouvent exclusivement dans la source B. Cette partition envoyée à Breitkopf & Härtel a probablement servi de base pour la copie à graver disparue. L'édition originale de la partition n'est parue qu'en octobre 1811. Beethoven ayant corrigé les épreuves, celle-ci offre par conséquent le texte musical autorisé par lui.

En l'absence de sources intermédiaires, certaines des leçons qui, dans le manuscrit de Berlin, divergent par rapport à l'édition imprimée, ne sauraient être d'emblée considérées comme abandonnées, mais doivent recevoir valeur d'alternatives. Les endroits en question sont signalés par une note en bas de page et répertoriées dans les *Bemerkungen* ou *Comments*.

Les parties de la première version susceptibles d'être reconstituées sont reproduites et commentées dans le volume de la nouvelle Édition Complète (*Beethoven Werke*, section VIII, vol. 1). Pour la pratique musicale elles sont inutiles. C'est pourquoi cette Studien-Edition ne renferme ni justification ni reproduction des reconstitutions.

Le livret du *Christus am Ölberge* est de Franz Xaver Huber, librettiste d'opéra renommé à l'époque à Vienne. Son texte est problématique dans la mesure où, singulièrement, il ne tient pas compte du point de vue théologique de points centraux du passage de la Bible pris comme modèle: tristesse et solitude de Jésus lorsqu'il trouve les disciples endormis, de plus la trahison de Judas ainsi que sa propre arrestation. Au lieu de cela, il est tracé de Jésus, avec sa peur plusieurs fois représentée de la souffrance et la douleur, un portrait humain qui diffère sensiblement de la représentation du Fils de Dieu majestueux et qui est inconnu et refusé dans la tradition de l'oratorio de l'époque. D'ailleurs le texte en tant que tel ne peut guère être considéré comme réussi, et des critiques furent émises dès la création de l'œuvre. C'est ainsi qu'on peut lire dans le *Zeitung für die elegante Welt* du 16 avril 1803 que «certes [le librettiste a] peut-être assez de connaissances théâtrales pour produire un opéra passable, mais en vérité insuffisamment de talent poétique pour une cantate».

Tout ceci peut avoir contraint la maison d'édition à faire procéder à une révision du texte. Elle charge ainsi d'une telle révision – sans que Beethoven en soit informé ni qu'il ait a fortiori donné son accord – Christian Schreiber, déjà chargé du texte de la Messe op. 86 et qui avait traduit en allemand les Ariettes italiennes op. 82. Comme Schreiber a noté à l'encre rouge ses corrections dans la partition de Londres, elles se distinguent aisément du texte original. Ses modifications ont été une nouvelle fois vérifiées par Friedrich Rochlitz, glosées et considérées comme positives dans leur majorité. Les re-

maniements du livret représentent des interventions arbitraires de la maison d'édition, ni souhaitées ni autorisées par Beethoven. L'édition originale inclut cependant une grande partie du nouveau texte écrit par Schreiber. Le texte sous-jacent non authentique se trouve jusqu'ici dans l'ensemble des éditions suivantes.

Beethoven considérait déjà de façon tout à fait critique le texte de Huber. Quand il reçoit cependant de la maison d'édition les épreuves et se voit confronté aux modifications apportées par Schreiber, il s'y oppose avec véhémence et écrit le 23 août 1811 à Breitkopf & Härtel: «Ici le texte doit rester tel qu'il est à l'origine, je sais que le texte est des plus mauvais, mais une fois que l'on a conçu à partir d'un mauvais texte quelque chose de complet, il est difficile d'éviter que par des corrections particulières celui-ci ne se trouve justement détruit, et même s'il s'agit d'un seul mot, auquel on donne parfois une grande importance, il faut bien qu'il reste, et est un auteur celui qui ne sait pas ou n'essaie pas d'obtenir aussi le mieux possible à partir d'un mauvais texte, et si tel est le cas, ce ne seront certainement pas les corrections qui pourront améliorer l'ensemble – j'ai conservé certaines choses, parce qu'il s'agit vraiment d'améliorations» (*Beethoven Briefwechsel*, n° 519). Mais mis à part

un passage du Terzetto du n° 6, les modifications du texte opérées par Schreiber dans l'édition originale n'ont pas été retirées, et ce malgré le fait qu'il est prouvé, du moins pour un autre endroit, que Beethoven avait réclamé la suppression d'une correction. La direction éditoriale de la nouvelle Édition Complète des œuvres de Beethoven et l'éditrice ont décidé de publier l'œuvre accompagnée du texte mis en musique initialement par Beethoven, d'autant que celui-ci avait laissé inchangé le texte de Huber lors de son travail de révision.

La présente édition est conforme au texte de la nouvelle Édition Complète des œuvres de Beethoven (*Beethoven Werke*, section VIII, vol. 1, *Christus am Ölberge* op. 85, éd. par Anja Mühlenweg, Munich, 2008). De plus amples précisions sur les sources, la genèse et le texte de l'oratorio se trouvent dans la Introduction ainsi que dans le Commentaire Critique du volume mentionné de l'Édition Complète.

La maison d'édition et l'éditrice adressent leurs remerciements aux bibliothèques citées dans les *Bemerkungen* ou *Comments* pour la mise à disposition des sources.

Munich, automne 2008
Anja Mühlenweg