

Hans Martin Balz

## Kezdők orgonaoktatásának alapjai

Kezdők tanítása során biztos alapokat kell lefektetni, mert sok mellékfoglalkozású organistának csak egyetlen tanárja van, képzésüket követően azonban egy életen át tevékenykednek és új műveket kell önállóan megtanulniuk. Ugyanakkor

ezeknek az alapoknak tanár- vagy iskolaváltást is segíteni, nem pedig gátolni kell. Az elemi oktatás szinte az összes olyan területet érinti, mely a haladó számára is fontos lesz, mert el kell jutni a négyyszólamú pedál-manuál-játékig mind a népekekben (korálokban), mind a könnyebb irodalomban.

Bár az oktatás néhány alapfeltétele magától értődő, de mégis meg kell említeni: a kezdő életkora kevéssé jelentős; fontosabb, hogy a tanuló lába kényelmesen elérje a pedált és keze átérje az oktávot. Amennyiben e feltételek még nem adóttak, speciális utat kell választani, ha nem akarunk tovább várni. Az orgonaoktatásnak az előzetes zongoratanulás nem feltétele, de feltétlenül előny: így az idő az elégséges testnagyság eléréseig is kihasználható, azonban az orgonajátékra való áttéréskor a billentyűk másfajta működését gondosan tanulmányozni kell.

Az oktatás megkezdésekor egy fontos kérdést kell eldönteni, nevezetesen az *artikulációét*, tehát a legato-t vagy a historikus billentésmódot („offenes Spiel”) kezdjük-e tanítani? A historikus billentés, amely jórészt non legato-ból áll és csak a kisebb hangértékeknel használ (artikulált) legato-t, a középkortól a XIX. századig élő gyakorlat volt, majd ismét a XX. század elején – pl. Distlernél – és napjainkban kapott szerepet a régizene előadásában. A szigorú legato ezzel szemben a fiatalabb, a XIX. században gyakorolt, az orgonajátékhoz stilizált, de még a XX. században is érvényes artikulációs mód. Melyikkel kezdjünk, egyáltalán hogyan kezdjünk e tekintetben?

Az organistának mindkét technikát meg kell tanulnia. Az alapot azonban a legato-játék nyújtja:

1. Ez könnyebben kivitelezhető. Legato-ban a billentyű elengedése a következő megütésével egybeesik, míg non legato-ban a két mozdulat közé szünet ékelődik, így a lejegyzett hangértéket, a billentyű felengedését ritmikailag be kell osztani, egyben a tempótól függően a hang és a szünet aránya is változik. Ez a kezdőnek túl bonyolult. Az orgonajáték alapvető sajátossága, hogy a hang addig szól, amíg a billentyűt lenyomva tartjuk, tehát a billentyű elengedése lényegesen feltűnőbb, mint a zongoránál. Ezért ennek épp olyan tudatosnak kell lennie, mint a megütésnek.

2. Historikus játékmódban az ujjak kevesebbet mozognak, így nem találkoznak a hüvelyk alátévésével sem. Később már csak emiatt is nehezebben lehet elsajátítani az ujjak nagyobb mozgékonyágát igénylő legato-technikát.

*A cikk német nyelvű eredetije annak a referátumnak az összefoglalása, amelyet a szerző az orgonaoktatás kérdéseiről tartott konferencia keretében 1989. április 6-án, Soestben tartott. Megjelent „Grundlagen des ersten Orgelunterrichts” címmel: Ars Organi 39 (1991) 1. szám, 3–9. – A cikket némileg rövidítve közöljük.*

Fordítva azonban, a legato birtokában a haladó számára később már nem jelent problémát, hogy átálljon a non legato-technikára és annak egyszerűbb ujjrendjére.

A következőes legato, mint ismeretes, nem valósítható meg maradéktalanul. Meg kell szakítani (1) a frazeálás érdekében, például az éneksorok között, (2) egy hang megismétlésekor (note répété) és (3) ha két hang közötti távolság a kéznek túl nagy, ami még az énekkíséretben is gyakran előfordul. Ezek a szigorú legato-tól való eltérések azonban már az első órán technikailag megalapozzák a későbbi non legato-játékot. Ami a szigorú legato felől szemlélve tehát elkerülhetetlen kompromisszum, az a non legato tanulásának épp a kezdete. A hang megrövidítésének legegzeztább szabályait a franciák fogalmazták meg, ezek már Dom Bédosnál olvashatók: a hangot metrikailag pontos értékkel rövidítik meg, így az a hangértéknek csak háromnegyedét vagy felét teszi ki, a maradék érték pedig szünet lesz. Bár a módszer túl pedánsnak tűnik, azonban pontosságra és a billentyű elengedésének megfigyelésére nevel; továbbá a hangértékek finom és meghatározott lépcsőkben differenciált megrövidítése a historikus játékmód fontos előfeltétele. A „notes répétées” a gyakorlatban amúgy is általában túl sokáig szólnak, mert a tér akusztikájának összekötő hatását a játékos alig veszi figyelembe. Francia eredetű a „notes communes” szabálya is. Ezt akkor alkalmazzák, ha ugyanaz a hang egymás után különböző szólamokban szerepel. Ez esetben az első hangot nem rövidítjük meg, hanem a két hangot összekötjük. Ez alól kivétel, ha a második hang a cantus firmus része – ekkor a hangot megismételjük. Ez a szabály is túl pedánsnak tűnik, azonban a zenei szövet így jobban áttekinthető, a játék pedig kidolgozottabb lesz. A historikus billentésmód csírája az akkordjáték is: ez a kotta és a szólamvezetés pontos követésére nevel. Amennyiben a jobb kéz három szólamot játszik – mint a continuo-ban – amúgy sem lehet a szólamokat kötni. A gyakorlás kedvéért az összes hangot elválaszthatjuk, de a hangértéket pontosan vegyük figyelembe. Ez fontos kiegészítése a tokkáta-játéknak.

A pedálozásban hasonlóképp választhatunk. Játshatunk váltakozó lábakkal – mindenekelőtt hegygel –, illetve egymás után két vagy több hangot ugyanazon lábbal, ekkor a sarkat gyakrabban használjuk, s a bal láb fűlnyomórészt a billentyűzet alsó, a bal pedig a felső részén játszik. Az első, régebbi játékmód a historikus artikulációhoz, a második a legato-játékhoz (valamint a pneumatikus és elektromos traktúrához, a sugaras pedálhoz) kötődik. A két játékmód kezdettől fogva egyidejűleg nehézség nélkül gyakorolható. Kizárólag hegygel játszva a billentés biztosabban ellenőrizhető és ritmikailag pregnánsabb, míg a másik technika a billentés tekintetében kevésbé érzékeny, de nem kevésbé pontos. Ez utóbbi virtuóz játékot tesz lehetővé.

A *testtartás*, a kéz és a láb norma szerinti beállítása – ahogy ezt az iskolákban tanítják – inkább ártalmas. A tanár arra ügyeljen, hogy tanítványa görcsőség és túleröltetés nélkül játsszék, így hamarosan magától megtalálja a neki megfelelő tartást, amely egyébként jórészt a játszóberendezés fajtájától, méreteitől és a kotta elhelyezésétől is függ. Az a példaszerű testtartás, melyet az orgonaiskolák leírnak, egyszerűen hosszabb orgonajáték-gyakorlat ered-

ménye, és magától jobban kialakul. Hasonló érvényes a láb – némelyek által tiltott – megfigyelésére. A szem ellenőrzése kezdetben teljesen természetes és segít tájékozódni a billentyűzeten. Szerepe azonban hamarosan csökken, amint a kéz és a kotta nagyobb figyelmet igényel.

Mennyi *ujj- és lábrendet* írjunk elő? Dupré Bach-kiadása és Flor Peeters orgonaiskolája szélsőséges eset, mert közismerten minden hanghoz adnak ujj- vagy lábrendet, ami rabszolgai függőséghez vezet, gátolja a kottaolvasást és a tulajdonképpeni előadást. Másrészt az applikatúra a nehéz helyeken nélkülözhetetlen, és helyes elkészítésének készségét tanítani kell. Bizonyos fogásokat és mozdulatokat is bemutathatunk vele. A cél tehát az, hogy csak takarékosan használjuk, így a kéz és a láb mozgása hamarosan reflexszerű és önálló lesz. Ez a lapról olvasásnál is fontos, mely szintén hozzátartozik az orgonista feladataihoz és a tantervben is szerepelnie kell. Ezen túl igen hasznos fejből játszani, így a megadott applikatúrától függetlenül tehetjük magunkat.

Sajátos probléma az ujjak vagy a két láb néma váltása. Szükséges-e vagy sem? A néma váltás általában a legkényelmesebb megoldás, azonban különösen a kéz játékába egy ritmuson kívüli mozzanatot visz (hiszen a néma váltás nem kíván pontos rögzítést) és „csúszkálásra” csábít. Mérlegelni kell tehát más lehetőségeket is, mielőtt a néma ujjváltás mellett döntenénk. Gyakran nem is sejtett megoldásokra találhatunk rá, melyek segítik a billentést. A néma váltást azonban nem nélkülözhetjük teljesen.

A zenei tartalom nélküli technikai gyakorlatok, ahogy azokat a XIX. században űzték, csupán a technikai nehézségek legyőzését szolgálják, a zenei előadáshoz azonban nem járulnak hozzá. Epp a kezdők joggal viszolyogtak ezektől, hiszen egyes orgonaiskolákat hosszú időre csak technikai gyakorlatokkal tömtek tele, míg a muzsika birtokba vétele későbbi időkre maradt. A *technika és a zene* ilyenén elválasztása kezdők számára túl nagy lemondást jelent és szükségessége csak nehezen látható be. A modern zongoraiskolák már rég levonták ebből a következtetést, és olyan alkotásokkal kezdődnek, mint pl. egyszerű dalok, melyek mégiscsak zárt zenei formák. Ez megfelel a tanuló elvárásainak, és a korrekt technikai kivitelezés mellé egyúttal a frazeálás, artikuláció, agogika előadói feladatait állítja.

Az elemi oktatás egyik fő célja az énekek négyszólamú kísérése. Helyes tehát, ha már a legegyszerűbb egy- és kétszólamú gyakorlatok is egyházi dallamokra alapoznak. Így az első pillanattól kezdve zenei szempontok szerint is lehet és kell dolgozni, s a tempóra és a frazeálásra (a sorvégződésekre) is ügyelni kell. Az énekeknél már bizonyos formatanítás is szóba jöhet. Mindezek a manuál- illetve a pedáljátékban az első, zeneileg értelmes feladatot jelentik. A technikai gyakorlatokat a haladóknak kellene fenntartani és egy adott darabban felmerülő probléma megoldására tartogatni.

Az önálló zenei formák kidolgozását – kezdve az énekekkel – az alábbi módszerek támogathatják:

1. Ha kotta nélküli játszunk, sokkal intenzívebben gyakorolhatunk. Ez a zeneileg gyakorlatlanokat vagy gátoltakat is zeneibb, szabadabb előadáshoz vezet, hasonlóan a fejből mondott szónoklathoz a felolvasással szemben.

2. A dallam vagy egy másik szólam éneklése nemcsak a darab felépítésének megértését segíti, hanem az előadást is, különösen az agogikát.

3. Orgonán a zenei formálás gyakori problémája a polifónia előadása sajátos akusztikai viszonyok között, különösen akkor, amikor még az ellenpont és annak disszonancia-konzonanciaviszonyai iránti érzék nem alakult ki. Ha egy zenélő óra mechanikus pontosságával játszunk, a tétel úgyszólván érdektelenül „lefut”, a disszonanciák és konzonanciák nem jelennek meg értelmes módon, és esetleg helytelenül használjuk az akusztikát, ha tempónk nem egészen illik hozzá. A fül közbeiktatása, tehát saját játékunk megfigyelése más játékmódot fog eredményezni, amely a tempót is befolyásolja, kiváltképp, ha a disszonanciákra és a konzonanciákra is ügyelünk. Egy parányi várakozás a disszonanciák előtt, míg azok hangzásban disszonanciaként felépülnek és érzékelhetővé válnak, valamint a konzonancia feszültségoldó hatásának érzékelése a hallgató számára nem zavaróként jelentkeznek (ha így lenne, már túlzásba estünk), hanem hitelesebb (plauzibilisebb) tolmácsolásként. Ilyen tanulmányokat már biciniumokon folytathatunk, ezek a kotta nélküli játék és az éneklés eredményességét fokozzák.

A *regisztrálás* a zenei előadás része, a tulajdonképpeni játék mellett az orgonista második legfontosabb feladata. Oktatásában az applikatúrához hasonlóan előírások nélkül nem boldogulunk. Fontos, hogy ezeket meg is magyarázzuk s ugyanakkor alternatívákat is felvázoljunk. Így egy prelúdium vagy fúga esetében utalhatunk arra a régi szabályra, mely szerint ilyen darabok a principálkar regisztereivel játszandók, bemutathatjuk az illető orgona ilyen irányú lehetőségeit, végül megvilágíthatjuk, hogy ezek közül melyek illelenek legjobban a darab felépítéséhez (pl.: „hézagos” regisztráció áttetsző faktúrájú, mozgékony tételekhez, hiánytalan, teljes regisztrálás súlyos, sokszólamú darabokhoz.)

A regisztrálás további szempontjai: a darab elhelyezkedése az istentiszteleten és a koncertprogramban; ismétlődések elkerülése (amennyiben a sokszínűség egy „orgonabemutató” értelmében kívánság) vagy épp ellenkezőleg, szándékos, formailag tagoló hatású ismétlés. Utalnunk kell a historikus regisztrálási fogásokra is. Fontos az elmondottak alkalmazhatósága az adott orgonán. Ezt követően a tanulónak nem eshet nehezére, hogy fokozatosan önállóan, helyesen, azaz a darab kívánalmainak és a hangszer lehetőségeinek megfelelően regisztráljon.

Az akusztikát a regisztrálásakor is figyelembe kell venni. A regisztrálás és a a játék hatása nagyobb terekben álló orgonáknál a játszóasztaltól általában rosszul ítéltető meg. A tanárnak ezért gyakran távolról kell meghallgatnia a növendék játékát. Ennek fordítottja is hasznos lehet, amikor a tanár a növendéknek mutatja be a saját vagy a növendék regisztrációit.

Az önálló regisztrálás és lapozás a tanulmányok része. Ez a játék folyamatossága szempontjából nagyon hasznos, de erről nem könnyű bárkit is meggyőzni. Vitathatatlan azonban, hogy az az orgonista, aki nincs segítőkre utalva, egyedül is gyakorolhat, nem kell regisztrátorokkal próbákat tartania, nem is beszélve azokról a zavarokról, melyeket e kisegítők okozhatnak.

A kiváló zongorapedagógus, Carl Martienssen írta le, hogy valójában mi is a zenei *interpretáció*. A kifejlesztendő tulajdonságot „a hangzás alkotó elgon-

dolásának” („schöpferischer Klangwille”) nevezi. Ez úgy fejleszthető, hogy a tanulót felszólítjuk: képzelje el magában, mi történhet ilyen vagy olyan módon. Ez a tulajdonképpeni előadástól független tevékenység az orgonajátékot a pusztán mechanikus „tabulatúra-játék” szintjéről felemeli a valódi interpretációhoz. Már a kezdők oktatásának is legfontosabb feladata ezt az utat egyengetni.

Az *oktatási anyagot* a manuál- és a pedál-játék szerint oszthatjuk fel. Az előbbihez bevezetőként az egyszólamú játék tartozik, ezt követi a két-, három- és négyzólamú, majd az akkordjáték. A pedálstúdiumok része bevezetőként a szólójáték, ezt a pedál-manuál együttes játéka követi két, három és négy szólamban. A kétszólamú pedáljátéknak az elemi oktatásban nincs szerepe. A következőkben minden egyes szakaszt – a maga játéktechnikai feladataival – röviden jellemzünk, majd ehhez takarékos válogatásban a legjellemzőbb irodalom társul. A gyakorlatban a manuál és a pedál szólójátékával egyszerre foglalkozunk, így hamarosan a manualiter feladatok mellé manualiter-pedaliter feladatok csatlakoznak. Feltételezhetjük, hogy egyszerre több fejezeten dolgozhatunk, és így már kezdetben elegendő sokrétű anyag áll a tanórákon rendelkezésünkre.

A tanítást *egyszólamú manuáljátékkal* kezdjük. Be kell mutatni és gyakoroltatni kell a legato-játék elemeit (billentés, az előző hang egyidejű elengedése), a megismételt hangok játszását, a frazeálást. Tananyag: az énekeskönyv dalamai jobb és bal kézzel, majd egy oktávval mélyebben is (4'-al).

*Kétszólamú manuáljátékban* mindkét kézbe egy-egy szólam kerül. Ezek függetlenségére különösen akkor kell ügyelnünk, amikor az egyik szólamban hangismétlés következik: amíg a másik szólam legato játszik és a billentyűt lenyomva tartjuk, addig ebben a szólamban a billentyűt el kell engednünk. Ez a kezdőknek általában problémát jelent. Tananyag: kétszólamú énekkíséretetek; Caspar Othmayr: Geistliche Zwiegesänge, 1547 (Bärenreiter 1933); biciniumok Scheidt korálvariációiból; régi angol orgonazene: Old English Organ Music for Manuals (Oxford University Press, több füzet); Organ Music of the 18th Century, I. kötet (Peters–Hinrichsen 180a.) Ez utóbbi már kezdőknél is alkalmas az artikulált játék, azaz a többé-kevésbé fellazított legato tanítására. Biztosabb lesz a kottaolvasás, ha a szopránt és a basszust négyzólamú kíséretből játsszuk. Nehezebb feladat ugyanezt Bach koráljaiból játszani.

*Háromszólamú manuáljátéknál* a középszólam ritkán az egyik kézben marad, ilyenkor ez a kéz végig két szólamban játszik. Gyakoribb, hogy a középszólam megoszlik a két kéz között, így egy kéz váltakozva hol egy, hol két szólamban játszik. A középszólamnak a kezek közötti váltása figyelmet követel. Egy kéz kétszólamú játéka mindenképpen újrendet is kíván. Előtanulmány: az énekes- vagy korálkönyvből a szopránt és az altot jobb kézzel játsszuk, ehhez újrendet készítünk és a hangismétléseket pontosan bejelöljük. A bal kéz hasonlóképp az alt- és tenorszólamot játssza. Ez két különböző kulcsban leírt szólam összeolvasásának gyakorlására is szolgál. Következő lépcső: háromszólamú játék az énekeskönyvből (szoprán és alt a jobb-, basszus a balkézben; szoprán a jobb-, alt és tenor a balkézben). További anyag: Pachelbel partita-tételek, J.G. Walther és Kauffmann korálelőjátékai; Paul Sei-

fert: Fantasien (Kistner und Siegel); régi angol orgonamuzsika (lásd fenn). További lehetőség: háromszólamú vokális zene kóruspartitúrából (Gumpelzheimer: Neue deutsche geistliche Lieder; Calvisius: Tricinia, mindkettő a Hänssler Verlag gondozásában).

*Négyszólamú manuáljáték* során általában mindkét kéz két szólamban játszik. A következetes legato épp a népénekekben (korálokban) nem mindig kivitelezhető. A legato-t legjobb a középszólamokban megszakítani, míg a szélsőkben lehetőleg következetesen kell játszani. A pedál számára írt, kézzel elérhetetlen basszushangokat egy oktávval feljebb játszhatjuk. Előgyakorlat: akkordjáték (lásd alább). Tananyag: az énekes- vagy korálkönyv énekei; Scheidt: Görlitzer Tabulatur (korálok, Peters); Bach-korálok (lásd fenn); Pachelbel: Magnificat-fúgák (Zeneműkiadó).

*Akkordok* játszásakor – amely főként a continuo-játék és a tokkáták jellemzője – a fenn leírt játékmód nagyobb szólamzámnál már nem kivitelezhető, mert így egy kézbe három szólam kerül, melyek csak fölösleges fáradsággal vagy egyáltalán nem köthetők. Ebből a szükségből erényt kovácsolhatunk, mégpedig előtanulmányt a historikus játékhoz. Játsszuk az akkordokat minden kötés nélkül, kezdetben a ritmust és a metrumot se vegyük figyelembe, csak a hangok különböző hosszúságára ügyeljünk, és arra, hogy minden újabb hang előtt az előzőt engedjük el. Tananyag az előtanulmányokhoz: Bach: Schemelli-énekeskönyv (Bärenreiter 888). Tananyag: A. Gabrieli: Intonazioni (Bärenreiter). Átmenetet jelent a legato-játékhoz, ha a continuo előadásakor a szopránban lévő dallamot és a basszust kötve, a középszólamokat azonban elválasztva játsszuk. Ezzel a kiegészítéssel szabad az út a teljes manuáliter irodalomhoz (pl. Graf: Freie Vorspiele alter Meister, I. kötet, Bärenreiter).

A *pedálozás* tanítása a lábhegy és a sarok mozgásainak megvilágításával kezdődik. A helyes mozdulatokat – a hegyet vagy a sarkot rögzítve – boka-gyakorlatokkal mutathatjuk be. Meg kell magyaráznunk, mit jelentenek az applikátúra jelei és hogyan pedálozunk váltakozó lábbal illetve hegy-sarok technikával. Tananyag: az énekeskönyv dallamai egy oktávval lejjebb, 4'-al.

A *manuál-pedál összjáték* először kétszólamú (szoprán a jobb vagy egy oktávval lejjebb, 4'-al a bal kézben, a basszus pedig a pedálban). Tananyag: Mahrenholz: Generalbaßchoräle (Bärenreiter); az énekeskönyv (korálkönyv); Werner Tell: Orgelschule (Merseburger) nr. 62–76. Egy kéz kétszólamú játékához (lásd előtanulmányok a koráljátékhoz) korálokat használhatunk (szoprán és alt a jobb kézben, basszus a pedálban vagy alt és tenor a bal kézben, basszus a pedálban). A valódi trióban mindkét kéz egy-egy szólamot, a pedál pedig a harmadikat játssza. Tananyag a korálokhoz: Tell: Orgelschule (nr. 77–84). További irodalom: H. Keller: Schule des klassischen Triospiels (Bärenreiter); Gerber triói (4 Inventionen, Novello); Krebs (Breitkopf und Härtel), Rinck (Harmonia, Hilversum) és Rheinberger (Forberg) orgonaművei. Utolsó lépés a négyszólamú játék két kézzel és pedállal. Tananyag: az énekes- vagy korálkönyv tételei; Scheidt: Görlitzer Tabulatur (Peters); Bach-korálok (Breitkopf und Härtel). Ajánlott irodalom: Keller: 80 Choralvorspiele (Peters); J. G. Walther és G. F. Kauffmann korálelőjátékai, Heinrich Scheidemann prelúdiumai (Kistner und Siegel, Bärenreiter); Bach: Orgelbüchlein.

Enyedi Pál fordította