

Lehotka Gábor

J. S. Bach Orgel-Büchleinje valóban orgonaiskola

Örömmel olvastam Hollai Keresztély írását a *Magyar Egyházzene* című folyóirat IV. (1996/1997) 1. számában, melyet J. S. Bach Orgel-Büchlein (a továbbiakban OB) című művéről mint orgonaiskoláról írt. A probléma felvetése aktuális, mert orgonistáink többsége az Antalffy, Zalanffy és a hozzá hasonló orgonaiskolákon nevelkedett, és el sem tudják képzelni, hogy tiszta forrásból merítve is lehet orgonát alapfokon tanulni. A múlt század végéről örökölt „orgonaiskola”-típusok a tizedrangú zeneszerzők primitív gyakorlatainak tárházai. Újabb változataik pedig rövidítések, „könnyített letétek”, zenekari művekből való „kivétek” stb., melyek sugallják a dilettantizmust. Ez akkor is így van, ha néhány Bach-művet is közölnek.

Lehotka Gábor orgonaművész, a Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola orgona tanszakának tanszékvezető egyetemi tanára.

Vácon az apácáknál a „Kis kezek, nagy mesterek” zongoraiskolát kijártam ugyan, de szerencsére rövid időn belül Pikéth Tiborhoz kerültem, majd hat évi zongoratanulás után az 1953/1954-es tanévben a Bartók Szakiskolában Hammerschlag Jánosnál elkezdtem orgonatanulmányaimat. Az évi anyag a következő művekből tevődött össze:

1. J. S. Bach: Pedalexercitium

A művet három hónapon keresztül, az igen lassú tempótól fokozatosan elérve az eredeti tempót, tévedés nélkül kellett játszani. A lábrendet a tanár úr maga írta be, melynek alapelve a Hollai tanár úr által ismertetett elv volt: mindent hegygel kellett játszani, kivéve, ha a természetes játékot csak a sarok használatával érhettük el.

2. J. S. Bach: Két- és háromszólamú Invenciók

A pedálgyakorlatokkal párhuzamosan az orgonán kétszólamú invenciókat kellett játszani a billentés, artikuláció és díszítések megadott szempontjai szerint. A téli szünetben a tanár úr lakásán háromszólamú invenciókat játszottunk zongorán.

3. J. S. Bach: Orgel-Büchlein

A pedálgyakorlat befejezése után az Invenciókkal párhuzamosan elkezdtük az OB korálelőjátékait, ami év végéig tartott. Ezek voltak a manuál-pedal összjáték gyakorlatai.

4. J. S. Bach: g-moll fúga (BWV 578.)

A művet a korálokkal párhuzamosan a tanév utolsó két hónapjában kellett megtanulni, ez lett volna a vizsgadarab. Sajnos Hammerschlag tanár úr a vizsga előtt váratlanul meghalt.

Tehát nemcsak egyetértek Hollai tanár úr megállapításával, hanem tanárom jóvoltából magam is az OB darabjaival kezdtem el orgonatanulmányaimat. Azzal is egyetértek, hogy az OB „az orgonatanításban nem kapja meg a megfelelő súlyt.” Ez utóbbi megállapítással kapcsolatban két kérdés merül fel bennem:

— az orgonát tanulni vágyók zongora-előképzettsége tendenciájában megfelel-e annak a szintnek, amit az OB darabjai manuáliter megkívánnak?

— orgonatanáraink többsége képes lenne-e belülről fakadóan, meggyőződéssel az OB-t orgonaiskolaként használni?

A kérdésekre érdemben nem szeretnék válaszolni, azonban szívesen ismertetem Bach hangszertanítási elveit, melyek figyelembevételével magam is írtam egy orgonaiskolát, amely „Gorsium orgonaiskola 2000” címmel meg is jelent.

Első lépcső

A zongora (cembalo) tanítását Bach Forkel szerint „azzal kezdte, hogy tanítványait először is megtanította az ő saját billentéstechnikájára. E célból tanítványainak több hónapon át bizonyos gyakorlatokat kellett végezniük, amelyeket a két kéz összes ujjai számára írt. Gyakorlás közben állandóan ügyelniük kellett a helyes és tiszta billentésre. Néhány hónapnál rövidebb idő alatt egyikük sem szabadulhatott meg ezektől a gyakorlatoktól, mert meggyőződése szerint legalább hat-tizenkét hónapig kellett őket gyakorolni.”¹

Forkel hozzáfűzi azt is, hogy több hónap múltán, amikor a tanulók türelme kezdett elfogyi, „akkor szívesen megtette azt, hogy kicsi, összefüggő darabokat adott nekik, amelyekben ugyanezek a gyakorlatok nagyobb összefüggésekben fordultak elő.”

A XX. században is eszébe jutott ez a módszer Dohnányi Ernőnek. „A legfontosabb ujjgyakorlatok a biztos zongoratechnika elsajátítására” című kiadványát nemcsak akkor kell elkezdni forgatni, amikor a tanuló technikai fogyatékségei az előadási darabokban megjelennek. A Bach-féle módszer, amely a kezdő tanuló belső akarására, kezdeti ambíciójára, az eredmény biztos tudatában élve szorgalmára épül — egyszerűen zseniális. Tapasztalatom szerint, amikor a tanuló már előadási darabokkal küszködik, szinte lehetetlen akár csak rövid időre is rendezett technikai fejlesztésre ösztönözni, mert ebben a fázisban már az előadási darabokon kell fejlődnie.

Második lépcső

A két kéznek egyszerre megvalósítandó technikai formulái nem lehetnek olyan nehezek, hogy ne legyen olyan lassú tempó, amelyben a tanuló nem tudja gyakorolni. A gyakorlatok szakszerű tanításának eredményeként kialakul a helyes kéztartás, a billentés, az ujjak függetlensége, a figyelem stb., azaz kialakul mindaz, amit felnőtt tanítványaimnál mint ujjkontrollt, hangkontrollt, ritmuskontrollt hiányolni szoktam. Ezek után elkezdődhet az érdemi munka. A második lépcső központi magja a rövid, könnyű darabok után a két- és háromszólamú Invenciók. Az Invenciók eredeti címe pedig meghatározza a feladatokat és zenei célokat:

„Igazi útmutatás, mellyel a zongorajáték barátait, de főleg a tanulni vágyókat könnyen érthető módon megtanítja, hogyan lehet nemcsak a tiszta kétszólamú játékban, hanem a további haladás folyamán három önálló szólammal is helyesen és jól eljárni, s ugyanakkor nemcsak jó ötleteket nyerni, hanem azokat jól ki is dolgozni, legfőképpen azonban szép éneklő előadásra szert tenni, s egyúttal komoly izéltőt kapni a zeneszerzés tudományából.”

¹ Az idézeteket Hammerschlag János: „Ha Bach naplót írt volna...” c. könyvéből veszem.

A XX. században is születtek pedagógiai célból jelentős művek, melyek Bach műve-
ihez méltó zeneiséget hordoznak, sőt legalább akkora pedagógiai érzékről vallanak,
mint amilyen Bachnak volt. Bartók Béla Gyermekeknek és Mikrokozmosz sorozatára
gondolok. Az a tanuló, aki Bach és Bartók művein fejleszti zenei készségét, zenei ízlé-
sét, pontosan tudni fogja, mi a tiszta forrás és mi a dilettáns, érezni fogja, mi az érzés,
az érzelem és mi a szerkesztés, a „matematika” a zenében. Tudni fogja, hogy a kettő
elválaszthatatlan egymástól, de mégis az érzelem, az emóció, a kifejezés azaz a tartal-
om az elsődleges.

Harmadik lépcső

A „Wohltemperiertes Klavier” eredeti címe pedig arra is utal, hogy a zenetanulás
újtjai ezen a fokon már többfelé ágazhatnak. A szerző „a tanulni vágyó zenélő ifjúság
épülésére és használatára” komponálta a művet, de azoknak a „különös szórakoztatá-
sára” is, „akik ebben a művészetben már jártasságra tettek szert.”

Ezen a fokon nyílt lehetőség arra is, hogy a tanulók elkezdjék orgonatanulmányai-
kat. Ugyanis, miután a billentyűs hangszereken való „jártasságra” szert tettek, már ér-
demes volt fűjtatót, vagy fűjtatókat —akár pénzért, akár szívességből— megkérni,
hogy a pedálon való „jártasság” elsajátításához szükséges gyakorlások ideje alatt fűj-
tassanak. (Noha a pedálos cembalo tudtommal nem volt ismeretlen.) Hammerschlag
János könyve idézi Bachot, aki az OB címlapjára ezt írta: „A nagy Úristen dicsőségére,
felebarátunk okulására” — ezzel is bizonyítva, hogy oktatási célból írta. Számunkra
mindebből az következik, hogy ha az OB-t orgonaiskolaként használjuk, akkor a tanu-
lónak fejlett manuális készséggel kell már rendelkezniük.

Sajnos ma a fiatalok többségének nincsen megfelelő előképzettsége. Az orgona fűj-
tatómotorját könnyedén bekapcsolják és elkezdik azt az orgonaiskolát, melyet a tanár
éppen jónak lát.

Hollai tanár úr írásában még felveti a sarok használatát az OB-ben, továbbá a legato—
non legato kérdését is érinti és foglalkozik a bővülő pedálklaviatúra elhelyezésével is.
Ezekhez szólnék még hozzá röviden.

1. Európai utazásaim alkalmával találkoztam olyan barokk orgonával, amelyen pl.
az egy oktávnyi pedálklaviatúra a játékasztal bal szélén volt elhelyezve. Billentyűk
gyanánt kb. 2-3 centiméter széles, kb. 10-12 centiméter hosszú falapok álltak ki a játé-
kasztal függőleges fedőlapjából. (Spanyol barokk orgona volt.)

Találkoztam olyan, kb. 45 fokos szögben megdőntött, két oktávnyi pedálklaviatú-
rával, amelyen az orgonista úgy játszott, mint ahogyan az autó pedáljait nyomkodjuk.
(Olasz barokk orgona volt.)

Az úgynevezett „francia pedál” pedig a padlóból kiálló, kb. 1 centiméter széles és
kb. 15-20 centiméter hosszú deszkalapocskákból áll, többnyire oktávnyi hangterjede-
lemmel. (Egyszer találkoztam kétoktávós változattal is.)

Nyilvánvaló, hogy ezeken a pedálklaviatúrákon sarkat használni nem lehet. De
nem is kell pl. Couperin „Messe pour les paroisses” című művében. Rögtön az első tét-
tel pedálon megszólaló cantus firmusát hasonlítsuk össze Bach bármely pedálra írt
korál-cantus firmusával, rögtön érzékelhetjük a különbséget. Couperin cantus firmusa

elméleti jellegű, taposással megszólaltatható, Bachnál pedig zenei funkcióval rendelkezik, énekel: ez taposással nem valósítható meg.

Nem véletlen, hogy az előbb felsorolt pedálklaviatúrákkal szemben a német barokk orgonák pedálja egészen más. Ezek többségén lehet sarokkal is játszani. A zenei igény és a technológia kölcsönhatásából történelmileg kialakult pedáltípus nem azért jött létre, hogy a benne rejlő lehetőségeket ne használják ki. Az sem véletlen, hogy ez a típus terjedt el és a mai napig ezt használják, azzal a különbséggel, hogy a mai historikusok önmagukat korlátozzák. Bach azonban nem volt historikus. Sőt a régimódi dolgok ellen harcolt, minden területen újító típus volt.

Számomra a lehetőség és valóság filozófiai összefüggése, továbbá Bach képességei, örökségül hagyott életműve bizonyítják többek között azt is, hogy pedáljátékában használta a sarkát.

2. Az orgona klaviatúrái hasonló változatosságot mutatnak, mint a pedálliblentyűzet. Az ököllel nyomható billentyűkön, az ábrázolásokon látható linguettákon, az igen rövid, ún. fehér billentyűkön át a fejlődés a barokk időkben az optimumhoz közelített. Az ujjrendek alakulása sem elméleti következmény, hanem nagyon is a technológiától determinált.

A billentyűktől, az ujjrendtől függetlenül minden barokk zenére általánosítani a non legato-játékot értelmetlen dolog. Lohmann írja: „A legato gyökerei a vokális zenében, pontosabban szólva a menzurális ligatúrában keresendők. A hangszereken a legato használata a XVI. század közepétől kezdve mutatható ki.”

A billentyűk alakulásán, az ujjrendek változásain keresztül a történelmi törekvés a legato felé tart.

A XVIII. század első felében élt Bachról feltételezni, hogy csak a zeneszerzésben volt zseniális és csak a jól temperált hangolás kialakulását szorgalmazta és az orgona egyik legsajátosabb eszközét, a legatót figyelmen kívül hagyta, csak olyan érdek lehet, amely nem zenei. Pl. Sebestyén János kollégám hívta fel figyelmünket Leonhardt és tanítványai újítási törekvéseire és ezek hatására a hanglemezgyártásban.

Kétségtelen, hogy amikor az európai zenei élet fokról-fokra múzeumi jelleget ölt, „valami” újat, „valami” mást nyújtani csak olyan dologgal lehet, ami az európai zenélés kialakult formáitól eltér és a specializálódás felé tart. Csakhogy ez nem zenei igazság akkor sem, ha Sebestyén kollégával egyetértésben megállapíthatom, hogy a specializálódott historikus törekvések hívei minden szóbeli nyilatkozatukkal zenélésről beszélnek, a zenére hivatkoznak. Ebben a dologban is megjelenik Szentgyörgyi Albert megállapítása: szakmai kérdésben nem az a lényeg, hogy kinek van igaza, hanem az, hogy mi az igazság. Az igazságot három axiómában tudom összefoglalni.

a. Az európai zene a legatóról sohasem mondhatott le, mert az emberi hang, az ének alapja. Ezért ha egy hangszer technológiai fejlődése során képessé vált arra, hogy a legatótól a staccatissimóig mindent megvalósítson (ugyanis ez technológiai kérdés), akkor az adott kor művészete ezt a gyakorlatban ki is használja.

b. Az európai zene a dinamika használatáról soha nem mondott le. Az orgonán a dinamikát az évszázadokon keresztül kialakult regiszterekkel és manuálváltásokkal

érhetjük el. Ebből következik, hogy a regisztrálásról, manuálváltásról öncélúan nem mondunk le.

c. Az orgonának orgonahangja van. Aki egy Bach-fúgát azért játszik principállal, mert ez hasonlít a legjobban egy viola da gambára, nem a zenei szempontot tartja szem előtt.

Azt pedig, hogy mikor játszunk legatót, non legatót vagy staccatissimót, mikor regisztrálunk és mikor váltunk manuált, mikor milyen hangszínt használunk, a mű tartalma, felépítése határozza meg.

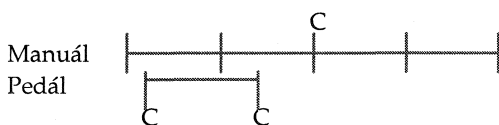
Ha pedig tudományos jelleggel korabeli írásokra hivatkozva szeretnénk a kérdést eldönteni, vállalkozásunk nem sok sikerrel kecsegtet. Lohmann írja: „A legato leírásának tekintetében a források nem nyújtanak egységes képet. A legtöbb esetben az egymást követő hangok résmentes összekapcsolásának igénye fogalmazódik meg ugyanúgy, ahogy az a mai gyakorlatban ismerős. De emellett vannak utalások a hangok közötti elválasztásokra is.”

3. Hollai tanár úr felveti a manuál és a pedál viszonyának kérdését, és megállapítja, hogy Bach weimari orgonáján a manuál „disz”-e alatt a pedál kis „d”-je helyezkedett el. Ezt az állítást sem bizonyítani, sem cáfolni nem tudom, csupán azt szeretném megjegyezni, hogy Bach nemcsak az a-moll concertót írta Weimarban, hanem az F-dúr toccatát is (BWV 540) és ebben a műben az „f” is szerepel a pedálon. Ebben az esetben a pedál közepe a kis „disz” billentyűn volt. Hollai tanár úr zárójelben megemlíti, hogy Werckmeisternél sem fordul elő a „c” a „c” alatti manuál—pedál viszony, „ami ma sokhelyütt található.” Tehát Hollai tanár úr a múlt orgonaépítészeti gyakorlatában napjainkban is alkalmazható szabályt keres.

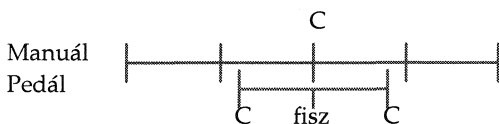
Ez utolsó problémakört is az előzőekhez hasonlóan, történelmi folyamatként próbálom értékelni, de ebben más eredményre jutok, mint Hollai tanár úr.

A pedálklaviatúra elhelyezése is legalább olyan változatos megoldásokat mutat, mint az orgonával kapcsolatos bármely egyéb kérdés.

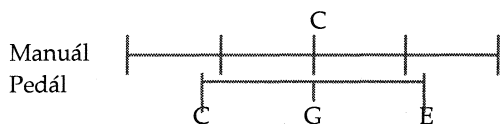
Én magam történelmi orgonákon játszva a következő típusú manuál-pedál elhelyezkedésekkel találkoztam:



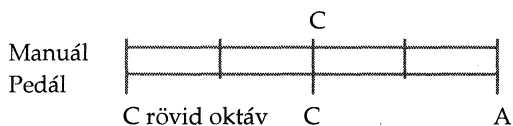
(Spanyol barokk orgona)



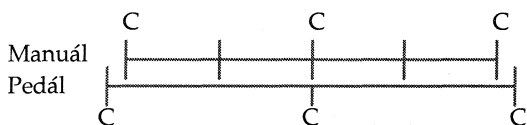
(Francia barokk orgona)



(Korai romantikus Cavaille Coll orgona)



(Vác, a ferencesek volt orgonája)



(Német barokk orgona)

Ez utóbbiban a tökéletes megoldás bontakozik ki geometriai, de játéktechnikai szempontból is. Úgy vélem, hogy ez utóbbiban a tartalom és a forma egymásra talált. De ettől a pillanattól kezdve, a további bővüléseket figyelembe véve két irányzat érvényesül. Az egyik a mechanikus, amely a további manuál- illetve pedálbővülésekben is a közepet keresi. A másik a játéktechnikai szempontot azaz az orgonista számára a tartalmi kérdést tartja elsődlegesnek. A tartalmi kérdés pedig az, hogy ha a nagy orgonaművek (Bach, Franck, Liszt, Reger) manualiter hanganyagát elemezzük, akkor a hangok legnagyobb része a nagy C és a háromvonalas C közé esik. A C''' fölött lévő hangok aránya a többiekhez viszonyítva olyan csekély, hogy az egész egyszerűen elhanyagolható.

A pedálra is ugyanez vonatkozik a nagy C és a C' közötti hangterjedelmre. Ez még a modern művekre is áll. Ma már a mechanikus gondolkodás a háttérbe szorult és az orgona hangterjedelmétől függetlenül az orgonaépítők kérdése az, hogy a C' a C-vel legyen szemben, vagy a később kialakult disz a disz-szel. (Gondoljuk el, hogy a zongora egyre bővülő hangterjedelmét figyelembe véve a zongora pedáljait is hol jobbra, hol balra tolnák el.)

Én természetesen a klasszikus tartalom és forma híve vagyok, és a mechanikus közép-szemléletet elvetem. Számomra természetes, hogy Európa-szerte ma már a C a C-vel szemben megoldás kerül túlsúlyba. Ezzel nem cáfolom Hollai tanár úr állítását, miszerint Bach orgonáján az OB komponálása idején a manuál-pedál viszonya más volt.