

Hangszeres zene és liturgia

A *Praeludium* szerepe Beethoven *Missa Solemnis*ében

Beethoven 1823-ban kelt leveleiben gyakran találkozunk az alábbihoz hasonló sorokkal: „Királyi Felség! Alulírott nemrégiben fejezte be egy új művét, amelyet legsikerültebb szellemi alkotásának tart. A mű nagyszabású ünnepi mise négy szólóénekre, kórusra és nagyzenekarra, amit nagy oratóriumként is elő lehet adni.”¹

Domokos Zsuzsa zenetörténész, a Liszt Ferenc Emlékmúzeum és Kutatóközpont (Budapest) tudományos munkatársa.

A címzettek különböző királyi udvarok, akiktől Beethoven a *Missa Solemnis* egy-egy példányának megrendelését remélte. A Goethehez és Zelterhez írott levélből az is kiderül, hogy Beethoven az „oratóriumszerű előadás” alatt az egyesületek által rendezett koncertekre gondolt, amelyek gyakorlata elterjedőben volt a szegények javára.² Sőt, a Musikvereinhez címzett, 1824. január 23-i levelében egyenesen a mű oratorikus jellegét emelte ki: „Tulajdonképpen az ünnepi mise inkább oratórium-stílusban készült, és valójában különösen az Egyesület előadásaihoz illik.”³

E kijelentés mögött azonban nem csupán zenei megítélés rejlik. Beethoven 1819 óta kívánt oratóriumot komponálni a Musikverein felkérésére, de a szöveggényvíróval nem tudott azonos koncepcióra jutni. Mivel a zeneszerző kilátástalannak ítélte az oratórium elkészültét, mintegy kárpótlásul ajánlotta fel előadásra helyette a misét. Mindenesetre a *Missa Solemnis* ősbemutatóján, Szentpétervárott oratóriumként hangzott fel,⁴ három tétele pedig „Himnusz” címmel szerepelt a 9. szimfónia első előadásáról híres 1824. május 7-i bécsi zeneszerzői esten.

Beethoven azonban nem tért el teljesen eredeti szándékától: a művet istentiszteletre szánta még azután is, hogy nem lett kész vele Rudolf főherceg érseki beiktatásának szertartására. Ezt bizonyítja Andreas Streicherhez címzett 1824. szeptember 16-i levele, amelyben Beethoven a mise zongora- illetve orgonakivonatával kapcsolatban írja, hogy a kivonatot az egyesületek használatára ajánlja, amelyek különösen a liturgikus ünnepeken tudnak hatékonyan közreműködni.⁵

¹ „Eure Königliche Hoheit! Der Unterzeichnete hat soeben sein neuestes Werk vollendet, welches er für das gelungenste seiner Geistesprodukte hält. Dasselbe ist eine große solenne Messe für vier Solostimmen, mit Chören und vollständig großem Orchester, welches auch als großes Oratorium aufgeführt werden kann.” (An Großherzog Ludwig I. v. Hessen. Wien, 5. Febr. 1823.) In *Ludwig van Beethovens Sämtliche Briefe. Nebst einer Auswahl von Briefen an Beethoven*. Herausgegeben von Emerich Kastner. Leipzig 1910. No. 1059., 711.

² Kastner No.s 1060., 1061. 712., 713. 8. Febr. 1823.

³ „Denn eigentlich ist die große Messe mehr im Oratoriumstil und wirklich besonders auf den Verein berechnet.” (An die Gesellschaft der Musikfreunde. Wien, 23. Jan. 1824.) No. 1179., 785.

⁴ Ősbemutató: 1824. március 26./ április 7. (a régi ill. az új időszámítás szerint).

⁵ An Andreas Streicher, 16. Sept. 1824. Kastner No.1232., 812.

A Missa Solemnis műfaji kettőssége az egyik oka annak, hogy a kortársak és későbbi generációk számára is talányos, fáradságosan megközelíthető, gí-gászi mű maradt. Az egyik fő kérdés, amit a Missával kapcsolatban ismételtelen felvetettek, műfaji hovatartozása illetve a liturgiához való kapcsolata.

Úgy tűnik, Theodor Adorno 1959-ben keletkezett tanulmányának gondolatai irányadóakká váltak a későbbi kutatók számára is.⁶ Adorno összegzi a mű recepciójának fő vonásait, majd a mű sajátos hangvételére keres magyarázatot. Beethoven kortársait elsősorban a mise hosszúsága, nagyszabású volta, a sok zenei kép egymásmellettsége lepte meg; úgy érezték, nehéz a tételeket egységként felfogni. Megítélésük szerint a mű túlmegy a hagyományos miseformán, s ez főként a szokásosnál gazdagabb kivitelezésű tematikus munkában nyilvánul meg. Adorno e véleményt gondolta tovább; szerinte a Missa Solemnisben Beethoven feladta korábbi stílusát, elsősorban a rá jellemző fejlesztési technikát, s tudatosan archaizált, a XVI. század motettaszerkesztésének elvét helyezte előtérbe. Adorno ezért nevezi a Missa Solemnist „elidegenült főműnek”.

Szintén a kompozíciós technika felől kiindulva, Adorno megközelítését folytatja Carl Dahlhaus is, aki a motetta-stílusjegyeket mintegy belső héjként értelmezi, a felszín alatti motivikus kidolgozás tendenciájának nevezve őket. Ő a Missa stílusának lényegét a kibővített szimfonikus stílus és a motettaletét zenei-formai összefüggéseiben látja.⁷

Gustav Fellerer a katolikus egyházzenéről szóló átfogó könyvében szintén Adorno véleményét osztja a szokásostól eltérő tematikus feldolgozásmód tekintetében, ugyanakkor gyakorlati szempontból is felteszi a kérdést: liturgikus mű-e a Missa, vagy sem. Fellerer szerint a mise hossza önmagában még nem dönti el a kérdést, annál inkább az arányok, és itt a liturgiailag legérzékenyebb pontra, a Sanctus–Benedictus együttesére, ezen belül a tételek arányaira utal: „... ez liturgiailag értelmes arány lehet, ha a Benedictus, mint itt, az átváltoztatás után csendül fel.”⁸

Ez azonban ellentmond Beethoven szándékának, aki hangsúlyozottan egymáshoz köti a tételeket: a Sanctus utolsó ütemében kezdődik a Praeludium, amely mint új tétel átkötött hangokkal kezdődik, és Beethoven ugyanígy fűzi egymáshoz a Praeludium végét és a Benedictus elejét is. A tételeket csak a zeneszerzői akarat megsértésével lehet szétbontani.

A Missa Solemnis és a liturgia kapcsolatára lényegbe hatolóan világítanak rá Szabolcsi Bence szavai: „De hiába vállalta a liturgikus keretet, hiába az időtlen latin szavak fegyelmét, a Missa nem lett liturgikus mű, nem is lehetett az, hiszen zenéje nem szolgálni akar, hanem maga veti fel a nagy problémákat.”⁹

⁶ Theodor W. Adorno: „»Verfremdetes Hauptwerk«. Zur Missa Solemnis”, in *Moments musicaux. Neu gedruckte Aufsätze 1928–1962*. Frankfurt am Main 1964.

⁷ Carl Dahlhaus: *Ludwig van Beethoven und seine Zeit*. Laaber 1987.

⁸ „... das kann eine liturgisch sinnvolle Proportion sein, wenn das Benedictus wie hier nach der Wandlung erklingt.” In: Gustav Fellerer: *Geschichte der katholischen Kirchenmusik*. Düsseldorf 1939. 238.

⁹ Szabolcsi Bence: *Beethoven. Művész és műalkotás két korszak határán*. Budapest 1976. 378.

A Missa Solemnis egyedi sajátága a misék között, hogy a Sanctus és a Benedictus egy nagy, szünet nélküli egységet alkot, miközben a két tétel —terjedelmé folytán— önálló, külön részt kellene, hogy kitöltsön a liturgiában. A liturgiai események szempontjából különösen azért merész Beethoven megoldása, mivel a Sanctus és a Benedictus a liturgia csúcspontját, az átváltoztatást öleli közre: míg a Sanctus megelőzi az átváltoztatás szövegét, a Benedictus közvetlenül kapcsolódik az Úrfelmutatáshoz.

A Sanctus és Benedictus közötti önálló zenekari tétel, amelyet Beethoven Praeludiumnak nevez, a fennmaradt miserepertoárban egyedülálló jelenség. Warren Kirkendale világítja meg a tétel zenetörténeti hátterét: a főpapi miséken az átváltoztatás alatt a XVI. század óta orgonazenét játszottak vagy improvizáltak vagy leírt formában.¹⁰ Ez a gyakorlat még Beethoven idejében is élt; gyermekkorában, Bonnban saját maga is improvizált orgonán közjátékokat. A XVIII. század végén a közjátékokat gyakran átvette a zenekar az orgonától. Kirkendale a Praeludium stílusában a polifonikus orgonaimprovizáció hagyományának megőrzésére mutat rá; a tétel neve a kor mindennapi használatában egyébként is a mise alatti orgonaimprovizálást jelentette. A Praeludium-tétel helye és szerepe a kortársak számára egyértelmű volt: Seyfried a Missa Solemnisről szóló recenziójában így ír: „Az átváltoztatás ideje alatt előírt orgonajáték helyére zeneszerzőnk saját Präludiumot helyezett.”¹¹

Az átváltoztatás alatt játszott zene gyakorlatáról ír az 1600-ban kiadott *Cae-remoniale episcoporum* és Adriano Banchieri *Organo suonario* c. 1611-es kiadványa. Tudjuk, hogy Beethoven a Missa Solemnis komponálása idején tudatosan kutatott a régi egyházi zene gyakorlatáról szóló művek után, régi olasz szerzők-ként emlegetve őket társalgási füzetében. Konkrétan kereste Zarlino *Istitutioni harmoniche* című 1558-as munkáját, amelyből az egyházi hangnemek használatáról szóló részeket emelte ki, valamint gregorián gyűjteményeket forgatott, hogy —megfogalmazása szerint— „valódi egyházi zenét írhasson”. Szintén komoly gondot fordított arra, hogy megbizonyosodjék: maradéktalanul megértette a mise szövegét. Nem kizárt, hogy Banchieri könyve is eljutott hozzá, és így a gyermekkorából ismert zenei örökség a szerző tudatában megalapozott történeti háttérrel kapcsolódott össze.

A hagyományból Beethoven mégis egy teljesen újszerű és egyedüli megoldást hozott létre azáltal, hogy ezek a tételek szünet nélkül követik egymást és zenei anyaguk is oly módon hasonlít egymásra, hogy a Sanctus, a Praeludium és a Benedictus egy koherens zenei egységet alkot. A Sanctust és Benedictust nemcsak a Hosanna visszatérése köti össze. A Sanctus zenekari bevezetését, majd a Praeludiumot egymás után hallgatva úgy tűnik, mintha a Sanctus zeneileg megelőlegezné az utóbbit. Hasonló a zenei anyag építkezésmódja,

¹⁰ Warren Kirkendale: „Beethovens Missa Solemnis und die rhetorische Tradition”, in *Beethoven-Symposion. Wien. 1970. Bericht.* Wien 1971. 141.

¹¹ „Anstatt des während der Consecration vorgeschriebenen Orgelspiels, hat unserer Componist eigens ein Präludium gesetzt.” in: *Caecilia* 9, 1828. Idézi Kirkendale, op. cit. 142.

amely egy motívum imitációs belépései által fejlődik és polifonikus szövésével bontakozik ki, hasonló a harmonizálás, a sok alteráció, késleltetés, ezáltal a hangnembeli kétértelműségek, a szükszeptim gesztusértékű szerepe; ezek az eszközök különösen a Praeludiumban keltik a végtelen távlatok érzetét. Szinte teljesen megegyezik a hangszerezés: bőgő, cselló, brácsa, fagott, klarinét együttese szól a Sanctus előjátékában, ugyanez az összeállítás a Praeludiumban azzal a különbséggel, hogy Beethoven a klarinét helyett fuvolát ír elő és a csellószólamot megoszttja. Minden hasonlóság közül az azonos hangvétel, a mély fekvés, sötét tónus az, amely azonnal érzékelhető; a zene fokozatosan emelkedik a magasabb regiszterekbe. Még az énekszólambelépések is hasonlóak, a mélyből imitációs szakaszok emelik a szólamokat fölfelé. A Sanctus elejére írt szerzői utasítás („Áhítattal”) a hallgatót már a misztérium csodálatára készíti fel, amely a liturgia és zene kapcsolatát tekintve időben a Praeludium végének és a Benedictus elejének találkozására esik.

Ez a belépés, a Praeludium utolsó és a Benedictus első üteme, az egész mise legérzékenyebb pillanata. Ekkor valósul meg az átváltoztatás a zenei retorika nyelvén; ahogy erre Warren Kirkendale rámutat: Krisztus megjelenik az oltáron. A háromvonalas g hangot Kirkendale a fény megjelenésének képével társítja, amely a Megváltó szimbóluma: „Lux in tenebris”. Ezt zenei kifejezéssel az adott ütemeknél érzékletesebben aligha lehetne kifejezni. A hegedűszólam kezdetét két fuvola lágyan ellenpontozza, az a hangszer, amely a Credo „Et incarnatus est” szakaszában a galamb képében alászálló Szentlelket jelezte. A magasban megjelenő g hang a liturgikus cselekménnyel és zenei gyakorlattal is tökéletesen összeillik: a Benedictus kezdete a régi egyházi gyakorlatban az úrfelmutatással esett egybe. (Valószínű, hogy a Benedictus első ütemei mindig is a liturgiai csúcspontra kerültek.) A XVI. században, amikor a vért megtestesítő kehely felmutatása nagyobb jelentőséget kapott, a Benedictust ennél a pillanatnál kezdték el énekelni.¹² Nagyon is elképzelhető, hogy Beethoven nemcsak a régi egyházi hangnemek, a szöveg pontos értelmezése iránt érdeklődött, hanem a liturgiai gyakorlat hagyományai iránt is.

Ebből a szempontból van nagy jelentősége annak, hogy a Missa Solemnisben a Sanctus, a Praeludium és a Benedictus egyetlen egységet alkot: a zene retorikai jelentését is figyelembe véve a Missa többé nem szolgálja, kíséri a liturgiai cselekményt, hanem azt maga jeleníti meg saját eszközeivel. Ha liturgia alatt szólal meg, akkor a zene szabja meg azokat az időbeli kereteket, amelyekben belül a liturgiai cselekményeknek végbe kell menniük, feltéve, hogy a liturgia és a kompozíció jelentéstartalma egymással harmonizálni akar. Alapvetően ez az oka annak, és nem a tételek hosszúsága, hogy a Missa Solemnis nem, vagy csak nehezen illeszkedik a liturgiába és elsősorban —mint oratórium— koncertteremben kerül előadásra.

¹² Ruth Steiner: „Mass. I.4.: Liturgy of the Eucharist”, in: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Ed. 6. by Stanley Sadie. London 1980. 775.

Valószínű, hogy Beethoven ezt a kompozíciós megoldást akkor választotta, mikor már nyilvánvalóvá vált, hogy nem készül el az ünnepi misével Rudolf főherceg érseki beiktatására. Nottebohm a vázlatkönyvek tanulmányozása után megállapítja, hogy Beethoven a mise egyes tételeit sorban zenésítette meg, s néhány tételen egyidejűleg dolgozott. Így kerülhetett a Credo 1819–20-as vázlatai közé egy néhány soros feljegyzés a Benedictusra vonatkozólag.¹³ A zeneszerző ekkor még C-dúrban képzelte el a tételt, hegedű–kürt–fagott–szólóval és csellóval. A több szólóhangszer alkalmazásának ötlete arra enged következtetni, hogy Beethoven eredetileg talán önálló tételnek szánta a Benedictust, egy jelentősebb zenekari bevezetéssel — ezt azonban még további adatoknak kell alátámasztaniuk. Ha viszont igaz a feltevés, akkor az is elfogadható, hogy Beethoven 1820 tavasza, vagyis az érseki beiktatás után változtatott a mű eredeti koncepcióján.

Ez a fajta dramaturgia, a tételek összekapcsolása a zárótételre való előkészítéssel, egyáltalán nem új Beethoven életművében. A zongoraszonáták közül a Waldstein-sonáta és az op. 101-es A-dúr sonáta lassútételei kínálkoznak analógiaként a Missa Praeludiumához. Közösek a zenei jegyek, amelyekkel Beethoven a szünet nélkül következő zárótétel belépésére helyezi a hangsúlyt, ahogy megteremti az előkészítésben az ehhez szükséges feszült várakozást. Mindkét lassútétel gesztus-szerű motivikából építkezik, harmóniailag állandó mozgásban visz a nyugvópont felé, amelyet Beethoven azonban egészen az új tétel belépéséig halogat. A legjellemzőbb harmóniai eszközök a szükszeptikék és a tonikát előkészítő hosszú domináns-orgonapont.

A domináns-előkészítés legátütőbb hatással az 5. szimfónia zárótételének győzedelmes C-dúr fanfárakkordjait előzi meg. Ez az előkészítés azonban annak a meghatározott eszmei mondanivalónak a része, amelyre Ujfalussy József hívja fel a figyelmet: „Beethoven a két testvér-szimfóniában a forradalmi korszak szabadság-eszméjének két, egymásra utaló aspektusát fogalmazza meg szimfonikus formában. Az 5. szimfónia a céltudatos, önfeláldozó hősi küzdelemből, a prometheusi tettből fakadó szabadságot, a 6. a természettel egyesülő ember szabaddá válását. Ehhez illeszkedik az 5. szimfónia dolgozómódjának zárt, szigorúan kifejtő cselekmény-szövése és a 6. szimfónia impressziókat felsorakoztató, ismételtető építkezése.”¹⁴

A szimfóniákhoz tartalmi mondanivalójuk folytán is kapcsolódnak a nyitányok, elsősorban az Egmont- vagy a 3. Leonóra-nyitány, amelyekben dramaturgiaiag kisebb dimenzióban ugyanaz játszódik le, mint az 5. szimfóniában: „Feltűnik, hogy az Egmont-nyitány mennyire ismétli rövidre fogottan az 5. szimfónia cselekményét —írja Ujfalussy József—, mennyire tartalmi-formai kivonata annak.”¹⁵

¹³ Gustav Nottebohm: *Zweite Beethoveniana. Nachgelassene Aufsätze von --*. Leipzig 1887. 149.

¹⁴ Ujfalussy József: *Zenéről, esztétikáról. Cikk, tanulmányok*. Budapest 1980. 76.

¹⁵ Ujfalussy, op. cit. 75.

Ugyanez a dramaturgia csírájában már megfigyelhető a *Krisztus az Olajfák hegyén* című oratórium C-dúr záró-, dicsőítő kórusa és az azt szintén szünet nélkül megelőző tercett, majd az elfogatás cselekményét megtestesítő kórus együttesében; itt egy rövid adagio tölti be az átvezető szerepet. Kroó György hívja fel a figyelmet a mondanivaló és dramaturgia megnyilvánulására a Missa Solemnis Agnus Dei-tételében, a háborút idéző közjáték és a békéért való könyörgés összeütköztetésében. Az Agnus Dei vázlatai között két írásos sor is fennmaradt: „A belső béke érzésének szilárdsága —mindenek fölött— győzelem!” — írta Beethoven.¹⁶

A konkrét gondolati tartalomtól elvonatkoztatva is mindegyik esetben azonos Beethoven dramaturgiai szándéka: a legfontosabb eszmei mondanivalót, a mű drámai csúcspontját szünet nélküli tételek folyamatában, egy nagy zenei képben fejezi ki. Ha ez a katolikus mise liturgiájában nyilvánul meg, akkor a tételek a legfőbb esemény, az átváltoztatás köré csoportosulnak.

Beethoven egyedi megoldása a mise ciklikus megkomponálásában illetve a mű oratorikus előadásának lehetősége —nagyobb összefüggésben— természetesen illeszkedik a kor esztétikai törekvéseibe. Legközelebbi analógiaként Schubert kései miséit idézhetjük, amelyekben a kutatók kiemelik az átlagnál intenzívebb kifejezőerőt, különösen a Credo „Et incarnatus est” és „Crucifixus” részeinél, valamint a béke utáni vágy hangsúlyozott kiemelésénél. Az Asz-dúr mise szinte párhuzamosan készült Beethoven ünnepi miséjével. Schubert művéről írja Walther Dürr: „Schubert üzenetének intézményi kerete már nem a szó szoros értelmében vett templom, hanem a templomhoz kötődő egyesületek. Már az a hosszú időszak is mutatja, amit a mű komponálása igénybe vett, hogy Schubert az Asz-dúr misét nem egy meghatározott ünnepi alkalomra írhatta, bár művét kifejezetten »missa solemnis«-nek nevezte. Schubert 1819 novemberében kezdte a komponálást és 1822 decemberében fejezte be.”¹⁷

S bár Schubert megtartja a mise hagyományos, tételenkénti felosztását, mégis az ábrázolás megrázó ereje, a zene mondanivalójának sűrűsége és mélysége nem annyira a liturgia keretében való előadás felé, hanem inkább az összefüggő zeneműként való koncerttermi megszólaltatás felé vezet. A koncertterem számára írt vallásos zene illetve a templomban előadott egyházi zene megítélésekor azonban a XIX. század elején nem vonták meg élesen a határt.

¹⁶ Nottebohm, op. cit. 151.

¹⁷ „Tragende Institution für seine Botschaft ist nun nicht mehr im engeren Sinne die Kirche, es sind allenfalls der Kirche verbundene Vereine. Daß Schubert die As-Dur Messe, die er immerhin ausdrücklich »Missa Solemnis« nennt, nicht für einen konkreten Anlaß, für ein bestimmtes Fest, oder einen bestimmten Festtag geschrieben kann, zeigt bereits die lange Zeit, die die Komposition in Anspruch genommen hat. Im November 1819 begann er die Arbeit, im Dezember 1822 hat er sie abgeschlossen.“ Walther Dürr: „Schubert in seiner Welt. Die musikalischen Institutionen. / Musik für die Kirche“, in: *Schubert Handbuch*. Herausgegeben von Walther Dürr und Andreas Krause. Kassel–Basel–London–New York–Prag 1997. 52.

A jelenséggel Carl Dahlhaus több helyen is foglalkozik:¹⁸ „Az, hogy egy koncertelőadásra komponált mise által a koncertterem templommá változott vagy egy mise koncertművé alakult át, a XIX. század feltételei mellett még alig volt egymástól elválasztható.”

Dahlhaus nagy mértékben támaszkodik E. T. A. Hoffmann írására, amely 1814-ben jelent meg az *Allgemeine Musikalische Zeitungban* „Régi és új egyházzene” címmel. Beethoven Hoffmant nagyra becsülte, 1820-ban levelében megköszönte a műveiről szóló pozitív kritikákat.¹⁹ Hoffmann fenti tanulmányában arra ösztönöz, hogy a zeneszerzők ne a Palestrina-tradíció jegyeit erőltessék rá műveikre, hanem inkább koruk zenei vívmányát, az emelkedett stílusú hangszeres zenét olvasszák be egyházi kompozícióikba. A fejlődő korszellemet Hoffmann szerint a sokféle hangszer színgazdagsága, a belső átszellemülést kifejező hangszeres zene képviseli. Gondolatai egyeznek Ludwig Tieck nézeteivel, aki úgy vélte, hogy a szimfónia a hit utolsó titka, a tökéletesen kinyilatkoztatott vallás. A vallásos zenemű és a liturgia kapcsolatáról azonban ellentmondást rejtenek Hoffmann szavai:²⁰ „... egy kultusz számára írt zene a kultusz nélkül elveszti jelentőségét; mivel azonban maga ez a zene a kultusz, ennél fogva egy mise a koncerten nem más, mint prédikáció a színházban.”

A mondat első felében Hoffmann a liturgia és az arra komponált zenemű elválaszthatatlanságáról ír, a második felében a liturgiától elválasztott mű tartalmi-érzelmi megjelenítő erejéről. Ez a gondolati kettősség jól illusztrálja a fent említett, a XIX. század elején megnyilvánuló két, egymástól még el nem váló tendenciát. Dahlhaus a kimondottan koncertterem számára írt vallásos művek közül Schumann Requiemjét, majd Brahms Német Requiemjét emeli ki, amelyekben a zeneszerző a szöveget már úgy kezeli, mint egy elégikus költeményt, ahol a zene a szöveg tartalmának reflexiójává válik, ahol a hittel kapcsolatos mondanivalók feloldódnak a zenei kifejezésben. De ez már a század második fele.

Beethoven egyedi dramaturgiai építkezésében tehát akár tudatosan, akár nem, korának újító esztétikai irányzatát követte, mégpedig azon az úton, amely művészetének lényegéből fakad. A kettő összetalálkozása hozta létre a Missa Solemnis különleges helyét a miserepertoárban, ami az elemzők csodálatát és kutatási vágyát váltotta ki és váltja ki a jövőben is.

¹⁸ „Ob sich durch die Komposition einer Konzertmesse der Konzertsaal in eine Kirche oder die Messe in ein Konzertstück verwandelte, war unter den Voraussetzungen des 19. Jahrhunderts kaum noch unterscheidbar.” In: Carl Dahlhaus: *Die Musik des 19. Jahrhunderts*. Wiesbaden 1980. 152.

¹⁹ Kastner No. 955. 649. 1820. március 23.

²⁰ „... die für den Kultus bestimmte Musik ohne denselben bedeutungslos bleibt — denn diese Musik ist ja der Kultus selbst, und daher eine Missa im Konzert, eine Predigt im Theater.” In: Carl Dahlhaus: *Ludwig van Beethoven und seine Zeit*. 238.