

Christoph Wolff

## Az orgonahangzás eszményének zenetörténeti változásairól

Hetvenöt évvel ezelőtt, 1921-ben épült fel a freiburgi egyetemen Wilibald Gurlitt kezdeményezésére az első olyan orgona, amely kifejezetten egy letűnt kor hangzásának felidézését célozta meg. Ez az esemény volt egyben az első látványos megnyilvánulása a 20-as években kibontakozó német neobarokk orgonamozgalomnak, mely alapvetően befolyásolta századunk egész orgonaépítészét és orgonájátétét. Cikkünkkel, mely a mozgalom egyik vezető ideológusának nagyhatású előadását veszi nagytól alá, erre a háromnegyed évszázados évfordulóra emlékezünk. (A szerk.)

A német Orgonabarátok Társasága (Gesellschaft der Orgelfreunde) 1989. évi nemzetközi találkozóján (Internationale Orgeltagung), a freiburgi Albert Ludwig Egyetem aulájában július 31-én tartott nyilvános előadás. Német nyelven írott változata az Acta Organologica hasábjain – Bd. 22 (1990) Kassel 1991. 155–166. – jelent meg.

Az 1926-os freiburgi orgonás kongresszuson Wilibald Gurlitt<sup>1</sup> *Az orgonahangzás eszményének változásai zenetörténeti megvilágításban* címmel tartott előadást, melyet azután a találkozó értesítőjében publikáltak<sup>2</sup>, majd az később (1965) az egykori freiburgi nyilvános rendes egyetemi tanár legfontosabb tanulmányainak gyűjteményében utánnyomásban újból megjelent<sup>3</sup> Fölösleges hangsúlyoznom, hogy mai előadásom címe szándékosan kapcsolódik épp Gurlitthoz. Nem szorulna igazolásra, hogy idestova hatvan év elteltével ismét foglalkozom témájával, kiváltképp egy újra Freiburgban megrendezett orgonás ülésen. Mégis, bevezetésül röviden megvilágítanám, mi is késztetett épp e téma kiválasztására, és hogy miként fogok erről értekezni.

Helyes és kézenfekvő a „genius loci” előtt tisztelegni. Az sem esnék nehezemre, hogy csodálatomat egyértelműen kifejezzem Gurlitt 1926-os, sok tekintetben úttörő fejtegetései iránt. Ami miatt azonban zenetörténészként erre az 1926-os előadásra visszatekintek, az mindenekelőtt egy tudománytörténeti körülmény. Az 1920-as évek orgonakongresszusain kiderült, hogy milyen fontosságot tulajdonít ezeknek a zenetudomány, az akkor még fiatal akadémiai diszciplína. Csak arra hadd emlékeztessék, hogy az 1926-os freiburgi kongresszuson a szervező Gurlitt mellett a hallei Arnold Schering és a bécsi Wilhelm Fischer professzorok valamint Heinrich Bessler, Gotthold Frotsher és Joseph Müller-Blattau magántanárok tartottak előadást<sup>4</sup>; a résztvevők között pedig ott találjuk a zürichi Jacques Handschin és a boroszlói Max Schneider professzorokat. Mellesleg megjegyezve: a freiburgi kongresszus

<sup>1</sup> Wilibald Gurlitt (1889–1963) német zenetörténész, 1919-től a Freiburg im Breisgau-i egyetem tanára, majd 1920-tól az újonnan alakult zenetudományi tanszék vezetője. (A szerk.)

<sup>2</sup> (Wilibald Gurlitt, szerk.): *Bericht über die Freiburger Tagung für deutsche Orgelkunst vom 27. bis 30. Juli 1926*, Augsburg 1926 (utánnyomás: Kassel 1971), [a továbbiakban mint *Tagungsbericht 1926*]. 11–42.

<sup>3</sup> Wilibald Gurlitt–(Hans-Heinrich Eggebrecht, szerk.): *Musikgeschichte und Gegenwart 2* (Orgel und Orgelmusik): *Zur Geschichte der Musikgeschichtsschreibung. Forschung und Lehre* (= Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft [BzAfMw]), Bd. II, Wiesbaden 1966. 3–33.

<sup>4</sup> Referátumaikat ld. *Tagungsbericht 1926*.

szokatlanul széleskörű hatása abból is látható, hogy azon egy olyan zeneszerzői nagyság mint Paul Hindemith vagy egy olyan rangú karmester mint Fritz Lehmann<sup>5</sup> is jelen volt, és a résztvevők listájának közelebbi elemzése<sup>6</sup> még számos érdekes tanulsággal szolgált. De térjünk vissza a zenetudományhoz: semmi újat vagy meglepőt nem mondok vissza a megállapítással, hogy a mai orgonás kongresszusok az akadémiai zenetudományt legfeljebb periferikusan érintik – ha érintik egyáltalán.

Ez nem nosztalgikus visszatekintés és nem is a sajnálkozás kifejezése; mert a zenetudományi kutatás érdeklődésének, céljainak spektruma hat évtized alatt rendkívül kiszélesedett, éppúgy, ahogy az organológiai tevékenység ma széles alapokon nyugszik és sajátos feltételek között folyik. Mégis hasznosnak tűnik azokra a kezdetekre emlékeznünk, amelyek kétségtelenül meghatározóan segítették a zenetudomány tagolódását. Bár Gurlitt 1926-os előadását a [mai] organológiai ismeretek tükrében messze túlhaladottnak kell tekintenünk, ám az mégis – és ez külön hangsúlyozandó – diszciplinánk leghatásosabb tudománytörténeti dokumentumai közé tartozik. Ennek bizonyítékául engedjék meg nekem, hogy Gurlitt mindkét bevezető mondatát idézzem:

„Ha a szellemtörténeti irányultságú zenetudomány szempontjából kell megpróbálnunk egy olyan történeti titkot megfejteni mint az orgona és annak a jelen zenei látóhatárából csaknem eltűnt hangzásvilága, úgy ez nemcsak a zenetörténet nagy élő valóságának odaadó kutatását igényli, hanem magából adódó, átgondolt, átélt, kipróbált rendezési elveinek használatát is, melyek alapján színes sokoldalúsága tudományosan megragadható és fogalmilag uralható. Túlnyomóan történeti, egyben azonban folyvást rendszerezett irányban kell – a lehető legteljesebb mértékben a németországi barokk történeti körére (kb. 1600–1750-ig) korlátozódva – az e korszakban és változásaiban rejlő hangzáseszményt vizsgálni, mégpedig mint a történeti hangzásstílusok megragadásának vezérfogalmát. S hogy ezt mint az egyénileg, időben és nemzetileg behatárolt történeti élet kifejezését megértjük, abban eligazodjunk és otthon legyünk benne: a zenetudomány igaztalanul elhanyagolt fontos kutatási feladata.” (11.o.)

A pompázatos nyelvi köntös nem takarhatta el a mondanivaló tudatosan programot adó szándékát. Ez minden nehézség nélkül a következőkben foglалható össze: bemutatja az elhanyagolt vizsgálati objektumot; egy letűnt hangzáseszményt mint a történeti hangzásstílusok vezérfogalmát; ezután megnevezi a célt: fel kell tárnai a történeti titkot, azt tudományosan meg kell ragadni és fogalmilag uralni kell; végül megjelöli a módszert: a szellemtörténeti irányultságú történeti és rendszeres kutatást.

Letűnt korszakok zenéjének hangzása, és így a barokk orgona hangzáseszménye sem foglalkoztatta addig komolyan a zenetudományt. Jóllehet, a német barokk billentyűs muzsika közel teljes repertoárja (Hasslertől és Scheidt-től kezdve Froberger, Weckmann, Kerll, Buxtehude, Pachelbel, Zachow és

<sup>5</sup> Fritz Lehmann (1904–1956) neves német karmester és kóruskarnagy, többek között – 1934-től – a göttingeni Händel-Festspiele vezetője. (A szerk.)

<sup>6</sup> A résztvevők jegyzékében 502 név található (ld. *Tagungsbericht* 1926. 165–172.).

Kuhnau művein át Muffatig, Waltherig és Bachig) már a XX. század elején filológiai kidolgozott kiadásokban hozzáférhető volt. A jelentősebb összefüggéseket és azok magyarázatait August Gottfried Ritter példás áttekintő leírása<sup>7</sup> és egy sor más monografikus munka<sup>8</sup> tartalmazta (ld. többek között Otto Kinkeldey, Carl Krebs, Wilhelm Merian, Adolf Sandberger, Max Seiffert és Ernst von Werra tanulmányait), nem is szólva Spitta Bach-könyvéről, mely a XVII. század német zenetörténetének alapvető feldolgozása. Ezekén túl a XIX. század közepe óta Johann Gottlob Töpfer orgonaépítés-elméleti írásai is rendelkezésre álltak<sup>9</sup>.

Természetesen a barokk orgona hangzása – Albert Schweitzer inkább pragmatikus-intuitív, elsősorban egy úgynevezett Bach-orgonát szem előtt tartó reformjavaslatai ellenére<sup>10</sup> – továbbra is (Gurlitt szavaival élve) „történeti titoknak” tűnt. Bár tulajdonképp nem a 20-as évek orgonakongresszusai kezdtek foglalkozni a múzeumi megőrzés kérdésein túl a történeti hangszerekkel és az előadási gyakorlat kérdéseivel (itt elsősorban az angol Arnold Dolmetschet kell kiemelnünk), mégis ezeknek meghatározó szerepük volt a probléma szélesebb körű tudatosításában, és a szakmai kérdéseket itt vetették fel először tudományosan komolyan vehető színvonalon. A vizsgált terület hamarosan túlterjedt az orgonán, amit Gurlitt „hangzásstílus”-fogalma mint „az egyénileg, időben és nemzetileg behatárolt történeti élet kifejezése” egyenesen kiprovokált<sup>11</sup>. Ehhez csatlakozva Arnold Schering már a következő évben nyilvánosságra hozta tanulmányát „Historische und nationale Klangstile” [A hangzás történeti és nemzeti stílusai] címmel<sup>12</sup> (melyben Heinrich Wölfflin művészettörténész módszeréhez csatlakozva új alapfogalmakként vezette be a szétbontott és egybeolvadt hangzás [Spalt- und Verschmelzungsklang] ellentétpárt), és kissé később megjelent Gerhard Pietzsch cikke is: „Der Wandel des Klangideals in der Musik” [A zenei hangzáseszemény változása]<sup>13</sup>.

Ahogy Gurlitt és követői a tudományos célt megfogalmazták, az kifejezetten mellőzi az előadói gyakorlat aspektusait, mert a probléma szellemtörténeti feldolgozásáról és „legyűréséről” volt szó, és ehhez egy zenetörténeti, zeneelméleti, hangszerismereti és liturgiátörténeti irodalom szolgált, hogy ennek a „történeti titoknak” összetettségét és sokoldalúságát tudományosan megragadhassák és fogalmilag uralhassák. Ezzel az elvontan szellemtörténeti szemponttal szemben az „alkalmazott tudomány” csak arra volt számukra

<sup>7</sup> *Zur Geschichte des Orgelspiels, vornehmlich des deutschen, vom 14. Jahrhundert bis zum Anfang des 18. Jahrhunderts*, (2 kötet) Leipzig 1884. [Utánnymos: Hildesheim 1969]

<sup>8</sup> *Vö. Tagungsbericht 1926* (irodalomjegyzék) 38–42.

<sup>9</sup> Mindenekelőtt a *Lehrbuch der Orgelbaukunst* I–II. (4 kötet és atlasz). Weimar 1855; 2. kiadás: *Die Theorie und Praxis des Orgelbaues* (1 kötet és atlasz, szerk. Max Allihn). Weimar 1888.

<sup>10</sup> „Die Reform unseres Orgelbaues auf Grund einer allgemeinen Umfrage bei Orgelspielern und Orgelbauern in deutschen und romanischen Ländern”, *III. Kongreß der Internationalen Musikgesellschaft*, Wien, 25. bis 29. Mai 1909. 581–607.

<sup>11</sup> *Vö. Gurlitt későbbi idevágó munkáit: „Das historische Klangbild im Werk J.S.Bachs”, Bach-Jahrbuch 1951–52. 16–29. [újabb lenyomat: BzAfMw II (1966) 61–73.], valamint „Vom Klangbild der Barockmusik”, Die Kunstformen des Barockzeitalters (= Sammlung Dalp, Band 82, szerk. R. Stamm). Bern 1956. 227–249. [újabb lenyomat: BzAfMw I (1966) 111–121].*

<sup>12</sup> *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters XXXIV* (1927) 31–43.

<sup>13</sup> *Acta Musicologica IV* (1931–32) 55–67. és 106–113.

használható, hogy a Gurlitt kezdeményezésére 1921-ben épült úgynevezett Praetorius-orgona<sup>14</sup> a korabarokk német orgona hangzási típusát hallhatóvá tegye<sup>15</sup>.

Mindannyian tisztában vagyunk a freiburgi Praetorius-orgona jelentőségével, mégis inkább az időközben történelemmé lett jelenséget látjuk benne, mintsem a korai XVII. század orgonahangzásának hű közvetítőjét. S éppen ezért kényszerít arra, hogy elgondolkozzunk az eszmény és a valóság mindeütt észlelhető diszkrepanciáján. Gurlitt előadásának végén ezt jelzi: „[...] a hangzási eszmények nagy történelmi szellemi harcában talán akad egy szellemtudományi fogódzó az orgona történetének zenetudományi értelmezésére és fogalmi birtokbavételére, amellyel belátható lesz, hogy az orgona lényegét csak történelmi hangzástípusainak sokaságában birtokolhatjuk és áttekinthetjük, hogy mi a helyük ezeknek a különféle orgonahangzás-típusoknak a zenetörténetben” (38.o.).

Ha most újlag átgondoljuk az 1926-os témát, nevezetesen az orgonahangzás-eszmény zenetörténeti változásait, akkor szükségszerűen kapcsolódnunk kell Wilibald Gurlitt előadásához. Azonban ne várják tőlem az orgonára vonatkoztatott új zenetudományi világgép felvázolását, ne várjanak filozófiai-esztétikai programot és orgonamozgalmi vagy -ellenmozgalmi erkölcsi parancsot se. Sokkal inkább szándékom Gurlitt központi téziseit higgadt és kritikai elemzésnek alávetni, hogy a problémának továbbra is tudatában legyünk. És ha ebből Gurlitt vázlatának kiigazítása adódik, úgy ez nem a jobban tudó arroganciájából ered, hanem inkább magától értetődő, tekintve a megváltozott premisszákat, egy újabb kutatási helyzetet és egy, a „régizene” viszonyában kitágult tapasztalati horizontot. – Lényegében ugyanerre a korszakra, azaz az 1600 és 1750 közötti orgonára és annak történeti környezetére szorítkozom, valamint azokra a kérdésekre koncentrálok messze-menőleg, melyek különösen összefüggnek általában a „hangzás-eszmény” és a „hangzás-eszmény változásai” fogalmakkal.

A „stílus-eszmény” vagy „hangzás-eszmény” fogalmainak használata problematikusnak tűnik. Mert elmúlt korok eszményeiről beszélni nagymértékű elvonatkoztatást és leegyszerűsítést követel meg. Gurlitt kiindulásként – kimondatlanul bár, de a felhasznált irodalom jegyzékében mégis kimutathatóan – Max Weber társadalomfilozófusra és annak fogalmi konstrukciójára, az eszményi típusra [Idealtypus] támaszkodik<sup>16</sup> Az *Idealtypus* fogalma Webernél arra szolgál, hogy egy társadalmi vagy történelmi tényállás lényeges vonásait kiemelje és így a jelenségek gondolati rendezését lehetővé tegye ott is, ahol a rendezettség műfaji fogalmak vagy általános érvényű törvények alapján lehetetlen vagy elérhetetlen. Jellegetes módon Gurlitt felbontja az *Idealtypus* weberi fogalmát, amennyiben egyrészt „hangzás-eszményről”, másrészt pe-

<sup>14</sup> A hangszer a ludwigsburgi E. F. Walcker & Cie orgonagyár készítette. Vö. P. Ruffhead: „The Praetorius Organs of Freiburg im Breisgau”, *The Organ. A Quarterly Review* 51 (1972) 123–129.

<sup>15</sup> Ez a hangszer a II. világháború áldozatául esett. 1955-ben ismét elkészítette (ezúttal mechanikus csúszkaládákkal és középhangos hangolással) a Walcker-cég. Vö. K. Ameln: „Die neue Praetorius-Orgel”, *Musica* 10 (1956) 154–156. és H. L. Schilling: „Zur Einweihung der Praetorius-Orgel in Freiburg i. Br.”, *Schweizerische Musikzeitung* 96 (1956) 110–114.

<sup>16</sup> Gurlitt irodalomjegyzéke (*Tagungsbericht* 1926. 42.) Max Weber: *Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik*. München 1921. című művét tartalmazza. Vö. [...] Kurt Blaukopf: „Max Weber”, *MGG* 14 (1968) 338. [...]

dig „hangzástípusról” beszél, és ezzel saját fogalmi konstrukciót teremt. Ezek szerint egy korszak hangzáseszménye történeti hangzástípusainak változásában nyilvánul meg.

Gurlitt a *barokk előtti* hangzáseszményt úgy határozza meg, mint amely „vonzalom a tiszta a capella kórushangzáshoz [...], vokálisként megalkotott művészet, ami természetesen nem zárja ki, hogy annak megszólaltatásába zeneszerszámokat is bevonjanak”; az itáliai-német *barokk* hangzáseszménye „vonzalom a hangszeres zene, különösen azon fúvóshangzás iránt, amely a XVI. század folyamán a fúvósokban gazdag német zenekarban kialakult”; végül a *barokk utáni* német hangzáseszmény „vonzalom a vokális zene iránt, a »gáláns éneklő stílus« megújult formájában, melyet különösen a kifejezéssel teli vonós-, kiváltképp pedig a hegedűhang fémjelez”<sup>17</sup>.

Minden próbálkozásnak, mely egy letűnt korszak hangzasképét meghatározni igyekszik, durva leegyszerűsítésre kell hagyatkoznia, még akkor is, ha lemond arról, hogy „a lelki élet és az érzékelés körét a zenei hangzással kapcsolatos fantáziával” összekösse, ahogy ezt Gurlitt tette és eközben „a német barokk zenészt” hozzárendelte az emberi érzésről leválasztott és a zenei képzelőerőhöz hozzákapcsolt fúvós- hangzásvilághoz<sup>18</sup>. De a lapidárisan megfogalmazott három lépés – „vokalitás” 1600 előtt, „hangszerszerűség” 1600–1750-ig és „gáláns éneklő stílus” 1750 után – történetileg alig igazolható, nem is szólva arról, hogy az orgonán sem bizonyítható. Felvetődik a kérdés, hogy olyan fogalmak mint „vokális” vagy „hangszeres” az 1600 utáni korszakok hangzásbeli elképzeléseinek konkrét leírásához egyáltalán értelmesen segítségül hívhatók-e? Mert a hangszeres/vokális fogalom pár kevéssé a hangzás jellege, inkább a zenei szövet milyenségének meghatározására alkalmas (például egy *ricercare* vokális jellegű a toccata hangszereszerűségével szemben, vagy Bach Clavier-Übungjának III. kötetében vokális jellegű a hatszólamú *Aus tiefer Not* az *Allein Gott in der Höh sei Ehr* trió hangszeres jellegével szemben). Azonkívül: valóban egy nevezőre hozható egy korszak hangzáseszménye, még ha a nemzeti, regionális vagy egyéni látószögre korlátozzuk is? Valóban meghatározható például Buxtehude hangzáseszménye? Éppígy nem beszélhetünk egy korszak közös stíluseszményéről, mivel a zeneszerzés-történetben már pusztán a hangsúlyos műfaji különbségek differenciálásra kényszerítettek. És végül maguk a korszakfelosztások is – mint olyanok – kérdéssé váltak az újabb művészet- és irodalomtörténetben. Történeti szakaszok helyett inkább az átnyúló és összekötő folyamatokat figyelik meg.

Hogy a konkrét nehézségekkel szembesülhessünk, szemléljük meg egyszer közelebbről Gurlitt hangzástípusokról készített körképét. Ennél bizonyos terminológiai következtelenség mutatkozik, amennyiben a barokk orgona hangzáseszménye három, időben egymásutáni hangzástípusban (korabarokk, érett barokk, későbarokk) bontakozik ki, míg a szerző a barokk előtti és utáni korszakban nem különbözteti meg a hangzáseszményt és a hangzástípust. A következőkben Gurlitt egyes meghatározásait lényegükre szorítkozva idézem, hogy azokat ezután röviden és kritikusan kommentáljam.

<sup>17</sup> *Tagungsbericht* 1926.11–12.

<sup>18</sup> Ld. 15. jegyzet 13.

„Németországban az orgona barokk előtti (1600 előtt) hangzástípusának a barokk előtti hangzáseszményt követő a capella- vagy kar-orgona felel meg, amelyet Arnolt Schlick 1511-ben úgy jelöl, hogy az »a karének megkönyítésére« szolgál, és még M. Praetorius korai műveiben is kicserélhető a kórossal (»*tam in choro quam in organo*«)” (26.o.).

A XVI. században már egyedül az orgonairodalom mutatja, hogy az orgonás művészet a vokálistól mennyire igyekezett elkülönülni; ez tűnik ki a vokális darabok intavolálásából is, melyet (Jacob Paix 1583-as megjegyzése szerint) „nagy szorgalommal kolorálva” gyakoroltak. S egy Jörg Ebert nagyorgonái (az innsbrucki Hofkirchében és a freiburgi Münsterben) sem hozhatók kapcsolatba sem Schlickkel, sem azzal, ami az 1920-as években a capella-hangzásnak számított. Más hangzási minőséget követett annak idején a *vox humana* (az emberi hang-szer, amelyről rögtön az orgonaregiszter jut eszünkbe).

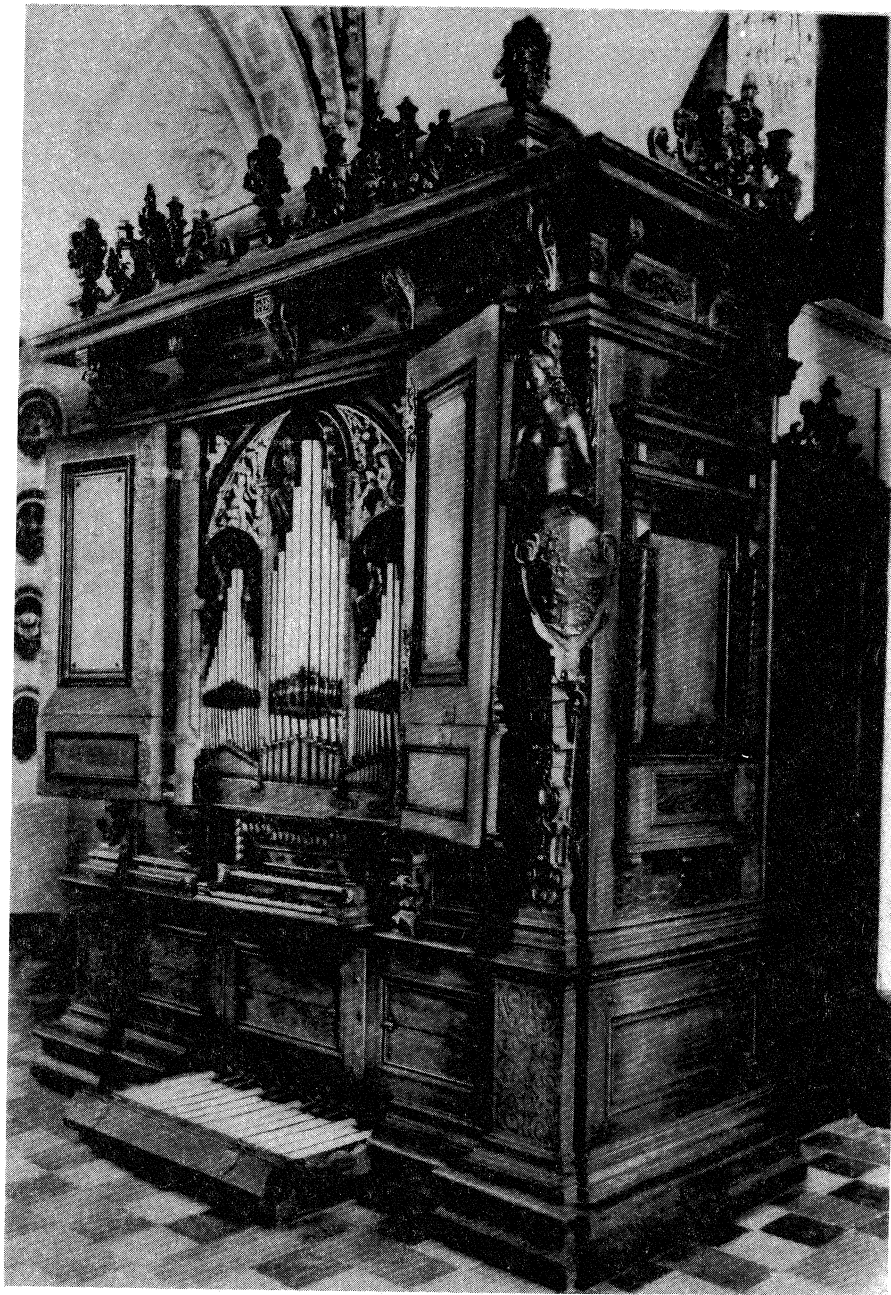
„A korabarokk hangzástípust (1610 körül) képviselik többek között Gottfried Fritzsche, Heinrich és Esaias Compenius orgonaépítők és a wolfenbütteli orgonateoretikus, Michael Praetorius (+1621) művei, valamint a nagy organistáké, Samuel Scheidté és Ulrich Steglederé” (26.o.). – Gurlitt mondánivalóját itt a frederiksborgi kastély Compenius-orgonájára való utalással zárja.

Már egy fémsípok nélküli orgonára való hivatkozás is (mint amilyen a Wolfenbüttel közeléből származó frederiksborgi kamaraorgona) behatárolná egy Compenius hangzásbeli törekvéseit; hasonlóképp, a Compenius-család, Hans Scherer és Gottfried Fritzsche építésmódja egymástól különböznek, és mint az északi hagyomány elkötelezettjei a stuttgarti Stegleder orgonájához már semmi közük.

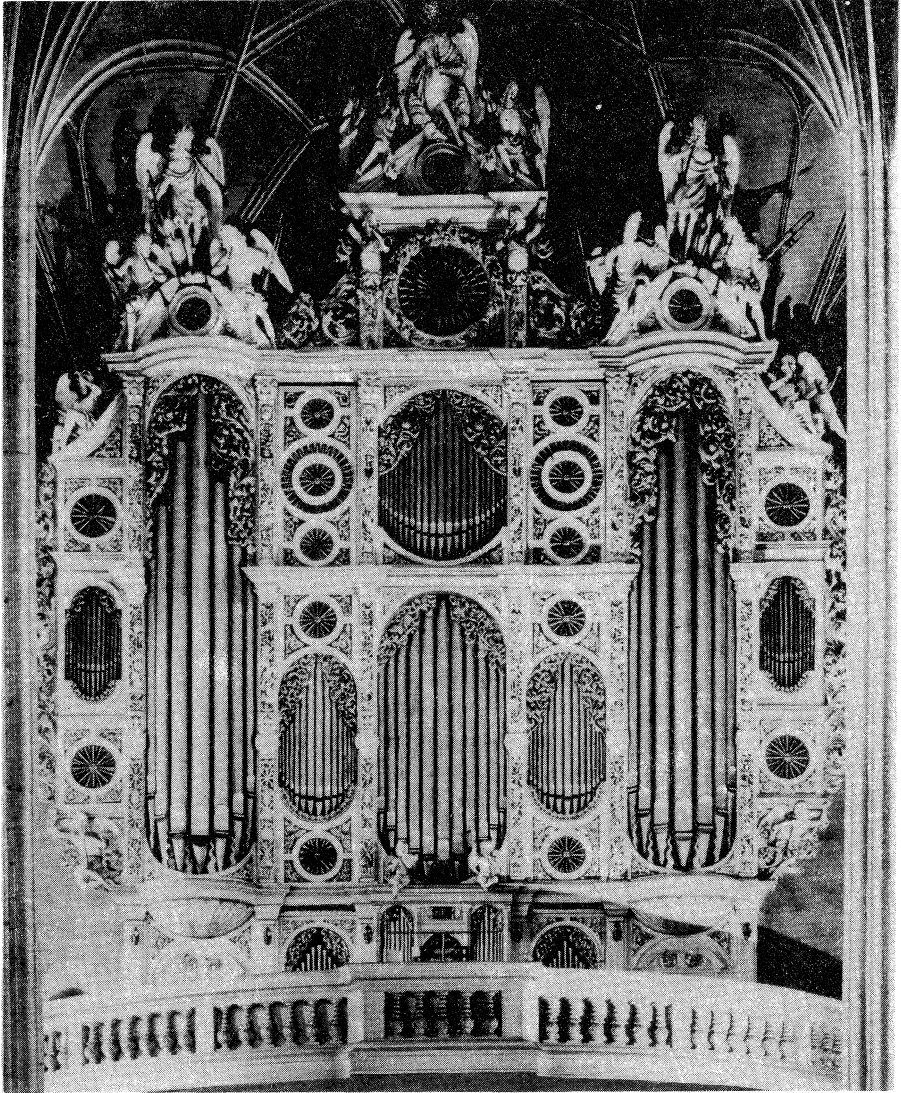
„Az érett barokk hangzástípust (1680 körül) [reprezentálják] többek között Arp Schnitger és Eugen Casparini orgonaépítők, Andreas Werckmeister orgonateoretikus [...], valamint az organista Dietrich Buxtehude és Johann Pachelbel művei” (26–27.o.). Gurlitt a hamburgi Szent Jakab-templom orgonáját jelöli meg jellegzetes hangszerként.

Itt kevésbé Buxtehude és Pachelbel egymástól különböző zenéjére kell rámutatni (pedig általában összekapcsolják azokat), mint inkább arra, hogy mind Buxtehude Lübeckben, mind Pachelbel Erfurtban, Gothában és Nürnbergben olyan hangszereket használt, amelyek már több mint egy generációval korábban is szogáltak. És a Pachelbel felügyelete alatt Thüringiában újonnan épített vagy átalakított hangszereknek sem Schnitgerhez, sem Casparinéhoz nincs sok közük. Ezen kívül Casparini esetében meg kell jegyezni (1700 körül épített görlitzi orgonája tanúsítja ezt), hogy milyen erősen összeolvadtak nála itáliai és német hagyományok, és ezzel végül igazolható, hogy a XVII. században éppoly kevésbé létezett egy specifikus német hangzástípus, mint egy német nemzet.

„A későbarokk hangzástípust (1740 körül) [reprezentálják] többek között Michael Engler, Josef Gabler, Andreas és Gottfried Silbermann orgonaépítők, Jakob Adlung orgonateoretikus [...] és a kiemelkedő organisták: Friedrich



1. ábra. A frederiksborgi kastélykápolna Compenius-orgonája (1610, II/27).



2. ábra. A görlitzi Péter-Pál-templom orgonája (Eugen Casparini, 1697–1703, III/56).



Händel és Johann Sebastian Bach művei” (27.o.). Befejezésül Gurlitt utal a freibergeri dóm orgonájára.

Megjegyzendő, hogy a freibergeri dóm orgonája – a 27 éves Gottfried Silbermann mesterműve – 1710-ben lett megtervezve, ez épp az 1680 és 1740 közötti korszak közepére esik. Händel orgonazenéje messzemenően annak londoni korszakához tartozik, és azokat a hangszereket nehezen lehet egy lapon említeni Engleréivel, Gableréival és Silbermannéival. Ebben az esetben – ahogy a szerző a Silbermannál és Gablernél tapasztalható francia tendenciákat sem említi – a német-nemzeti látószög eltorzítja a XVIII. század tényleges viszonyairól alkotott képét, mégpedig éppen a németajkú területen. Mert e tekintetben Gabler weingarteni orgonája éppoly kevésbé reprezentatív, mint a Schintger-tanítvány Johann Joachim Wagner potsdami hangszerei, melyek alapjául igen különböző koncepciók szolgáltak.

„A német orgona barokk utáni (1750 után) hangzástípusa a mannheimi *Sturm und Drang* hangzáseszményének megfelelő orkeszter- vagy koncertorgonában szemlélhető, amely Vogler-apát »orchestron«-jaként fél Európát izgalomba hozta és csodálkozással töltötte el, és ez a zenekarnak való alávetettség visszhangzik még ma is például Richard Straussnak Berlioz hangszerelestana új kiadásához (1905) fűzött kiegészítéséből [...]” (27.o.).

Ehhez csatlakozik mintegy a történeti fejlődés tanulságaként: „Ezek után megállapítható, hogy a romantikus orkeszterorgona egyúttal a barokk előtti a capella-orgona párját alkotja: mindkettőben közös a szolgai függés egy kívülről ráaggatott, orgonaidegen, nem az orgonahang saját jellegéhez mért hangzáseszménytől; mindkettőből hiányzik az, ami a német barokk orgonát a »hangszerek királynőjévé« teszi: a szabadság, az önállóság és hangzáseszményének maradéktalan önazonossága” (27.o.).

Hogy az utóbbinál kezdjem: először is, hogy a romantikus orgona egy „orgonától idegen, az orgonahangzás saját jellegének nem megfelelő hangzáseszmény” előtt meghajolt volna, abból az ideológiailag meghatározott szemléletből származik, amely – kivált az evangélikus egyházzenében – az 1750 utáni periódust a hanyatlás idejeként tartotta számon. Másodsor, Vogler-apát „orchestron”-ja kétségtelenül kuriózum volt, de alig több ennél. A XIX. század orgonaépítészetére – gondoljunk egy Friedrich Ladegast hangszereire – nem volt befolyása, éppoly kevésbé, mint a kor orgonazenéjére, így például Christian Heinrich Rinckre és kortársaira. Harmadsor, az ebben az összefüggésben használt fogalomnak („orkeszterorgona”) pejoratív csengése van, holott az orgona/zenekar vagy orgona/zenekari hangszerek párhuzam összességében az orgonahangzás fejlődésében tapasztalható tendenciák leghasználhatóbb paraméterei közé tartozik. Joggal kerül Praetoriusnál az orgona az első helyre *Theatrum instrumentorum* című munkájában. Az egyes hangszerek (például görbekürt, oboa, klarinét) fejlődése és szerepe, hasonlóképp az együttesekről alkotott elképzelések (szóló-ripieno megvalósítása a *Werkprinzip*ben, zenekari crescendo-decrescendo a redőnyművön) az orgona történetét és az orgonakomponálás műfajait (a XVI. század canzonájától a XIX. század szonátájáig és szimfóniájáig) gyakorlatilag kezdettől kísérik.



3. ábra. A freibergi dóm orgonája (Gottfried Silbermann, 1710–1714, III/45).

Egy olyan zenetörténeti szemlélet, amelyben hangzásstílusok a történeti élet kifejezéséül szolgálnak és amelyben egész korszakok meghatározott hangzáseszményekkel azonosíthatók, ma számunkra idegennek és mindekelőtt irreálisnak tűnik. Mégis, hogy adódtak a történelemben zeneileg meghatározott és differenciált hangzások, melyek változásoknak voltak alávetve, az vitathatatlan tény. Hogyan álljunk tehát a Gurlitt által felismert és meg is nevezett probléma elé, hogy a zene történeti hangzásvilágát színes sokoldalúságában tudományosan megragadhassuk és fogalmilag uraljuk?

Korlátozzuk magunkat – eltekintve néhány alapvető aspektus szükséges taglalásától – ismét messzemenően az orgonára és a körülbelül 1600-tól 1750-ig terjedő időszakra; így a következő megfontolásokat adom közre továbbgondolásra, melyeket nem utolsó sorban ideiglenességük és vázlatosságuk okán az ajánlott óvatossággal tézisszerűen fogalmazok meg.

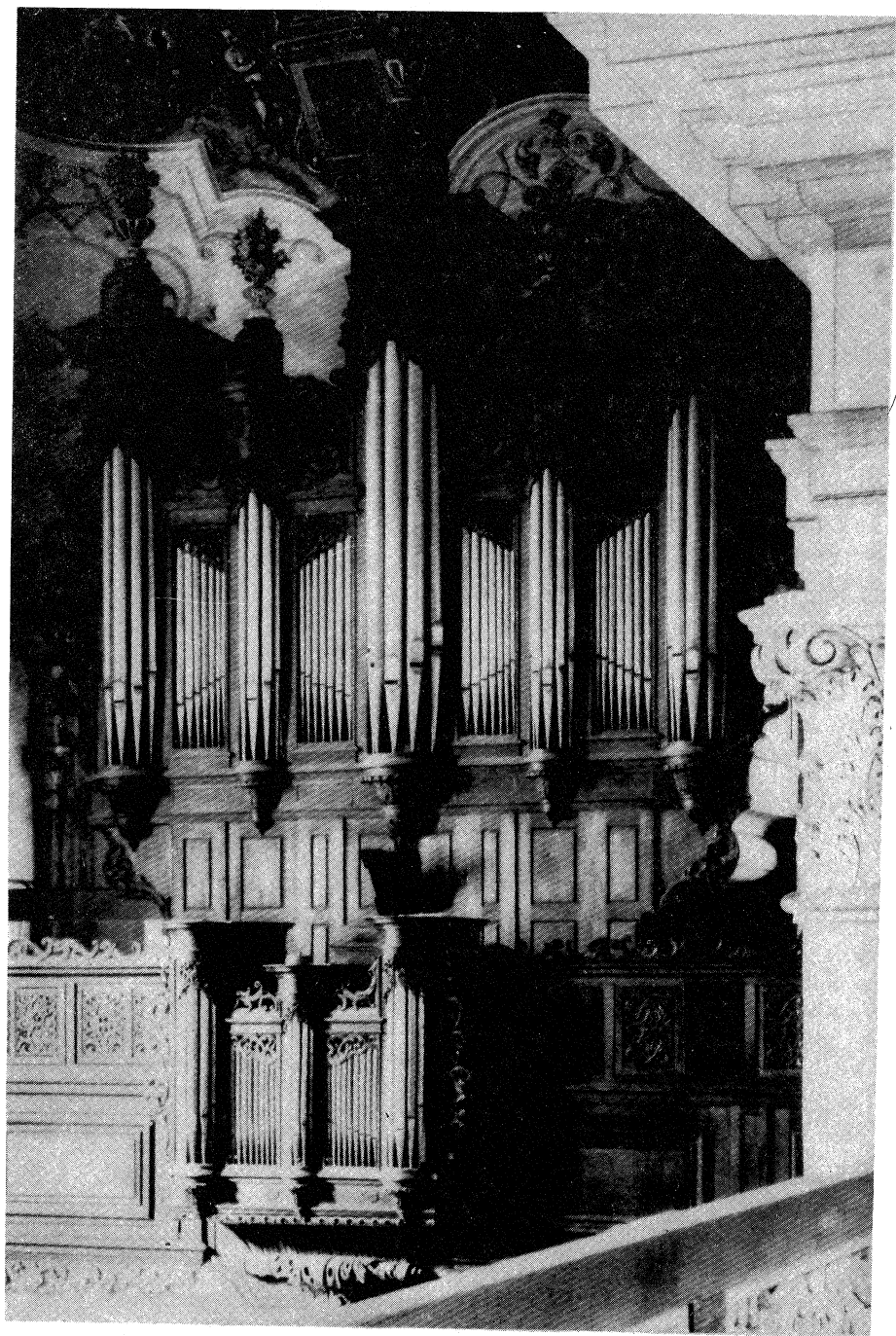
1. A hangzáseszmény/hangzástípus fogalmi kombináció metodológiailag Max Weber modelljével, az ideáltípussal megterhelt. Zenetörténeti jelenségekre való felhasználása olyan fokú elvonatkoztatást és leegyszerűsítést követel, amely a tényeknek állandóan ellentmond. A „hangzáseszmény” implikál egy képzetes mértékegységet (a felállított eszmény teljesülésétől a tagadásáig), és erre egy olyan dolognál lenne szükség, amely – szemben a hangmagassággal, a hanghosszúsággal vagy a hangerővel – sem nem mérhető, sem nem tehető valóban objektívvá. Ezért metafizikus körülírásra (például meleg vagy éles hangzás) vagyunk utalva. A zenei hang közvetlen lélettani-lélektani hatású fizikai-akusztikai jelenség; ez történetileg még nehezebben megragadható, mint a modern kísérleti szonográfiában a zenei hallás lélektanának viszonyában. Egy korszak hangzáseszményéről (vagy akár hangzásstílusáról) beszélni objektívvá tehető paraméterek hiányában ezért épp oly problematikusnak tűnik, mint a zenekar, az orgona vagy bármilyen tetszőleges hangszer hangzáseszményéről. Megjegyzendő, hogy az orgonán kívül sem a blockflötének, sem a zongorának vagy magának a zenekarnak hangzáseszményéről sem szoktunk szólni. Talán meg lehetne határozni – számszerűsíthető fizikai, technológiai és esztétikai adatok birtokában – egy individuális hangzáseszményt, tehát mondjuk Gottfried Silbermann orgonahangzás-ideálját. Mert az orgonahangzás elsősorban az orgonaépítő hangzásbeli elképzeléseitől és attól a hagyománytól függ, amelynek elkötelezettje, és csak másodsorban a megbízóktól és az orgonistáktól, amennyiben azok befolyást gyakorolnak az orgonaépítésre. De még ez esetben is tudatában kell lennünk azon elvi nehézségeknek, amelyek akkor mutatkoznak, ha például optimális hangzási dokumentáció birtokában egy Karajan zenekari hangzáseszményét objektívan le szeretnénk írni.

2. A hangzástípus fogalma egy hangzástípus-tan korszakokra osztott sé-májának értelmében (mint a barokk előtti, a kora-, érett és későbarokk, majd a barokk utáni korok Gurlittnál) hasonlóképp problematikus, mivel ez nem veszi figyelembe a különféle, egymástól függő és egymástól függetlenül futó fejlődési vonalakat. Amilyen kevésbé létezik egy típusa a német érett barokk orgonának, éppoly kevésbé található meg ennek hangzási típusa. A hangzástípus fogalma épp ott használható kevésbé, ahol számszerűsíthető szerves

összefüggések birtokában vagyunk. A brabanti, hamburgi-lübecki vagy frank orgonatípust összességében meghatározni kisebb nehézség, mint ezek hangzási összetevőit izolálni. Hogy a megfelelő történeti hangzásjellegeket elkülöníthessük egymástól, nem kevesebbre lenne szükség, mint az orgona tipológiai-topográfiai rendszerének kidolgozására. Egy ilyen rendszernek figyelemmel kellene lennie: a hangszerfajtákra (tehát nemcsak a templomi és a kamar/orgona megkülönböztetésére, hanem a városi, falusi-kegyúri és kastélykápolna-orgonákéra is), a méretekre (nagy, kicsi, pedállal vagy anélkül, két, három vagy négy manuállal), a különféle feladatokra (például elsődlegesen kísérő vagy szólóhangszer), a hangszerek építészeti megjelenésére, végül a topográfiai viszonyokra. Mindenhol találunk típustól függő variánsokat és állandókat (gondoljunk csak Schnitger rendellenes hátpozitív-konstrukciójára a charlottenburgi kastély Eosander-kápolnájában vagy a nordeni St. Ludgeri-templom pedáltornyára). Egy tipológiai-topográfiai rendszer mind összefüggéseket, mind különbségeket, normális vagy excentrikus megoldásokat felismerhetővé tenne, például Wender, Trost, Cuncius, Scheibe, Hildebrandt vagy Silbermann százsz-thüringiai falusi kegyúri templomokba épített hangszerei között. Egy ilyen rendszernek sok közös vonása lenne a zenei repertoár áthagyományozásának történetével: így például a politikailag szétdarabolt százsz-thüringiai térség Európában egyedülálló találkozási pontja észak- és délnémet, morva, olasz és francia hatásoknak, ahogy ezt különösen Johann Gottfried Walther munkái jól illusztrálják.

3. Az orgonahangzás történeti változása hasonlóképp nem lépcsőzetes, hanem dinamikus folyamat, amely egyéni, tipológiai és topográfiai összetevőktől függ, s amelyben ezeken túl zeneszerzéstörténeti hatások is érvényesülnek, valamint tükrözi mind a zenekari hangszerezettség, mind az együttesek kezelésének fejlődését. A megfelelő fejlődési irányok különösen világosan leolvashatók az újjólág visszatérő orgonaátépítéseken, amint ez számos hangszerben látható. Ennek eddig szinte kizárólag orgona-monográfiai szempontból tulajdonítottak jelentőséget, összehasonlító alapon azonban nem vizsgálták. Például Bach mühlhauseni orgonáját eredetileg 1560-tól 1563-ig a göttingeni Jost Pape építette, 1687 és 1691 között, Johann Georg Ahle működésének idején Johann Friedrich Wender építette át alaposan, 1708–1709-ben Bach irányításával Wender újjólág átdolgozta; és ezt az orgonát csak 1821–1823-ban cserélték fel új hangszerrel. És mi történt Bach mühlhauseni környezetének más hangszereivel? Vagy tovább tapogatózva: milyenek legalább a XVII–XVIII. század reprezentatív orgonaátépítéseinek rétegei, mik a tendenciáik az új hangszerekhez képest, és pedig éppen a hangzás tekintetében (regiszterek, szélellátás, hangolás)?

4. Történeti orgonák hangzásának megértése végett a technológia áthagyományozásának történetébe kell betekintnünk. Az 1600 és 1750 között épült orgonák hangzási minősége, valamint építőik és játékosaik hangzásbeli elképzeléseinek specifikus változási tendenciái elméleti megfontolások alapján nem ragadhatók meg, csak magukon az eredeti hangszereken, az úgynevezett műemlékorgonákon keresztül. Bár az „orgonamozgalom” eme alapvető felismerése ma már közhely, mégsem lehet elég kifejezetten hangsúlyozni. Mert az eredeti nem pontosan az eredeti, amint ezt például a hamburgi Szent



4. ábra. Az ebersmünsteri katolikus plébániatemplom orgonája (Adreas Silbermann, 1728–1732).

Jakab-templom éppen újabb restaurálás alatt lévő [időközben befejezett (A szerk.)] orgonája, az „orgonamozgalom” egyik kulcshangszere bizonyítja. Korábbi „restaurálások” részben kijavíthatatlan hibáit kell most – amennyire lehetséges – elhárítani. Ezek a hibák csak kisebb részben organológiai eredetűek, nagyjából a messzemenően ipari módszerekkel dolgozó újabb orgonaépítés következményei. Természetes volt, hogy a XIX. század közepén az orgonaépítészetben ipari munkamódszerek honosodtak meg. A Walcker vagy Sauer üzemeiből 1900 körül kikerült nagy hangszerek hangzása ezen ipari összetevő nélkül nem képzelhető el; ez hozzátartozik minden korszak esztétikai és zenetörténeti valóságához és ennek nyilvánvalóan megvolt a következménye az „orgonamozgalom” idején. Így egészen az 1950-es, 60-as évekig és – *horribile dictu* – azon túl is a fénykorát ünneplő orgonaépítő ipar [kiemelés a fordítótól] számos neobarokk orgonáját kaptuk „ajándékba”. Csak fokozatosan értjük meg (Charles Fisk és Jürgen Ahrend orgonaépítőknek vannak e tekintetben különleges érdemei), amit az „orgonamozgalom” messzemenően figyelmen kívül hagyott, nevezetesen: hogy a hangképvázlatokon, menzúrákon, traktúrákon, csúszkaládákon és temperatúrákon túl a kézművesség és a felhasznált anyagok történetére is gondolnunk kell. Hogy csak két példát említsek: a fémsípok kikalapált lemezei más hangot adnak, mint a hengereltek; eresztékelt, tömör fából készült orgonaházak a hangszer hangzásának más rezonanciát kölcsönöznek, mint a csavarozott és szegelt, ha még oly szépen befestett és feldíszített, de rétegelt lemezből készült szerkezetek. Ma az ipari korszak előtti orgonával kapcsolatban a [technológiai] áthagyományozás történetének talán meghatározó szakaszában vagyunk. Az a kérdés, hogy filológiai, aprólékos gondossággal milyen fokban szerezhetjük vissza a kézműves hagyományokat, s így megakadályozhassuk a további ipari károkat.

5. Az 1920-as évek hangzásstílus-doktrínájának meghatározó befolyása volt az előadási gyakorlatra, amennyiben ez a hangzást mintegy abszolutizálta. Ahogy Wanda Landowska zongorás módon játszott a csembalón és Paul Hindemith virtuóz brácsásként használta a viola d’amore-t, úgy játszott Straube is a megszokott módon – a regisztrálást is beleértve – a freiburgi Praetorius-orgonán. A hangzáseszmény vagy a hangzásstílus az „új tárgyilagosság” irányzatának értelmében lényegében csak a hangzás köntöszére vonatkozott, tehát a régi zene külső megjelenésére és nem a tulajdonképpeni zenélés módjára. Így az „orgonamozgalom” magától értetődően a regisztrálási gyakorlat kérdéseivel törődött. Mert végülis a regiszterek választéka az, amelyben megmutatkozik az orgona hangzó profilja. Hogy a hangzás létrehozásának milyen meghatározó eleme maga a játékmód, különösen az artikuláció, csak későn és fokozatosan tudatosult, anélkül azonban, hogy ez ma már természetes lenne. De a dolgok elég gyakran vezetnek dilemmához. Karl Matthaei az 1926-os orgonakongresszuson Scheidt, Praetorius, Froberger és mások műveivel mutatta be a Praetorius-orgonát – a hangzásstílus-doktrína értelmében biztosan liszti ujjrendekkel és riemann-i frazeálással. Egy történetileg nem létező hangzáseszményt lehetett ezzel elméletben és gyakorlatban is megalkotni. Ezzel szemben ma a XVII. század műveinek történetileg

tájékozott zenei előadásait hallhatjuk az 1950-es évek művi hangzási stílusában<sup>19</sup> Ezzel az orgonahangzás változásainak egészen más dimenzióihoz értkeztünk, nevezetesen az előadói gyakorlat áthagyományozásának történetéhez.

Mondanivalóm végéhez értem. Az orgonát, az orgonazenét és az orgonajátékot érintő történeti hitelesség sokrétegű problémájáról van szó. Történeti hitelesség nem rekonstruálható. Vegyük a vélelmezett ideális esetet: játszszuk el Vincent Lübeck 1728-ban írt Clavier-Übungját a stadei Szent Kozma-templom orgonáján; közel az egyetlen, ami nem áll rendelkezésünkre, az az igazi orgonista: maga Vincent Lübeck. Egy másik példa: Johann Sebastian Bach leírta magának 1710 körül Weimarban Nicolas de Grigny *Première Livre d'Orgue* (1699) sorozatát és 1714-ben másolatot készített Frescobaldi *Fiori musicali* (1635) című művéből. Nem tudjuk pontosan: talán csak olvasta és tanulmányozta-e műveket. De ha mégis játszotta ezeket? Akkor hamis volt a hangzás! Seholy egy még csak megközelítően is franciául diszponált orgona. És ehhez még a hibás játékmód! Hol volt a főhangról kezdődő itáliai trilla? Talán ezek Bachot egyszerűen nem érdekelték, mindenesetre nem tartották vissza attól, hogy saját maga írjon egy *Pièce d'Orgue*-ot; hasonlóképp északnémet prelúdiumot, itáliai pasztorált vagy délnémet jellegű versetto-t is anélkül vélt komponálni, hogy valaha is az „igazi” hangszerek rendelkezésére álltak volna. C.Ph.E. Bach is azt írja 1750-ben apjára, (amint a cím egyértelműen jelenti) az „orgonajátékban világhírű”-re való emlékezésében, hogy az „gyakorta sajnálkozott [...], hogy egy igazán nagy és igazán szép orgona állandó használathoz” nem állt rendelkezésére.<sup>20</sup>

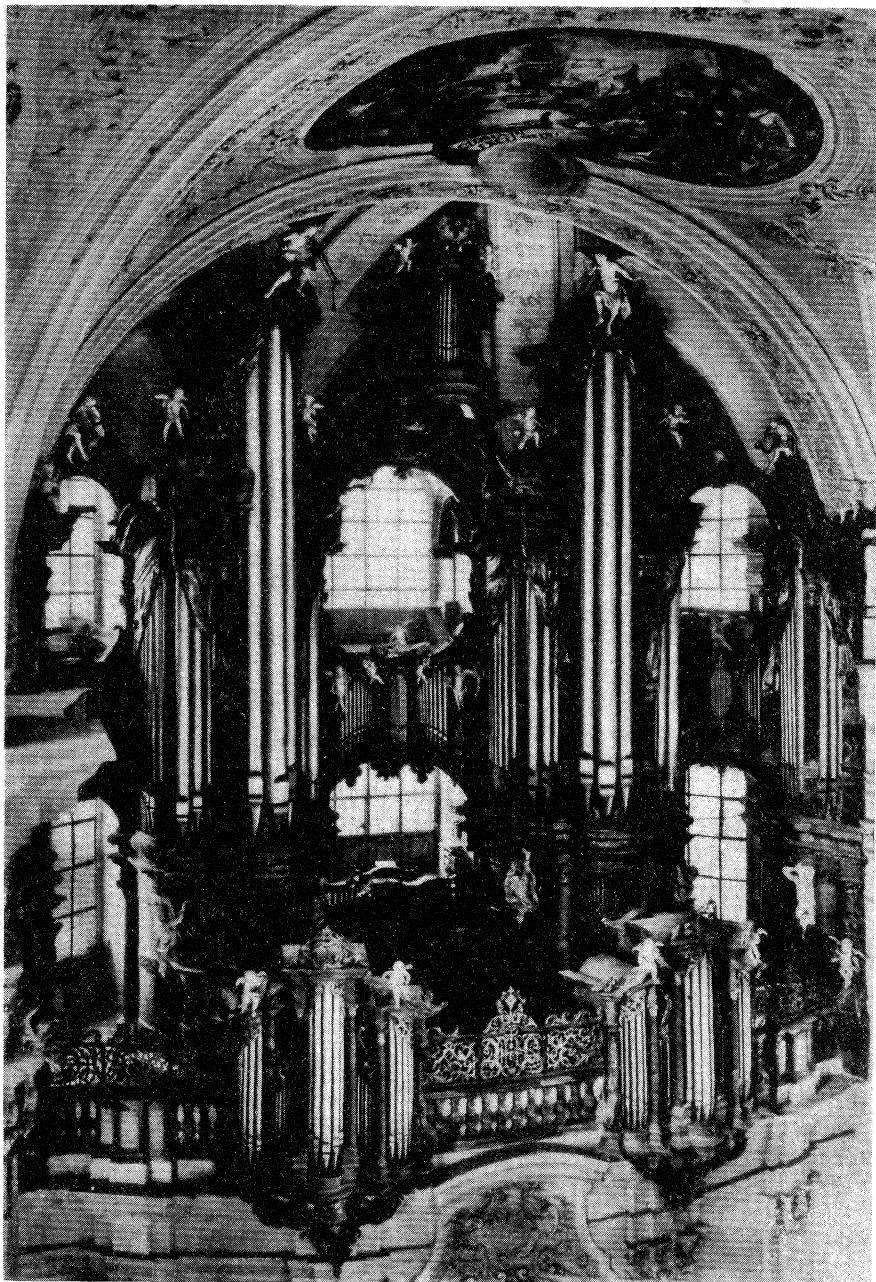
Ami ebből kitűnik, az egyrészt a zeneszerző viszonylagos függetlensége a hangszertől, másrészt az úgynevezett történeti hangzásstílusokkal szembeni szabadság. De a szabadság, amit Bach megengedett magának, ott végződött, ahol az orgonaeépítők körmére kellett néznie és számos szakvélemény bizonyossága szerint a legnagyobb gondossággal ügyelt a hangszerek abszolút technikai és hangzásbeli minőségére, anélkül, hogy egy meghatározott hangzáseszményt vagy egy bizonyos hangzástípust propagált volna. Ebben az értelemben a hitelesség kérdése lényegében a megkomponált zenére és a jól megépített hangszerre korlátozódik.

Perspektívánk nem lehet Baché, aki számára nem volt aktuális probléma egy történeti hangzásvilág. De legalább világossá kell tennünk magunk számára, hogy nekünk sem áll tulajdonképpen rendelkezésünkre történeti hangzás, még a legkevésbé megváltoztatott műemlékorgonák segítségével sem. Amit Gurlitt 1926-ban „történeti titoknak” nevezett, ismereteink minden gyarapodása ellenére ilyen maradt és az is fog maradni, még ha folyamatosan érezzük is a csábítást, hogy lépésenként közelebb jutunk hozzá.

Fordította Enyedi Pál

<sup>19</sup> Az Albert Ludwig Egyetem aulájában 1989. július 31-én Kay Johannsen által bemutatott programon elhangzott: Hans Leo Hassler: *Credo in unum Deum*; William Byrd: *John, come kisse me now*; Samuel Scheidt: *Cantio Gallica „Est-ce Mars”*.

<sup>20</sup> *Dokumente zum Nachwirken Johann Sebastian Bachs 1750–1800* (= Bach-Dokumente, Bd. III), kiadta és magyarázatokkal ellátta Hans-Joachim Schulze, Kassel etc. 1972. 88.



5. ábra. A weingarteni apátság templom orgonája (Joseph Gabler, 1737–1750, IV/72).