

# LAUDES ORGANI

Kokits Zsigmond

## Adalékok az orgonás műemlékvédelem történetéhez\*

A műemlékvédelem sokrétű, művészi és társadalmi szempontokat fölvető kérdéskör, s nagy-

Kokits Zsigmond zenetörténész, a korneuburgi (Alsó-Ausztria) r.k. plébániatemplom orgonistája.

mértékben a személyes értékítélet függvénye is. Minden e témával foglalkozó szakember tudja, hogy a műemlékvédelem kérdéséhez való hozzáállás mennyire megváltozott az utóbbi 20-25 évben. Melyikünk nem mondhatja el magáról, hogy e tekintetben másként gondolkodik (másként érez!), mint két évtizeddel ezelőtt? S bár pillanatnyi értékrendünk – tanulmányainktól, élményeinktől függően – különböző, a műemlékhangszerek védelme, kulturális javaink megmentése érdekében meg kell próbálnunk egy közös, mindannyiunk számára elfogadható értékrendet kialakítani. Ehhez szeretne hozzájárulni a következő történelmi vázlat.

Az orgonák műemlékvédelmének gondolata fel sem merült addig, amíg a hangszer egyfajta paradicsomi állapotban leledzett, amíg teljesen bele volt ágyazva a kortárs zenélésbe. A problémák a múlt században, a zenei gyakorlat átalakulásával, a „régizene” fokozatos előtérbe kerülésével kezdődtek.

A mai historikus előadói gyakorlat gyökerei kétségkívül a német romantikába nyúlnak vissza. A XVIII. század legutolsó és a XIX. század első éveiben kibontakozó irodalmi irányzat egyik fontos motívuma volt a ködös ismeretlen iránti vonzalom, a távolba vágyódás, lett légyen az térbeni vagy időbeni távolság.

Ennek a távolba vágyódásnak a nyomait látjuk a romantikus zeneirodalomban, a Schubert-daloktól kezdve a szimfonikus zene oly beszédes kürtjel-szimbolikájáig számos alakban. Az időbeni távolba fordulás a régi zeneszerzőknek a közönség számára való felfedezésében jelentkezett. Itt is megfigyelhető egyfajta szimbólumképződés: Johann Sebastian Bach művészete került a XIX. század historikus érdeklődésének középpontjába, az ő személye és az ő zenéje képviselte e kor számára a „régit”, az elmúltat.

Mendelssohn híres, 1829-es berlini Máté-passió-előadása csak látványos „felütése” volt annak a Bach-reneszánsznak, ami többek között Liszt nagy orgonaművekből készített zongoraátiratait vagy például az 1844-ben (!) elin-

\* Az országos orgonás műemléki konferencián, 1993. október 14-én elhangzott előadás első részének szerkesztett változata.

dított és Közép-Európában még ma is általánosan használatos kilenckötetes Peters-kiadást eredményezte.

Tévedés volna azt hinni, hogy a Bach-renaisszánsz minden előkészítés, minden alap nélkül virágzott fel a múlt század közepén. Szakmai körökben nem hallgatott el Bach zenéje a mester halála után sem (és nyilvánosan életében sem volt valódi „közönségsikere”). Ismeretes, hogy a bécsi klasszikusok milyen nagy tisztelettel hajtottak fejet a bachi ellenpontművészet előtt, ismeretes, hogy Mozart bécsi évei alatt intenzíven foglalkozott a Bach-zené tanulmányozásával, ami később életművében átiratok és saját fúgakompozíciók formájában csapódott le. Bach művészete más utakon is terjedt. Utolsó lipcsei éveinek növendékei, többek között Krebs, Agricola, Kirnberger, Schemelli, Altnikol, mindenekelőtt azonban Johann Christian Kittel gondoskodtak a Bach-hagyomány ápolásáról.

A kötött formák, az ellenpont biztos kezelése alapkövetelmény volt a XIX. században minden kezdő zeneszerző számára, de ugyanígy elképzelhetetlen lett volna, hogy egy fontosabb templom orgonistája ne tudjon az ünnepi istentisztelet végén egy négyszólamú fúgát rögtönözni.

A XIX. század egyházzeneje, orgonazeneje a német nyelvterületen egyébként is erősen konzervatív volt. Míg a latin országokban a templomi zenegyakorlat – nem utolsósorban a francia forradalom szekularizáló hatása nyomán – a populáris megoldásokat kereste és gyakran a népszerű operai dallamvilágban találta meg az inspirációt, addig német földön mind az evangélikus, mind a katolikus egyházzeneben a régi formákhoz és kifejezési módokhoz való ragaszkodás volt a jellemző. A hivatalos egyházzene esztétikai konzervatívizmusa azonban nem hatott az orgonák műemlékvédelmére.<sup>1</sup>

## A XIX. század német orgonaépítészetéről

A klasszikus német tradíció a múlt században, elsősorban az „evangélikus orgonaépítészetben”<sup>2</sup> még sokáig éreztette hatását. A romantikus orgonaépítészetre alapvetően jellemző „Grundtönigkei”<sup>3</sup> – a nyolclábas tartomány kiszélesedése, az alapjátékok számának és jelentőségének erős megnövekedése a régebbi, XVII-XVIII. századi orgonatípusokhoz képest – egy a múlt században egész Európában általánosan jelentkező ízlésváltozást tükröz. Ezen belül a

1 Sok Bach-orgonamű maradt meg ezeknek a tanítványoknak a kéziratában; növendékeiken keresztül pedig „szájhagyomány” útján terjesztették a mester szellemét. A bachi orgonatradíció napjainkig levezethető genealógiája Franciaországban ér véget (J. Chr. Kittel – J. Chr. Rinck – A. Hesse – N. Lemmens – Ch.-M. Widor és A. Guilmant), de nem kétséges, hogy más utakon a német nyelvterületen is megmaradt (például a Kirnberger – Zelter – Mendelssohn-vonalon Berlinben).

2 Felekezetek szerint differenciált orgonaépítésről beszélni ma teljesen idejétmúlt, ez a megkülönböztetés a múlt század szüleménye és gyakorlata.

3 „Alaphangúság”



német orgonaépítészetben két fő vonulatot különböztethetünk meg. Az egyiket nevezhetjük a klasszikus iskolának, amelyik az alapjátékok számának növelése mellett (vagy annak dacára) megtartotta a kevertjátékokat, mixtúrákat és cimbeleket is; a nyelvkar jelentőségét pedig annak hangszínt gazdagító, nem pedig az orgonahangot pusztán erősítő hatásában látta. Ennek az irányzatnak az egyik legjelentősebb képviselője volt a Magyarországon sem ismeretlen drezdai Jehmlich-cég. A Jehmlich-testvérek még a 1890-es években is építettek nagy orgonákat magas fekvésű mixtúrákkal és önálló egylábas regiszterrel.<sup>4</sup> A másik (és egyre erősödő) irányzat pedig teljesen elcsúszott az „alaphangúság” felé. Ennek az új iskolának a hangszereiből jóformán teljesen eltűntek a mixtúrák és az aliquotjátékok, helyettük megjelentek a magasnyomású regiszterek.<sup>5</sup> E két esztétikai irányvonal szöges ellentétben állt egymással, ami eltérő stílusú orgonák mellett a szakajtóban is zajló ideológiai vitákat eredményezett.<sup>6</sup> A század vége az alaphangúság győzelmét hozta magával.

A számos szakirodalmi publikáció között fel-feltűntek olyan cikkek is, amelyek régebbi hangszerek leírásával, bemutatásával foglalkoztak. Ezek a beszámolók általában olyan orgonisták tollából származtak, akik a klasszikus orgonaépítészeti irányzathoz álltak közelebb. Jó alkalom volt ilyen írások megjelentetésére Gottfried Silbermann kétszázadik születésnapja (1883. január 14.). Silbermann neve szakmai körökben a század végére éppúgy fogalomná vált, mint korábban Baché; Silbermann nevével fonódott össze a barokk orgona képe.

A szakemberek többsége számára azonban ez a kép korántsem volt vonzó. A romantikus hangzásideál nem fért össze a barokk hangszerek áttetsző hangzásával, s különösen ellentétben állt a viszonylag magasfekvésű és repetáló mixtúrák hangjával, melyet sokan kiabálóan élesnek éreztek. Az annyira tisztelt Bach-művek előadásának autentikus hangzásához szükséges feltételek iránt nem mutattak érdeklődést. Az alaphangú irányzat legjelentősebb ideológusa, Max Allihn (1851-1910) evangélikus lelkész szerint az általános evangélikus istentiszteleti gyakorlatban a Bach-művek (vagyis a barokk irodalom) előadása egyébként sem kívánatos, tehát nincs is szükség az orgonák barokk hangzására.

A kor szelleme nem kedvezett a régi hangszerek védelmének. Ezek mind játéktechnikai, mind hangzásbeli szempontból maradinak, a modern orgonazene és a modern technika fejlődését gátlónak minősültek. Az egyik legfőbb kifogás a régi hangszerekkel szemben a hangzás élessége volt; a szakírók szívesen illették a mixtúrákat, de egész orgonákat is a gúnyos „Schreiwerk” (kiabálómű) kifejezéssel.

4 Például Drezda, Kreuzkirche, III/67 (1894).

5 Egyik legjelentősebb képviselőjük volt a stuttgart-echterdingeni Weigle cég, és nem lehet említés nélkül hagyni a Walcker-cég második generációját sem: az egykor a klasszikus irányt követő Walcker-cég a század utolsó két évtizedében teljesen áttért az alaphangú orgonaesztétikához.

6 E viták talán legfontosabb fóruma volt a lipcsében 1880-tól megjelenő *Zeitschrift für Instrumentenbau*.

Ezzel szemben a barokk orgonaházak szépsége, arányossága, a templomok belső képéhez való illeszkedése viszonylag hamar eljutott a képzőművészet régi értékei iránt érdeklődők – sokkal toleránsabb – tudatába.

Jól jellemzi a XIX. század végén uralkodó általános véleményt a lübecki dómorgonista, Hermann Ley élménybeszámolója a freibergeri (Szászország) dómorgonáról (Gottfried Silbermann, 1710-14):

„Ha anélkül tekintjük át a diszpozíciót, hogy magát a hangszert is hallanánk, azt hihetnénk, egy valódi kiabálóművel van dolgunk. [...] Alig tudom felfogni, hogy ezzel a diszpozícióval, amely oly kevés 8'-as regisztert tartalmaz, olyan hatalmas, telített hangzás érhető el, mint az valóban tapasztalható.”<sup>7</sup>

## A német orgonás műemlékvédelem kezdetei

A századforduló szellemi változásai, többek között a német szellemi életben kialakuló tömegmozgalmak (Wandervogelbewegung, Singbewegung), a századelő általános szellemi megújulása és később az első világháború pusztításai járultak ahhoz hozzá, hogy lassan-lassan a régi hangszerek megítélésében is megkezdődjék az átalakulás; ez azonban csak a második világháború sokkja után érte el azt a fokot, hogy német földön szervezett orgonás műemlékvédelemről beszélhetünk.

Hadd szemléltesse két példa a száz évvel ezelőtti Németországból azt a gondolkodásmódot, amely a legutóbbi időkig a mi gyakorlatunkra is jellemző volt.

Az első, tulajdonképpen igen pozitívnak értékelendő eset Berlinből származik. Az ottani Marienkirche 1719-ből való Joachim Wagner-orgonáját 1893-ban átépítette a berlini Schlag & Söhne cég. A kor gyakorlatától eltérő módon megtartották a régi szelladákat (első és második manuál, valamint pedál) és csak kiegészítették 61 illetve 30 hangosra. Ennek a két manuálnak lényegében a diszpozíciója is megmaradt, a pedál egy pótládán 6 új regisztert kapott. A régi pozitívot (II. manuál) és az új szólóművet (III. manuál) redőnybe állították; a szólómű és a pedál egy része 300 mm-es nyomással működött, a többi regiszter viszont csak 86 mm-en. A 19 teljes egészében újra fölhasznált régi regiszter sípjait azonban részben átintonálták. Az új hangszert ellátták a korabeli legmodernebb pneumatikus technikával, számtalan kapcsolóval és segítővel – többek között nyolc sor szabadkombinációval. A két régi manuálládának meghagyták a mechanikus traktúráját is, ami abban az időben egészen ritkaságszámba ment.

7 „Übersieht man die Disposition, ohne das Werk selbst zu hören, glaubt man, ein reines Schreierwerk vor sich zu haben. [...] Kaum ist zu fassen, wie durch diese so wenig den 8-Fußton vertretende Disposition ein so majestätisch und gesättigt klingendes volles Werk hervorgebracht werden kann, wie es tatsächlich der Fall ist.“ (*Zeitschrift für Instrumentenbau*, 1900/1901, 195. o.)



Fontos, hogy megmaradt az orgonaház is az eredeti homlokzattal, csak az oldalfalakat alakították át. Nem szól a beszámoló arról, hogy a régi szelládák elhelyezésén változtattak-e<sup>8</sup>.

A másik példa:

Johann Sebastian Bach 1703 és 1707 augusztusa között az arnstadti Bonifaziuskirche orgonistája volt; röviddel szolgálatba lépése előtt ő vette át a Johann Friedrich Wender műhelyéből újonnan felállított kétmanuális 24 regiszteres hangszert. A múlt század közepére ez az egyetlen orgona maradt meg Bach működési helyeiről. Az orgona állapota azonban 1860-ban már annyira rossz volt, hogy az egyházközség és a város elhatározta a hangszer átfogó – és Bach szelleméhez méltó – felújítását. 18 év óriási költségeket felemésztő huzavonája után elkészült a restaurált Bach-emlékmű: egy hárommanuális, hatvanregiszteres orgona, amiben a régi homlokzattól és a 23 összevissza átmentett regiszter sípjaitól eltekintve semmi nem maradt meg az eredetiből. Újabb 18 év után ez a hangszer is használhatatlanná vált<sup>9</sup>. 1913-ban aztán Steinmeyer & Co. (Oettingen) épített egy újabb „Bach-orgonát” (56 regiszterrel), mely számára megtartották a „művészi szempontból igen értékes homlokzatot”<sup>10</sup>.

Ez a két példa ugyan száz évnél régebbi, szellemük mégsem ismeretlen a számunkra: a technikai haladásba vetett megingathatatlan hit sok értéket hagyott itthon is elpusztulni, kétségkívül sokszor teremtett is értéket.

## Az elzászi reform

Az Emil Rupp (1872-1948) fellépésével a századfordulón elindított és Albert Schweitzer (1875-1965) által később szélesebb körben hirdetett „elzászi reform” fogalmazta meg először, hogy a régi orgonák a ma számára is értéket képviselnek.

Emil Rupp már 1899-ben Gottfried Silbermannban látta Johann Sebastian Bach mellett a német orgonatorténét csúcsát<sup>11</sup>. 1906-ban a drezdai Hofkirche orgonájának hangképét (Gottfried Silbermann, 1754) mint a létező legjobb, legkiegyenlítettebb diszpozíciót aposztrofálta.<sup>12</sup>

Rupp volt az, aki a „jövő orgonájának” megálmodásához komoly diszpozíció- és menzúranulmányokat végzett a Straßburg környéki Silbermann-

8 *Zeitschrift für Instrumentenbau*, 1893/94, 95-96.

9 *Zeitschrift für Instrumentenbau*, 1894/95, 634-636.

10 Winfried Hoffmann: *Reisen zu Bach, Erinnerungsstätten an J. S. Bach*. Berlin-Leipzig 1985. 33.

11 *Urania*, 1899. 4-5.

12 *Zeitschrift für Instrumentenbau*, 1906/07. 190.

orgonákon<sup>13</sup>, és aki ezzel egyik legfőbb ellenlábását, az ugyancsak sträßburgi Adolf Geßnert (1864-1919) is hasonló kutatásokra sarkallta.

Albert Schweitzer nem volt ennyire alapos. Az ő értékítélete a régi hangszerekkel kapcsolatban sokkal inkább filozófiai-esztétikai szinten, mintsem a szűkebb értelemben vett organológia területén mozgott. Számára a régi hangszerek szellemisége volt a mérvadó. Így aztán keveset törődött azzal, hogy szűkebb pátriájának Silbermann-orgonái, melyek megmentéséért Schweitzer sikerrel szállt síkra, bizony időközben nem is jelentéktelen változtatásokon estek át.

Tanulságos a sträßburgi St. Thomaskirche 1741-ből származó Johann Andreas Silbermann-orgonájának restaurálása<sup>14</sup>, amelynek irányításában Schweitzer vezető szerepet játszott. Ennek a hangszernek az eredeti echoműve helyébe a XIX. század folyamán<sup>15</sup> egy német típusú kis romantikus redőnyművet építettek, amelynek egyetlen „francia” regisztere egy 1790-ből való Basson-Trompette 8' volt. A főmű és a hátpozitív is kapott néhány új regisztert, így például mindkét mű cimbelje helyébe egy-egy nyolclábás ajakjáték került.

Az 1908-as, Schweitzer vezette restaurálás során a következő munkálatokat hajtották végre:

- a traktúra és a szelládák kopott, elhasználódott részeinek pótlása
- motor beépítése
- az erősen kopott pedálliblentyűk cseréje
- a pedál kibővítése (cis', d')
- főmű/pedál-kopula beépítése
- a szélnyomás megemlése 65-ről 80 mm-re (!)
- a pozitívban egy háromsoros cimbel beépítése az eredeti helyére
- a főműmixtúra egy sorral való bővítése
- áthangolás normál-a-ra (a' = 435 Hz) részben a sípok levágása, részben hangolósliccek nyitása útján  
(az eredeti hangolás egy egészhanggal mélyebb volt).

A redőnyművet változatlanul hagyták.

Albert Schweitzer szemében a restaurált hangszer „az orgonaépítő-művészet történetének egyik legfontosabb műemléke” volt. De Emil Rupp is – a kisebb változtatásoktól eltekintve – egységes és eredeti Silbermann-orgonának tekintette ezt a hangszert.<sup>16</sup>

13 Természetesen Andreas és Johann Andreas Silbermannról van szó.

14 Dalstein & Haerpfer, 1908.

15 Wetzel, 1836/1860.

16 Vö.: Harald Schützeichel: Die Orgel im Leben und Denken Albert Schweitzers. Kleinblittersdorf 1991, 206-207.



Jellemző mindkettejük ma talán túl nagyvonalúnak tűnő hozzáállására, hogy a strasburgi Sängerkirche 1909-ben épült orgonájába két szalicionál regisztert (8' és 4') diszponáltak, melyeket büszkén mint Silbermann-menzúrájukat jelöltek meg; a menzúrák viszont a St. Thomaskirche 1836-os Wetzels-féle sípjainak a méretei voltak...

Az elzászi reform két nagy személyisége számtalan helyen és alkalommal szállt síkra a régi hangszerek védelméért, az azokban rejlő értékek elismertetéséért. Nem kétséges, hogy Rupp és Schweitzer volt az orgonás műemlékvédelem szellemi megalapozója. Legnagyobb érdemük, hogy megnyilatkozásaikkal fölkellették és erősítették az érdeklődést a régi hangszerek iránt.

Ugyanebben az időben Wanda Landowska (1879-1959) csembalókoncertjei egy új korszak még ugyan nagyon bizonytalan, de sokat sejtető kezdetét jelezték a hangversenytermekben is; a zenetudósokban és a régi zenével foglalkozó muzikusokban egyre erősödött az érdeklődés ennek a zenének a korhű hangzása iránt.

## Az orgonamozgalom és a műemlékvédelem

Wilibald Gurlitt, a freiburgi egyetem zenetudományi tanszékének megalapítója vetette fel 1920-ban egy olyan orgona megépítésének ötletét, amely alkalmas lehet a korabarrokk irodalom „korhű hangzású” tolmácsolására. Ösztönzésére építette meg Oscar Walcker (Ludwigsburg) tulajdonképpen minden idevágó tapasztalat és történelmi ismeret nélkül a freiburgi egyetem ún. „Praetorius-orgonáját”. A hangszer diszpozícióját, a sípok formáját és méretezését Michael Praetorius 1619-ben megjelent munkájából, a *Syntagma musicum*-ból merítették, az egyes regiszterek hangzásáról korabeli fúvóhangszerek – nem kis nehézséggel történő – megszólaltatása alapján próbáltak maguknak képet alkotni. A hangszer elektropneumatikus traktúrával készült – 1920-ban egy német orgonaépítő sem tudott volna működésképes mechanikus traktúrát készíteni<sup>17</sup>. A Praetorius-orgona célja nem is a régi traktúra, hanem a régi hangzás iránti érdeklődés felkeltése volt, s mondhatjuk, az építők el is érték ezt a célt.

Ez a hangszer minden kezdetlegessége dacára új korszakot nyitott a német organológia történetében, ez jelentette az úgynevezett „Orgelbewegung” (Orgonamozgalom) kezdetét. Karl Straube, aki 1921. december 4-én az orgonaavató hangverseny szólistája volt, így ír akkori tapasztalatairól: „Schnitger mesterműve a hamburgi Szt. Jakob templomban és a Gurlitt által rekonstruált freiburgi Praetorius-orgona volt az a hangszer, amelynek elmélyült tanulmányozása a „romantikus Bachtól” való elfordulást megpecsételte, és utat nyitott a történelmi Bachhoz. Ezen túlmenően mint a barokk hangzás

17 Vö.: Oscar Walcker: *Erinnerungen eines Orgelbauers*. Kassel 1948.

csalhatatlan közvetítőjét ismertem meg Gottfried Silbermann freibergi és röthai hangszerét.”<sup>18</sup>

1958-ban jelent meg a GDO kiadásában három nemzetközi orgonakongresszus<sup>19</sup> összefoglaló beszámolója „Orgelbewegung und Historismus”<sup>20</sup> címmel. Malmöben tartott előadásában<sup>21</sup> Walter Supper, a világháború utáni évtizedek egyik fő orgonaideológusa foglalta össze az orgonamozgalom akkor érvényes nézeteit a műemléki orgonák gondozásáról.

Supper nézeteinek címszavakba sűrített kivonata:

1. Minden 1850 előtt épült mechanikus csúszka- vagy rugósládás orgona műemlékként kezelendő, függetlenül attól, hogy diszpozícióján időközben változtattak-e.

2. Ha a diszpozíción vagy az intonáción időközben változtattak, akkor ezeket újból helyre kell állítani. Magától értetődik a mechanikus részek javítása és a rovarvédelem.

3. Az intonáció visszaállítását csak elsőrangú szakember végezheti.

4. Templombővítések és hasonló különleges helyzetek szükségessé tehetik egy műemlékorgona kibővítését. Lehetséges megoldások:

- az orgona egymanuálos, túl kicsi: mint pozitívot illesztjük egy új főműhöz;
- ennek az esetnek a megfordítása: egy mellmű hozzáépítése a régi hangszerhez;
- régi, másodrendű hangszerek pedálja minden további nélkül mind a regiszterek száma, mind a hangterjedelem tekintetében kibővíthető; (az utóbbi érvényes elsőrangú hangszerekre is);
- ha az orgona kicsi, de nagyon értékes, akkor a templom egy másik helyén kell felállítani, és a helyébe egy új, megfelelő hangszert kell építeni;

5. mindezen változtatások csak mechanikus traktúrával és csúszkaládával képzelhetők el.

Magyarázatul ki kell térnünk az orgonamozgalom egyik fő tévedésére, amely a mozgalomnak a műemlékorgonákhoz való viszonyában különösen fontos szerephez jutott. Ez a tévedés az elzászi reform ideológiájára vezethető vissza.

18 „Schnitgers Meisterwerk in der Jakobi-Kirche zu Hamburg und die von Gurlitt rekonstruierte Praetorius-Orgel zu Freiburg waren die beiden Instrumente, deren eingehendes Studium mein Abkehr von dem romantischen Bach besiegelte und mir die Tür zu dem historischen Bach völlig öffnete. Weiterhin habe ich die von Gottfried Silbermann erbauten Orgeln in Freiberg und in Rötha [...] als unbestechliche Mittler barocken Klanggutes schätzen gelernt.” (Karl Straube: *Briefe eines Thomaskantors*. Stuttgart 1952. 12.)

19 Stade 1954, Malmö 1955, Hannover 1955.

20 *Orgelbewegung und Historismus*. Berlin 1958. 14. Veröffentlichung der Gesellschaft der Orgelfreunde.

21 „Über die Pflege von Orgeln mit Denkmalwert”, i.m. 56-57.



Albert Schweitzer kijelentése: „Minden orgona egyedüli és legjobb mérceje a bachi orgonazene”<sup>22</sup>, sok félreértésnek lett a forrása. Emil Ruppot korántsem olyan mély, filozófiai és érzelmi kapcsolat kötötte a Bach-zenéhez, mint Schweitzert. Mégis az ő gondolkodásmódjában is meghatározó szerepe volt a „Bach-mítosznak”. Például a modern francia pedálklaviatúra méreteit (amit tulajdonképpen az elzászi reform, és végül a modern orgonaépítézet is átvett) a már említett tanítványi láncon keresztül (Kittel, Rinck, Hesse, Lemmens, Widor) a bachi idők német orgonájából eredeztette.

A modern billentyűzetben két billentyű középtengelyének távolsága 22 mm. Ezzel szemben az 1876-os porosz miniszteri rendeletben a megfelelő távolságot 30 mm-ben állapították meg.<sup>23</sup>

Rupp meg volt győződve arról, hogy Bach idejében szűkebbek voltak a pedálbillentyűzet méretei, mert a bachi pedálszólamok legato-kivitelezéséhez – különösen kettős pedál esetén – a szűkebb méret előnyösebb, illetve elengedhetetlen. A szélesebb pedálklaviatúra elterjedését az orgonaművészet és a pedáljáték Bach utáni degenerációjával hozta összefüggésbe.<sup>24</sup> Az orgonamozgalom számára is a Bach-művek előadásának lehetősége volt a legelső kritérium minden hangszerrel szemben. Ennek a kívánalomnak vetettek alá minden egyéb megfontolást. Bach orgonazenéjét pedig elsősorban az északnémet orgonákkal hozták kapcsolatba – egyrészt, mert Bach fiatalkori művei sok tekintetben az északnémet barokk hatását tükrözik, másrészt mert az a meggyőződés uralkodott, hogy Bach szemében az ideális orgona az északnémet barokk hangszere volt.

Így aztán új és régi orgonáinak egyaránt megfelelő terjedelmű billentyűzettel<sup>25</sup> és „északnémetül” csengő fényes mixtúrákkal kellett rendelkezniök. De éppígy nem tudott az orgonamozgalom nagyorgonát redőnymű illetve redőnyszekrény nélkül sem elképzelni.<sup>26</sup>

A hangterjedelem és a hangzás művi megváltoztatása különösen az egészen más hangzásvilágú és más irodalommal egybefonódott délnémet műemlékorgonák esetében vezetett komoly beavatkozásokhoz; Ausztria rosszabb gazdasági helyzete révén kevésbé sínylette meg az orgonamozgalom szellemében végzett restaurálásokat.

22 „Maßstab einer jeglichen Orgel, bester und alleiniger Maßstab, ist die Bachsche Orgelmusik.” (Albert Schweitzer: *Französische und deutsche Orgelbaukunst und Orgelkunst*. Leipzig 1906, Wiesbaden 1962, 17.)

23 Ez a menzúra körülbelül a régi Rieger-orgonák pedálméretének felel meg.

24 Vö. Zsigmond Kokits: *Die Elsässer Reform. Die Entstehungsgeschichte einer künstlerischen Ideologie*. Kézirat, Bécs 1993.

25 Ez a műemlékorgonák esetében jelentett problémát.

26 Ez Albert Schweitzer hatása az orgonamozgalomra. Schweitzer a redőnyművet a Bach-zene előadásához is ideálisnak, tulajdonképpen elengedhetetlennek tartotta. Ő redőnyvel látta volna el a haarlemi St. Baavo-templom Christian Müller-orgonájának (1735-38) felsőművét éppúgy, mint a hamburgi Szt. Jakab templom Schnitger-hangszerét. (Vö.: Harald Schützeichel: *Die Orgel im Leben und Denken Albert Schweitzers*. Quellenband, Freiburg i. Br. 1992. 204. és 214.)

Hadd álljon itt befejezésül egy a mai műemlékvédelem elveit a gyakorlatba nagy sikerrel átültető restaurálás példája. A klosterneuburgi (Alsó-Ausztria) Stiftsbasilika orgonáját a régebbi orgona egyes részeinek felhasználásával 1636 és 1642 között építette a passauai Georg Johann Freundt. Közép-Európa egyik legfontosabb műemlékorgonájáról van szó, amely magas korát elsősorban annak köszönheti, hogy ezt a hangszert (nem ritkán többéves szünet után) csak ünnepi alkalmakkor szólaltatták meg, általában a karorgonán játszottak, ami ennek megfelelően orgonaépítészeti korszakokként változtatta a hangját. A főorgona lényegében változatlan állapotban maradt 1941-ig.<sup>27</sup>

Ekkor a nemzetiszocialista kormány mind a templomot, mind a kolostort állami tulajdonnak nyilvánította és a bécsi nemzeti múzeum fennhatósága alá helyezte. Kisvártatva megkezdődött Josef Mertin irányítása alatt az orgona átfogó restaurálása. A sípokat a templomtoronyban raktározták, az erősen szúette játszómechanikát a bécsi múzeumba szállították restaurálásra. A háború alatt nagyon lassan, illetve egyáltalán nem haladtak a munkálatok, s amikor 1945-ben a restaurátorműhely bombatalálatot kapott, az egész traktúra megsemmisült.

A háború után esedékessé vált az orgona helyreállítása. Az ellentétes nézetek közül (kibővítés, elektrifikálás, barker-mechanika beépítése, restaurálás) végül az utolsó megoldás, a lehetőség szerint eredeti állapotba való visszaállítás mellett döntöttek, jónéhány kompromisszummal. Így például négy különböző cég kapott megbízást a különböző szakfeladatok kivitelezésére. A traktúrát Rieger (Schwarzach) készítette, de nem a klasszikus absztrakt-megoldással, hanem az akkor modern direkt vezetésű drótszálal traktúrával. Az új nyelvjátékokat a svájci Kuhn cég szállította, tipikus francia intonációval.

1983 és 90 között került sor a hangszer immáron végérvényes restaurálására. Most is Kuhn kapta meg a felkérést a teljes munka kivitelezésére, mely négy pontban foglaltatott össze:

1. új traktúra építése historikus példák és munkamódszerek figyelembevételével;
2. a szélellátás visszaállítása korabeli megoldások alapján;
3. a hangolás visszaállítása ;

27 A fontosabb dokumentált beavatkozások kronológiája:

1716: tengelytartó deszkák („Wellenbrett“-ek) átépítése, a szélellátás módosítása;

1730 előtt: a nagy szárnyasajtók eltávolítása;

1748: 326 új síp készítése (az eltűntek vagy megrongálódottak helyébe), bőrzészek felújítása, szélcsatornák felújítása, egy közelebről nem ismert fúvórendszer beépítése;

1821: bőrzészek felújítása, 80 hiányzó síp pótlása, nyelv sípok javítása, a traktúra javítása, négy új nagy fúvó beállítása, a szélcsatornák bővítése;

1832: kisebb változtatások a diszpozíció: pedál Octavbaß 8' → Quintbaß 5 1/3', hátpozitív Sedecima 1' → Quinte 1 1/3', Cymbel → Mixtur 4x 1'

1870 körül: hátpozitív Krummhorn 8' → Salizional 8'

1906: a regál kivételével az összes nyelvregiszter kicserélése ugyanazon nevű modern megfelelőre a tőkék szükséges átalakításával együtt.



4. a szükséges tisztítási és szabályozási munkálatok elvégzése a teljes sípművön és a szelládákon.

A munkálatokat komoly előtanulmányok vezették be, mindenekelőtt két, a Freundt család műhelyéből kikerült és épen maradt kisebb hangszer<sup>28</sup> tüzetes tanulmányozása és a klosterneuburgi orgona legapróbb részletekig való fölmérése (a diszpozíció változásainak kiértékelése, sípanyagok analízálása, menzúrák fölvétele stb.). Mindezen munkálatok részletes dokumentációja megjelent a Gesellschaft der Orgelfreunde kiadásában,<sup>29</sup> ezért itt csak néhány részletet emelünk ki mutatóba.

A régi szelepek méretének megállapítása: A szélszekrény felől a szelepnylások peremén levő kormozódás világosan mutatja az eredeti szelepek méretét (szélesebb nyom) és az 1950-ben beépített újabbakét (keskenyebb nyom). Ugyanígy látszik a szélesebb nyom mellett a két szelepvezető szög helye (az eredeti szelepek hátul bőrnnyelvvvel voltak a láda fenekére enyvezve, az újak pedig elől és hátul egy-egy vezető szöggel voltak ellátva).

A nyelvsípok rekonstrukciója: A mellmű nyolclábás regálja az egyetlen nyelvjáték, amely eredeti állapotban maradt. A hangolókampók és a nyelv között kis rézlapocskák vannak, hogy a hangolókampó ne vágja be magát a viszonylag puha nyelvbe. Ugyanígy lapocskákat találtak a többi nyelvregiszter tőkéjének járataiban is (ezek nyilván hangolás közben csúsztak ki a helyükről), s így beigazolódott az a hipotézis, miszerint a régi nyelvsípok mind a még létező regál sípjaihoz hasonló megoldással és anyagokból készültek. Így jogosan lehetett ezeket mintául venni a nyelvjátékok rekonstrukciójához.

Egyetlen ponton tért el a restaurálás a műemlékvédelem szigorú irányelveitől. A három manuállibilentyűzet egymáshoz való viszonyát a tulajdonos (a klosterneuburgi ágostonos kanonokrend) kifejezett kívánságára meghagyták az 1950-ben átalakított helyzetben. Eredetileg ugyanis az első és második manuál között jóval nagyobb távolság volt, mint a második és harmadik között.

Ettől eltekintve a restaurált orgona nagyszerű bizonyítéka annak, hogy tudományosan megalapozott restaurátori munkával mekkora érték hozható létre. A klosterneuburgi Freundt-orgona természetesen csak az orgonairodalom egy bizonyos rétegének tolmácsolását teszi lehetővé. A hangszer hangzása önmagában nem zárna ki a német barokk elég nagy részének az előadását sem; de a hangterjedelem<sup>30</sup> gátat szab minden túlzottan szárnyaló előadói törekvésnek. A nagyszerű hangzásélmény<sup>31</sup> azonban mindenfajta – esetleg

28 Ardagger, Stiftskirche, Baumgartenberg, Stiftskirche

29 Jakob Friedrich: *Die Fest-Orgel in der Stiftskirche Klosterneuburg*. 133. Veröffentlichung der Gesellschaft der Orgelfreunde, Wien 1990.

30 Manuálok: CDEFGA-c''' (45 hang), pedál: CDEFGA-b (19 hang).

31 A hangszeren készült legújabb CD-felvétel – Johann Kaspar Kerll (1627-1693) válogatott orgonaművei Martin Haselböck előadásában – megrendelhető 210 schillinges áron dr. Dudits Pálnál, 1125 Budapest, Rózse utca 14/b.

zavaró – művészi megkööttséget elfelejtet, minden lemondásért kárpótolja mind az orgonistát, mind a hallgatót.

Ez a hangszer, ez a restaurálás már nem tartozik az orgonás műemlékvédelem múltjához, hanem annak jelenét képviseli. Remélhetőleg szellemével a magyarországi műemlékvédelem számára utat is mutat.

