Magyar Egyházzene V (1997/1998) 231–248

Erkki Tuppurainen

Bach-játék a XX. század első felében

A korai Karl Straube

Erkki Tuppurainen finn orgonaművész, a kuopioi egyetem egyházzenei tanszékének vezetője. A cikket, mely egy 1994-ben, finn nyelven írt zenetudományi disszertáció (A XX. század 20-as 30-as éveiben működött finn orgonisták és példaképeik Bach-játéka) egyik fejezete, a szerző engedélyével közöljük.

A fiatal Straube Bach-játékát „Visszapillantás és vallomás" (Rückblick und Bekenntnis, 1950) című írása világítja meg. Saját kijelentése szerint a Bach-orgonaművek tolmácsolásának Heinrich Reimanntól elsajátított módját fejlesztette tovább, amely kezdetben a dinamikai fokozatokra épült.

„Az orgona mint Bach-hangszer rehabilitálásában következő lépésként a hangzás jellegére is alkalmaztam a Reimann által Bach műveiben csak a hangerőre figyelő differenciáló-művészetet, felhasználtam az egyes regiszterek és az önálló regisztercsoportok hangszínének hangulati értékét. Ezt abban a biztos tudatban tettem, hogy másra törekszem, mint Reimann. Reimann Bachban elsősorban a hangzás pátoszát kereste, ami visszadta az orgonának az elvesztett királyi méltóságot. Magam azon fáradoztam, hogy a modern orgona valamennyi hangzáslehetőségének kihasználásával a bachi polifónia objektivizált zenei nyelvében a szubjektív eredet is megszólaljon, amely azonban Bachnál a formát soha sem feszíti szét, hanem a maga tisztaságában csak a merev sematizmustól óv meg." (Straube 1950, 87.)

Egy feltehetően 1903-as berlini fellépésének visszhangja tanúskodik Straube új felfogásáról. A sajtókritika szerint a h-moll prelúdium és fúgát (BWV 544) a (*mit schreienden Stimmen* – kiabáló regiszterekkel[!] játszott) hagyományos forte helyett halkan kezdte el, majd crescendálással ért el fokozást. A kritikus, Theodor Krause úgy vélte, hogy ez a játékos fiatal korával magyarázható. (Wohlgast 1928, 19–21.)

Straube játékmódját a Bach-orgonaművek Peters-kiadásának 1913-ban megjelent második kötete tükrözi. Javaslata szerint az A-dúr prelúdiumot (BWV 536) halk regiszterekkel és puha artikulációval kellene játszani, a mű sajátosságait pedig költőien jellemzi:

„A prelúdium csöndes tavaszi éjszakák varázsáról susog. A hangok, még félig álomban, lágyan tovalengő körtáncba kezdenek; karcsú melodikus vonalak suhannak el mielőttünk testetlenül, sejtelmes ringatózással és hajladozással, hogy a hangzó szépség fuvallatában elvesszenek."

Straube a maga regisztrálási utasításait „hangszerelésnek" nevezi. Regiszterválasztásának mintáiként többek között Brahms (44. o.) ill. Wagner Nürnbergi mesterdalnokok című operájának zenekarait (4. o.) jelöli meg. Később azonban megjegyzi (Straube 1950, 86.): *„Bachot romantizáltam. De nem wagneresítettem el."* (Az 1913-as kiadásról ld. többek között: Forsbolm 1957.)

Több hallgatója Straube „éneklő" vagy „beszédes" játékát előadásának leghatásosabb vonásaként értékelte. (Hasse 1943, 161.; Doormann 1973, 73.) Ezt a benyomást mindenekelőtt artikulációjával s részben a vonósregiszterek használatával érhette el. Az 1913-as Bach-kiadásban Straube a regisztrálást, a frazeálást és az artikulációt a legkisebb részletekig megadta. Az utolsó szót azonban átengedte a játékosnak, és óvott attól, hogy útmutatását szó szerint kövessék. (Straube 1950, 87.; Voppel 1955, 92.; Wunderlich 1976; 1992.)

Straube a XX. század elején, amikor egyre általánosabb lett az érdeklődés az úgynevezett régizene iránt, Bach előtti orgonazenét is bemutatott. Hans Klotz írja a Straube által kiadott „Alte Meister" (1904) és „Choralvorspiele alter Meister" (1907) gyűjteményekről: *„E kiadások fogalmat adnak az artikuláció, az agogika és az exegézis időtlenül érvényes straubei művészetéről."* (Klotz 1950, 237.) Straube tanítványai gyakran szuperlatívuszokkal éltek, ha a „második orgonista-csináló" (Organistenmacher[1]) inspiráló hatását jellemezték. Így például Karl Matthaei írja (1934): *„Legtöbb tanítványa részesülhetett abban az életet adó keresztségben, amely birtokában teljes felelősséggel megpróbálkozhattak a különböző problémák megoldásával."* A nyolcvanas évek óta kritikus hangok hallatszottak és heves viták is fellángoltak Straube pedagógiájáról valamint annak a nácizmussal való feltételezett kapcsolatairól. (t. k. Hartmann 1991)

Bengt Hambraeus hangsúlyozza, hogy a régi orgonazene Straube-féle kiadásai nem a történeti kutatást, hanem a gyakorlatot szolgálták. A szubjektív interpretáció hagyományából indultak ki, amely XIX. századi hagyaték volt, s melyet például Artur Nikisch és Leopold Stokowski karmesterek is képviseltek. (Hambraeus 1987, 38-39., 45.) Straube tolmácsolásának elvei, a meglehetősen lassú és változó tempók, a gyakori regisztерváltás és a változatos artikuláció Hambraeus szerint már J. H. Knecht, C. H. Rinck, J. Chr. Schneider és L. E. Gebhardi útmutatásaiban megjelennek. (42. o.)

Miután Straube 1918-ban lipcsei *Thomaskantor* lett, fokozatosan felhagyott az orgonakoncertezéssel. (Wolgast 1928, 13., 22.) Tanítványa, Günther Ramin sok tekintetben utódának tekinthető.

Albert Schweitzer

J. S. Bach zenéjének előadásáról vallott nézeteit Albert Schweitzer Bach–könyvében tette közzé, amely 1905-ben franciául és 1908-ban kibővítve németül látott napvilágot. 1912–1914 között Charles-Marie Widorral együtt Bach orgonaműveit öt, magyarázatokkal ellátott kötetben adták közre. Az amerikai Schirmer-kiadónál párhuzamosan angol, német és francia kiadások jelentek meg, melyek előszavait már 1910–1911-ben publikálták. A francia szövegek eltértek a többitől: ezekben különösen Widornak a francia orgonákból kiindu-

[1] Wunderlich 1972, 36. — „az első orgonista-csináló közismerten J. P. Sweelinck volt".

ló felfogása tükröződött.[2] Az első világháború alatt Albert Schweitzer kiadói munkássága megakadt, és csak az 50-es években folytatódott. A sorozat VI. és VII. kötetének kiadásában Edouard Niesberger támogatta Schweitzert. (Hanheide 1990, 67–68.; Schützeichel 1991b, 99–100.)

Schweitzer kérdéssel kezdi a Bach-kiadás előszavát: *„Hogyan játszotta Bach saját orgonaműveit és hogy kell azokat ma játszani?"* (Widor-Schweitzer 1910a) Válaszai inkább saját tapasztalatain és filozófiai meggondolásain, mint a történeti előzmények ismeretén alapulnak.[3]

Stefan Hanheide és Harald Schützeichel szerint Schweitzer Bach-tolmácsolása a játék plaszticitására, felépítettségére, tisztaságára és áttetszőségére törekedett. (Schützeichel 1988a; 1991a, 165–186.; 1991b, 76–79., 145–151.; Hanheide 1990, 305-317.) Mivel Schweitzer véleménye szerint a hallgatóság nem szokott a polifóniához, ügyelni kell a tanulási folyamatra. A Bach-művek zenei felépítése „terasz-szerű" (Schweitzer 1908, 357.), azaz a művek világosan fő- és mellékrészekre tagolódnak. Schweitzer használja a „kettős architektonikus dinamika" kifejezést is, mely a művek egészére és részleteire is vonatkozik, és azt az „egységes, modern érzésdinamika" ellentéteként mutatja be (318. o.). Bach műveit gyakran a gótikus építészettel hasonlítja össze. Ebben a vonatkozásban a „barokk" szót idegennek találja. Véleménye szerint az nem illik J. S. Bach műveinek jellegéhez.[4] Az orgonaművek előadásának mintájául Schweitzer a Brandenburgi versenyeket ajánlja, melyek hangszerelése különféle kórusszerű hangzási csoportokat vonultat fel. (Schweitzer 1908, 356.) Előnyben részesíti a vonósszerű játékmódot is: *„Egy orgonafúgát tökéletesen eljátszani annyit jelent, mint azt úgy visszaadni, ahogyan orgonasíp-hangzású vonóshangszerek játszanák."* (Widor–Schweitzer 1910a, 219.)

A tempóválasztásban kerülni kell a szélsőségeket és figyelembe kell venni a templomtér akusztikai adottságait valamint a hallgatóság befogadó-képességét. A részleteknek erősen visszhangos terekben is tisztán és plasztikusan ki kell rajzolódniuk. Az agogika, vagyis óvatos ritenuto a hangnemváltások, témabelépések és fokozások aláhúzására, s a mellékrészekben ennek megfelelően egy felszabadító accelerando — mind a monotónia elkerülésében segítik a játékost. Az alaptempó érzetét azonban nem szabad elveszteni. Schweitzer különösen előrehaladott korában kedvelte a rendkívül lassú tempókat, melyeket „egy helyes játékmóddal" együtt alkalmazva jogosnak talált. (Schweitzer 1908, 271., 333–334.; vö. továbbá: Noll 1985, 131.)

---

[2] Widor–Schweitzer 1910a; 1910b; 1911.; Schweitzer 1931, 104.; Forsbolm 1957; Burg 1986, 214–217.; Schützeichel 1987; 1988b, 145–146.; 1991b, 98–100; Hanheide 1990, 293–296.

[3] Widor–Schweitzer 1910a; Hanheide (1990, 336–349.) összeveti Schweitzernek az ideális orgonáról alkotott nézeteit az ívelt hegedűvonóról alkotott elképzelésével, melynek segítségével J. S. Bach szólóhegedűre írt műveiben a többszólamú részeket arpeggio-k nélkül lehetett volna játszani; Hanheide az ötletet történetileg tarthatalannak nevezi.

[4] Hanheide (1990, 245.) hangsúlyozza, hogy Schweitzer a „barokk" szót aligha használhatta hamarabb, mint A. Ehlersnek 1961-ben írott levelében, ahol a következőképpen nyilatkozik: „Bach lényege szerint a gótikához tartozik. Zenéje a szólamok gótikája."

A legato-játékot Schweitzer Widortól vette át. Ahogy Widor, úgy kezdetben ő is az egyszerűséget és természetességet hangsúlyozta, ez jellemezte a franciák játékát:

„A virtuozitás, amely nálunk a jelentős orgonisták sajátja, ott kevésbé létezik. Mindenekelőtt nyugodt plasztikusságra törekszenek, amely a zeneművet teljes nagyságában életre kelti a hallgató számára. Úgy tűnik számomra, mintha a francia orgonista nyugodtabban ülne az orgonapadon, mint mi. Mindenkinél a billentyű lenyomásának és felengedésének abszolút pontosságával találkozunk, következetes kötéssel és tiszta, természetes frazeálással. — Érzésemet nem tudom jobban kifejezni mint ha azt mondom: a francia orgonista objektívebben, a német személyesebben játszik. — Azt mondhatjuk, hogy a francia orgonaművészetben az architektúra iránti érzék érvényesül, mely bizonyos értelemben minden francia művészet alapeleme." (Schweitzer 1906, 36–37., 39.)

Schweitzer a francia Bach-tradíciót is nagyra értékelte.[5] Később, Widortól eltérően, artikulációjának mintaképéül a vonós hangszereknek a Bach-kantátákban előírt „frazeálást" tekintette (többek közt Schweitzer 1910, 217–220., 245–249.; Hanheide 1990, 305–315.).

A 20-as és 30-as évekbeli koncertkörútjain Schweitzer elsősorban Bach orgonazenéjét játszotta. (Schützeichel 1991a) Bach-könyvével Németországban több elismerést aratott, mint Franciaországban. (Schützeichel 1988b, 148.) Fontosak voltak dániai látogatásai, ahol az orgonista Emilius Bangerttel ismerkedett meg, és a svédországiak is, ahol felkeltették figyelmét az ottani régi orgonák. (Quoika 1954, 65.; Schützeichel 1991b, 267., 318–322.) Gondolatai jelentős hatással voltak mindkét ország orgonistáira. (Quoika 1954, 72.; Brouwer 1981.; Blomberg 1984) Schweitzer játékát 1928-ban, 1935-ben, 1936-ban és 1951–52-ben vették hanglemezre. (Schützeichel 1988a)

Schweitzer a misztikus színezetű beleérzést —a Bach-művek „előadásának lelkét"— valamint az egyszerűséget és a nyugalmat tartotta a Bach-játék fő sajátosságainak. (Schützeichel 1991b, 90–93., 101–102., 138–142., 145–150.) Straubétól eltérően, aki a játék „lelkét" is becsülte, hangsúlyozta, hogy „az orgona a lélek örök, végtelen lélekké való objektivizálását ábrázolja, és lényegétől, helyétől elidegenedik, ha csupán a szubjektív lélek kifejeződése." (Schweitzer 1906. 38–39.) Amikor Rainer Noll Schweitzer játékának komoly éthoszáról beszél, 1909-ben mondott szavait idézi: „Az a lelki nyugalom, amely Bach zenéjének hallatán eltölt bennünket, csak ahhoz hasonlítható, amelyet az Istenség látásakor érzünk."[6]

A XX. század 20-as éveitől kezdődően Schweitzer gyakran istentisztelethez hasonlóan építette fel hangversenyeit. Ehhez Bach nagy művei és orgonakoráljai mellé mindenekelőtt Mendelssohn és Franck műveit választotta. Az

[5] A francia Bach-tradíciót már Richard Wagner (vö. Danuser 1988, 351.) és 1912-ben Adolf Geßner (vö. Schützeichel 1991b, 254.) is elgondolkodtatónak (bedenklich) tartotta. Későbbi vizsgálódásokról ld. t.k. Lohmann 1984, 371.; Burg 1985, 174.; Kooiman 1989.

[6] Schweitzer 1909-ben, a dortmundi Bach-ünnepségeken tartott előadásának zárszavai. (Noll 1985, 130.)

orgonakorálokhoz kórus-versszakok kapcsolását érezte illőnek. Véleménye szerint az orgona használata „profán" koncerthangszerként kerülendő, és az előadás módjával még a hangversenytermet is templommá akarta változtatni. (Schweitzer 1931, 69.; Hanheide 1990, 299–304.) Schweitzer már a századelőn idegennek érezte a berlini orgonisták, többek között Heinrich Reimann játékát — az ottani új orgonák hangzása sem elégítette ki őt:

„A berlini orgonisták, Egidis kivételével, kis csalódást okoznak nekem, mert inkább a külsőséges virtuozitásra törekszenek és nem a játék plaszticitására, amelyre Widor oly nagy hangsúlyt helyezett. És milyen dübörgő és száraz volt az újabb berlini orgonák hangzása Cavaillé-Collnak a St. Sulpice-ben és a Notre Dame-ban álló hangszereihez képest!" (Schweitzer 1931,17.)

Straube Schweitzer tudományos érdemeit jobban értékelte, mint a művészieket, és úgy vélhette, hogy a kutatói hírnév az orgonista Schweitzernek érdemtelenül nagy megbecsülést szerzett.[7]

„Albert Schweitzer nem művészi természet, hanem tudós, és ezért veszélyes a hatása a szellemileg behatárolt orgonajátékosra, mert az szavait evangéliumnak veszi. És mivel jó értelemben vett racionalistaként a művészi lényeg tulajdonképpeni irracionalizmusát nem teljesítheti be, a művészből valami közhelyszerű kerekedik ki. Ez mit sem változtat azon, hogy ő jelentős személyiség, csupán művészi területen megvannak tehetségének és erejének határai."

A 20-as években Schweitzer játéka, különösen „egyszerű, orgonaszerű" regisztrálása „időszerűtlenül" aszkétikus lett, s „alapjátékorgonistaként" („Grundstimmenorganist") is emlegették (Noll 1985, 128–129.) Az 50-es években viszont a hagyományokhoz való kötődését hangsúlyozták. (Hanheide 1990, 310–314.) Hans Arnold Metzger saját 1932-es, Schweitzer munkatársaként kifejtett tevékenységére visszaemlékezve Schweitzer játékát Straubéével a következőképp veti össze:

„Játékának egy bizonyos —gyakran kifejezetten szándékos— nehézkessége egyrészt frazeálási felfogásából eredt, másrészt mindenekelőtt abból az igyekezetéből, hogy az orgonán soha semmit ne vigyen túlzásba. E tekintetben különösen érzékeny volt, és az akkori jelentős nézetkülönbség Straube és az ő »német« Bach-felfogása között elsősorban a tempóvétel és az artikulációs megformálás kérdései körül lángolt fel." (Metzger 1965, 226.)

Az objektivitás iránti igénye vezette többek között a regiszterek csoportokban való használatához —melyre a francia orgonatípusok szolgáltak például— és az egyszerű artikulációhoz. Ezért volt mentes —Finn Viderö szerint— „Straubének a már szinte nevetségességig eljutott szisztémájától."[8]

---

[7] Ld. Straube 1928. november 3-án Arnold Mendelssohnnak írt levelét, melyet a günsbachi Schweitzer-Archívumban őriznek; idézi Hanheide (1990, 329.)

[8] Viderö 1955: Akkoriban az orgonajátékosok számára Schweitzer elgondolásai egy már szinte neveségességig degenerálódott szisztémától való elszakadást jelentettek. Örömmel fogadták felfogását, mivel szerintük igazabb és objektívebb képet adott Bach muzsikájáról. (A svéd nyelvű idézet fordításáért Végh Istvánnak tartozom köszönettel. *A ford.*)

Marcel Dupré

Marcel Dupré a közönség figyelmét akkor keltette fel, amikor 1920-ban Bach „összes" orgonaművét eljátszotta a párizsi konzevatórium Berlioz-termében.[9] Dupré 1926-tól 1954-ig volt a konzervatórium orgonatanára, emellett Widor utódaként a St. Sulpice-templom orgonista tisztét is betöltötte. Koncertező és zeneszerzői tevékenységén túl pedagógusként is elismertségnek örvendett.

Tanárán, Widoron keresztül Dupré a francia Bach-tradícióhoz kapcsolódott. Mivel nézete szerint az orgonistának gyakorta igen visszhangos terekben kell játszania, a művészi szabadságot részben korlátoznia kell, hogy játéka elég érthető legyen. Az érthetőséget szolgálja a hangjegyek értékének matematikai pontosságú figyelembe vétele. Ugyanez a pontosság érvényes a megismételt hangok játékánál is: a hangot az ismétlés előtt bizonyos szabályok szerint meg kell rövidíteni. Dupré hangsúlyt helyez az értelmes tagolásra, melyet a klasszikus polifónia szabályaiból vezet le, valamint a mű szerkezetének a regisztráció általi érzékeltetésére. Régebbi mesterek műveinek előadásánál azonban meg kell elégedni olyan regisztrációval, amely megfelel a korabeli mintáknak. Dupré Bach-játéka egy módszeresen végigvezetett legato-ra épül. A legato elsőbbségét a francia hagyomány indokolja. Ehhez a hagyományhoz tartozik a nehezen megfogható és kivitelezhető elevenség eszménye is.[10]

Dupré alapelveire fényt derít Méthode d'Orgue (1927) című orgonaiskolája —melynek példáit Bach műveiből meríti— és Bach orgonaműveinek általa gondozott kiadása (1938–1941). Az utóbbiban a regisztrálásra és az ujjrendekre vonatkozó számos útmutatást és elemzést találunk. Dupré véleménye szerint instrukciói általános érvényűek, és Widorhoz hasonlóan (Ochse 1994, 186–190.) hangsúlyozza, hogy ezek a Bach-tanítványok hagyományából vezethetők le. (1927, 14.) Bach-kiadása kifejezetten az orgonisták gyakorlati munkáját szolgálja. (1938, i.; Murray 1993, 196–197.) Metronomjelzései általában megfelelőek, de nyilvánvalóan lassabbak, mint amilyeneket Dupré saját maga használt.[11] Véleménye szerint a tempót tartani kell; kivételt képez néhány lassítás, többnyire a darab vége előtt. (Forsblom 1957, 113.; Terry 1991, 8.) A kevés artikulációs utalás általában a hangismétlések kezelésének szabályaiból származik. (1927, 56–58.)

Duprét orgonistaként és pedagógusként hazáján kívül különösen Amerikában, de Németországban is nagyra értékelték. Számos tanítványa nyilatkozott inspiráló és nagyvonalú óráiról. (többek közt Kunnas 1947/60, 534–535.; Terry

[9] Murray 1993, 85.: A tíz koncertből álló sorozaton nem hangzottak el a concerto-átiratok, a Nyolc kis prelúdium és fúga, a korálpartiták közül kettő valamint néhány bizonytalan szerzőségű orgonakorál.

[10] Többek közt. Dupré 1927; Gavoty 1955, 25., 28.; Forsbolm 1957, Weinberger 1981, Steinhaus 1984, 242., 248–249.; 1986; Burg 1985; 1986, 24–27.; Murray (1993) szerint Dupré azt írja Francis Florand, *Jean-Sébastien Bach: L'Oeuvre d'Orgue* (Paris 1947) című könyvének előszavában, hogy fegyelmezett játékával nem gyengíteni, hanem —épp ellenkezőleg— megtízszerezni akarta a bachi zene kifejezőerejét.

[11] Forsblom 1957, 122.; Weinberger 1981, 428–429.; vö. papírtekercs-felvétel 1922–1923-ből..

1991; Murray 1993, 145.) Amikor Heinz Wunderlich Duprét és Straubét a francia illetve a német hagyomány képviselőiként jellemzi, láthatóan tanára, Straube irányzata mellett voksol, jóllehet a francia iskola szolgálatait is elismeri. Két különböző hangzáseszményt hasonlít össze: Straube „élettel teli, éneklő és ekként plasztikus" valamint Dupré „merev és fametszetszerű" orgonahangját. (Wunderlich 1976, 52.; 1992, 75.)

Párizs, St. Sulpice

„Most jól csináljuk, de korábban szebb volt"

A fenti ironikusan bánatos kijelentést Straube tette, miután a 20-as években az új orgonamozgalom híve lett. (Wunderlich 1976, 46.) Ahogy a 20-as és 30-as évek több más német orgonistája —például lipcsei tanítványa, Ramin—, úgy Straube sem teljes odaadással fordult az új irányzat felé. (Többek közt Busch 1984b, 401–403.)

Günther Ramin Straube utódaként 1918-tól volt a lipcsei Tamás-templom orgonistája. Straube *Thomaskantor* lett, és mindenekelőtt az ismert fiúkórusnak szentelte idejét. Ramin egyúttal a lipcsei konzervatórium tanára és a Gewandhaus-koncertek orgonistája volt. Ramin 1940-ben lett „Thomaskantor". Straubét és Ramint tekinthetjük a Lipcsei Iskola és a lipcsei Bach-tradíció megalapítóinak. (Többek közt Hellmann 1990.)

Ramin —saját vallomása szerint— 1922-ban találta meg a régizenéhez vezető új utat. Amikor egy Vincent Lübeck műveiből álló koncertprogramot készített elő, felismerte, hogy eddigi előadásmódja e zenére nem alkalmazható. Hans-Henny Jahnn irányításával megismerkedett a hamburgi Szent Jakab–templom Schnitger-orgonájával, és azzal később tanárát, Straubét is megismertette. Ramin sokat koncertezett ezen az orgonán. Hamburgban 1925-ben rendeztek orgonakonferenciát, amikor is a hangszert az orgonaépítőknek és az orgonistáknak bemutatták. (G. Ramin 1929; C. Ramin 1958, 45–51.)

Ramin 1929-ben írt néhány cikket, melyek Straube korábbi játékmódjától eltérő felfogásról tanúskodtak. Véleménye szerint az artikuláció és a frazeálás fő feladata a szólamvezetés és a mű szerkezetének megvilágítása, s nem a részletek kiemelése. (G. Ramin 1929, 23., 25.) Egy későbbi írásban elvileg elfogadja azt a dinamikai árnyalást, amelynél a játéktechnikai segítőket használják, azonban elveti a fokozatok nélküli dinamikát, mely nézete szerint a mű tiszta szerkezetét elhomályosítja. A játékos egyénisége, a játék elevensége és a komoly éthosz ismételten előkerül írásaiban. Raminnak „a lélek tüzétől izzó" játéka a „hév" és a „lélek" felejthetetlen élményét szerezte számos hallgatójának.[12] Ő maga így ír:

„A figyelmes és valóban érzékeny laikusnak gyakran megvan a maga csalhatalan érzéke a zenei történés eredetisége és hitelessége iránt, s elfordul, ha nem érzi a zenei folyamat forró lélegzetét s kényszerítő erejét. Amit ezen értek, annak nincs semmi köze az olyan közhelyszerű, elcsépelt fogalmakhoz, mint 'virtuozitás', 'szubjektív önkényesség' vagy művészi 'megérintettség'. Csupán azt helytelenítem, hogy egy előadó tehetetlenségét és művészi vagy technikai hiányosságait hamis erény fényével palástoljuk." (G. Ramin 1929, 27.; C. Ramin 1937, 214.)

Straube 1929-ben jelentetett meg egy gyűjteményt régi mesterek orgonamuzsikájával (Alte Meister. Neue Folge), amelynek előszavában bejelenti, hogy szakított korábbi szubjektív felfogásával: *„Ez az érzelmes játékmód az 1750 utáni időkhöz tartozik."* Új célja a zenemű struktúrájának láthatóvá tétele. Ugyanez a törekvés tapasztalható későbbi Bach-kiadásaiban is. Régi instrukcióinak azon részét tartja meg, melyek az artikulációt, a frazeálást és a regisztrálást érintik, de gyakran egyszerűsíti azokat. Az utóbbiak az új orgonatípus „semlegességéhez" és az orgonaépítészet új technikájához igazodnak. *„A legnagyobb különbséget az ezek* [azaz a regisztráció] *alapjául vett dinamikai viszonyok jelentik, melyek bármiféle költőieskedő értelmezési kísérlet kiiktatásával közvetlenül a bachi hangzásvilág statikus szerkezetéből lettek levezetve."* (Straube 1950, 88.)

[12] Például. a finn Tauno Äikää 1992. aug. 6-i vallomása szerint. A „lélek" és „lelki" szavak Straube és tanítványainak írásaiban gyakran előfordulnak anélkül, hogy közelebbről meghatároznák jelentésüket.

A „lelki megformálással" megalapozott kiindulópontját azonban Straube nem akarta elhagyni. Ezért nem érthetett egyet a „mű iránti hűség" (Werktreue) korabeli felfogásával, amely többek között az egyre rendszeresebb formájú Urtext-kiadásokban is testet öltött. Karl Hassének írja 1930-ban:

„Pusztán az artikulációja oda fog vezetni, hogy bár jön az egyik hang a másik után, mégsem lesz érezhető az a lelki megformálás, amelyben a játékos tulajdonképpen megvallja a darabot. — De erre talán azt fogja válaszolni: 'Fütyülök a visszaadandó megvallására, nekem csak a hangjegyek kellenek'; itt azonban útjaink elválnának, mert ez számomra tudomány és a művészethez nincs semmi köze." (Straube 1952, 92–93.)

Straube bemutatja néhány olyan XIX. századi orgonapedagógus nézeteit is, akik a regisztrálás rovására az artikuláció és a frazeálás fontosságát hangsúlyozzák, és akiket ezért nézeteihez közel állónak érez:

„Ritter 1846-os megjegyzése —miszerint 'a fényes és árnyékos helyeket az efféle hangok megszólaltatása és letartása, nem pedig a forte és a piano váltakozása jelenti'— ugyanaz, mint amit tanítványaimnak évtizedek óta prédikálok, hogy míg az artikuláció és a frazeálás színessé teszik az orgonahangzást, addig a regisztерváltás egy kisebb értékű, mellékes dolog; azonban Friedrich Wilhelm Schütze az a férfiú, aki képzési módszerével a problémát a legjobban megragadta." (Straube 1952, 125.)

Karl Matthaei többek között Pachelbel orgonazenéjében hasonlóképp hangsúlyozza az egyszerűséget és a kifejezés tisztaságát, de eközben a túlzott objektivitástól is óv:[13]

„Szemlátomást fennáll azonban annak veszélye, hogy a saját, személyes érzések túl erős korlátozásával (azaz az intellektualitás túlhangsúlyozásával) a kompozíció visszaadása egyenesen lélektelen 'dologgá' merevedik. A régi mesterek nem közelíthetők meg kizárólag történeti szempontból, a tárgyilagos hozzáállás mellett az intuiciót is igénylik, amely az évszázadokat áthidalva megérezteti velünk és életre kelti bennünk a múltat."

Günther Ramin „Stílus és modor" című cikkében ellenzi az egy stílusirányzathoz való egyoldalú kötődést és a barokk zenének egy még régebbi zenei stílus felől való megközelítését:

„Joga van egyáltalán az előadóművésznek ahhoz, hogy valamely történetileg meghatározott korstílushoz kösse teljes zenei tevékenységét, hogy feladatait ehhez igazítsa és eszerint teljesítse? Azt hiszem, nincsen. Mert ha a gyakran félreértett és hamisan használt 'Werktreue' [a mű iránti hűség] fogalmát komolyan vesszük, akkor a reproduktív művészeti gyakorlatban azon kell komolyan fáradoznunk, hogy minden nagy zenei műalkotást a hozzá tartozó kifejezési és hangzási világba helyezzünk. És ezek különbözőek Josquin de Prés, Palestrina, Buxtehude, Bach, Bruckner és Reger művészetében. Ha manapság Buxtehude vagy Bach orgona- és kórusműveinek előadásakor gyakorta azt tapasztaljuk, hogy az előadásból teljességgel hiányzik a kifejezőbb, érzelemmel is áthatott hangzás, egyforma (nem egységes!) a tempó és a dinamika, ennek megfigyelésem szerint semmi köze a valódi objektivitáshoz és a darabbal szembeni tár-

[13] Matthaei: Johann Pachelbel orgonaművei első kiadása I. részének előszava (1930) — vö. második kiadás, 1934.

gyilagos tartáshoz. Hiszen a barokk zene kora —hasonlóan a barokk építészethez és szobrászathoz— a legváltozatosabb, fantáziában és kifejezésben leggazdagabb korszakok egyike. E művészeti korszak alkotásaihoz olyan hűvös tartózkodással közeledni, mint amilyen a középkori művészet[14] *—például Josquin és Schlick— esetében egyenesen szükséges, távol állna a nagy barokk mesterek művészetének szellemétől, a műveik iránti valódi hűségtől.*" (Musik und Kirche 1937/5, 212–216.)

A 30-as években a párizsi mellett a lipcsei konzervatóriumot is sok külföldi, többek között amerikai orgonista látogatta. (C. Ramin 1958, 79.) A szokásos szemeszteren kívül Ramin nyári kurzusokon is tanított, melyeket a Tamás–templom nagy Sauer-orgonáján és a restaurált röthai Silbermann-orgonán tartott. (Pontén 1935)

Straube, aki gyakorlatilag már a 20-as évektől kezdve nem tanított, 1944 óta Bach orgonaműveinek praktikus kiadásán dolgozott. Tanítványához, Michael Schneiderhez intézett levelében arról ír, hogy korábbi instrukcióit jórészt feladta, többek között mellőzte szubjektív javaslatait, és egyszerűsítette a regisztrációhoz és az artikulációhoz adott útmutatásait:

„Egészen egyszerű pedagógiai munkáról van szó, sziporkázó megjegyzések nélkül, egy artikulációs ívezéssel, igen sok ujjrenddel, melyek azonban nem az ujjak csúsztatására, hanem —a jövendő csúszkaládáira tekintve— lehetőség szerint az ujjak váltására épülnek. A tempót a szokásos olasz kifejezésekkel adtam meg, melyek egyértelműbbek a metronómszámokkal ellátott németeknél. Kevés az agogikai és a dinamikai jelölés. Mivel azon igyekszem, hogy visszafogottan bánjak a szubjektív színezetű javaslatokkal, ezúttal az egész munka a kollégák csalódottságát fogja kiváltani, mert kevés alkalmat adok az okoskodásra." (Straube 1952, 190.)

Egy másik levelében többek között a Bach-kantátákban található bejegyzésekkel indokolja artikulációját:

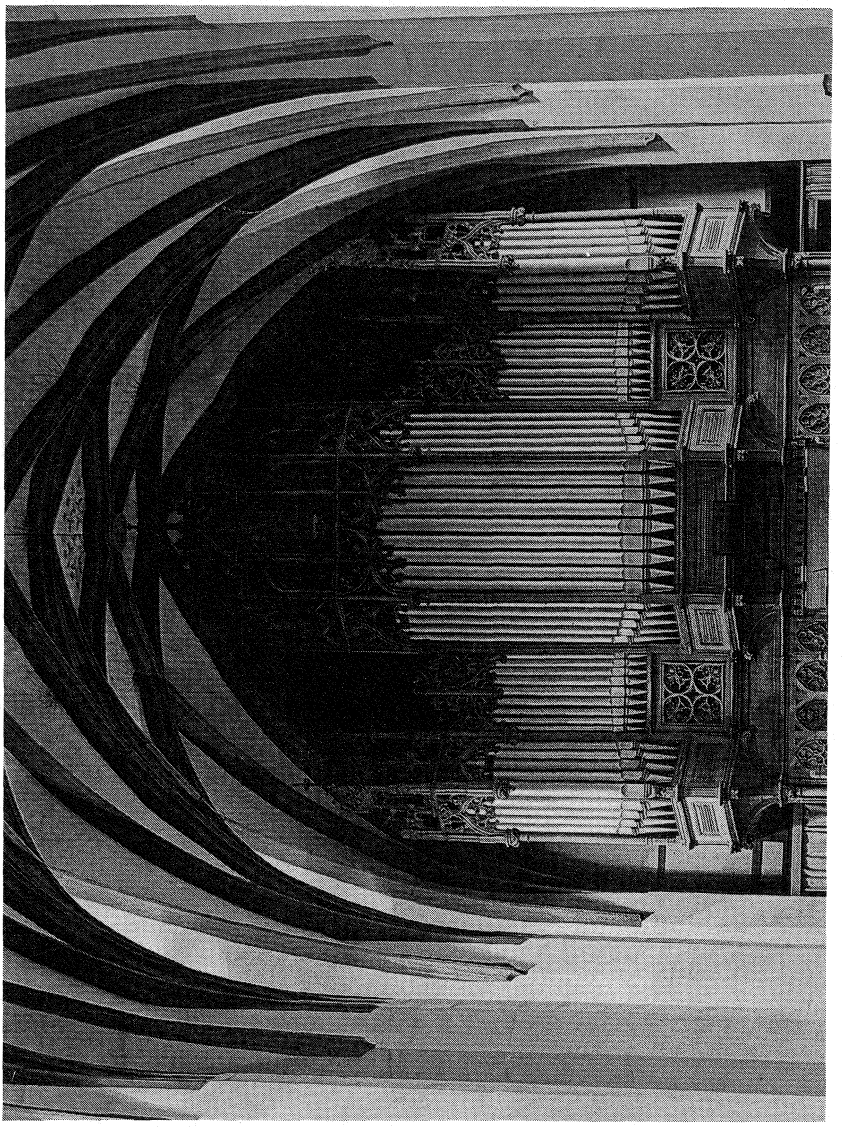
„A kiadás a mester zenekari partitúráiban —a kantátákban passiókban, misékben, a Magnificatban— található hangszeres artikulációs jelölésekről szerzett ismereteim alapján az orgonaművek melodikus vonalait igyekszik felfedni, melyek e nagyszerű művészeti alkotások lelki és szellemi tartalmát világítják meg." (Hans-Olaf Hudemann-nak írt levél, Straube: *i.m.*, 190–191.)

Straube Bach-kiadása (1949) IV. részének előszavában befejezetlenül maradt kiadói munkájának alapelvei olvashatók. Így például az orgonistára hagyja, hogy az éppen adott hangszeren a bachi orgonahangzást saját belátása szerint megközelítse. Az új kiadásban egyedüli igyekezete az volt, hogy feltárja a művek struktúráját. [...]

Az orgonamozgalom szelleméhez hűen Straube is szükségesnek tartja, hogy az előadót megismertesse az eredeti kéziratokkal és orgonákkal:

„Bach kéziratát valóban olvasniuk kell, azzal a tisztelettel, mely minden hangot komolyan vesz, s az alkotó zseni iránti teljes alázattal. Egy olyan zenetörténeti fejlődés ideiglenes végpontján, mely a Bach-interpretációt a stílustól idegen modernizálás befolyá-

[14] Ramin kifejezése: „mittelalterliche Kunst". (*A szerk.*)



A lipcsei Tamás-templom orgonája (Wilhelm Sauer, Frankfurt/Oder 1889.)

sától megtisztította, ezt a betű iránti hűséget kell tanítanom s ahhoz az alázatos felismeréshez kell elvezetnem, hogy Bach orgonahangja minden ízében él és lelkének hangja." (Straube 1950, 88–89.)

A hamburgi Jakobikirche Schnitger-orgonáján és a freiburgi Praetorius–orgonán kívül Straube külön figyelmet szentel a naumburgi Wenzelskirche orgonáján található éneklő vonós regisztereknek. Arról tudósít, hogy a Gottfried Silbermann-tanítvány Zacharias Hildebrandt által 1743–1746 között épült hangszer az utolsó orgona volt, melyet Bach és Silbermann közösen vizsgáltak meg, majd megállapítja:

„Hogy Bach elfogadta a hangszert, az megdönthetetlen érv valamennyi szélsőséges purista törekvéssel szemben, mely a bachi orgonahangzásból minden kifejezett melodikus regisztert száműzni akar." (Straube: *i.m.*, 89.)

Számos későbbi szerzőhöz hasonlóan 1948-ban Hermann Keller is megértéssel viseltetik Straube század eleji Bach-játéka iránt, és arra mutat rá, hogy Straube korának felfogásából és a Németországban kifejlesztett orkeszter-orgonákból indulhatott ki. Keller is vallja, hogy Straube az orgonát értékes koncerthangszerré emeltette:

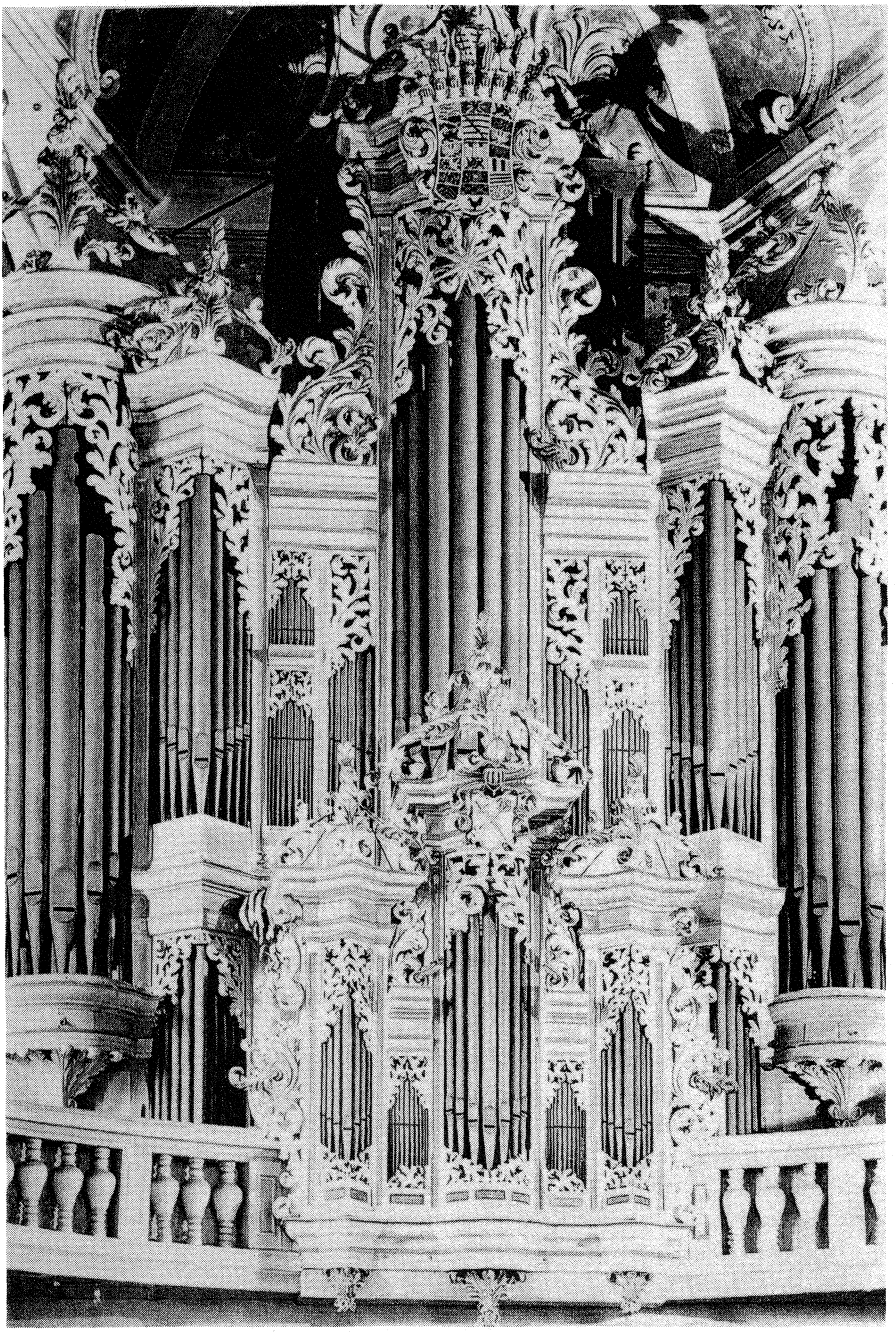
„Azzal, hogy Straube 1900 körül Bach orgonaműveit egy addig nem hallott, lélekkel teli, szubjektív módon interpretálta —különösen ahogy a 'modern' orgona folyamatos dinamikáját teljes egészében a kifejezés szolgálatába állította— a hangszer ismét megtalálta évszázadokkal korábban elvesztett talaját. Ez Bach zenéje volt, úgy, ahogy azt a Beethovenen és Wagneren felnevelkedett modern ember temperamentuma érzékelte, azonban másként az 1900 körüli generáció nem érthette volna meg őt." (Keller 1948, 215.)

Hans Klotz szerint Straube játéka „valóban tárgyilagos, mind a virtuóz hatásvadászattól, mind a 'metronomszerű fantáziátlanságtól' mentes volt" — ezzel Straube 20-as, 30-as években hallott játékára emlékezhetett. (Klotz 1950, 236.)

A német orgonamozgalom által fémjelzett kutatás és eszmecsere mindenekelőtt az orgonaépítés és a regisztrálás kérdéseivel foglalkozott. Klotz (1933), Gotthold Frotscher (1936) s Keller (1948) írásai azonban egyúttal a régi orgonazene előadási gyakorlata további kutatásának alapjait is megvetették. A billentés, az artikuláció és a frazeálás különösen a 30-as években volt gyakori téma (többek közt Kelletat 1934). A korra jellemző, ahogy Bruno Weigl a régi és új orgonaiskolákat értékeli. Rinck 1839-as orgonaiskolája Weigl véleménye szerint sok tekintetben elavult és nem orgonaszerű. (Weigl 1931, 272.) Véleménye szerint Straube Bach-kiadása, legalábbis pedagógiai tekintetben elvetendő. Másrészt azonban megjegyzi, hogy annak a felfogásnak a szegényessége és aszketizmusa, amelyet Straube 1930-ig tett magáévá, eltér a hangszínek iránti korábbi vonzalmától. Bár ez utóbbi a kompozíció egységének szétforgácsolódásához vezetett, mégis említésre méltó igaz művészet volt. (Weigl 1931, 40.)

Frotscher a századfordulóra gondol, amikor azt írja:

„Az orgonisták egy csoportja megelégedett azzal, hogy Bach prelúdium és fúgáit állítólagos objektivitással —mely egy önmagában hamis elv félreértett hagyományá-



Naumburg, Wenzelskirche (III/53, Zacharias Hildebrandt, 1943–46)

nak követése— az orgona összes regiszterével ledarálja, anélkül azonban, hogy a darabok tagolását élővé tették volna. Mások sok színnel szólaltatták meg orgonájukat, ezzel széttörve, a legkisebb szervetlen részecskékre szétdarabolva a vonalak szerves felépítését, és elfeledték e sokszínűség beillesztését az egységes vonalvezetésbe vagy felületbe." (Frotscher 1936/1966, 966.)

Az említett tévutak véleménye szerint az orgonaépítés fejlődéséből következtek. „Így a hangzásában barokk orgona játékosának már rendelkezésére állnak olyan önálló hangszínek és áttetsző, felhangdús hangszín-kombinációk, melyek az effektusokkal való játszadozást nélkülözhetővé, sőt lehetetlenné teszik." (Frotscher: *i.m.*, 967.) Véleménye szerint megfelelő összehasonlításként Bachnak hangszeregyüttesek esetében tapasztalt zeneszerzési gyakorlata szolgál. Frotscher Bach orgonaműveinek mint liturgikus zenének sajátságait hangsúlyozza, valamint számos kortársához hasonlóan kiemeli a zeneszerző német nemzeti jelentőségét is. (Frotscher: *i.m.*, 968–969.)

Helmut Walcha, Ramin tanítványa, elvetette a kompromisszumokat és felállította jól ismert tézisét: „Az orgona törvénye korlátaiban rejlik." (Walcha 1938). Az orgonahangzás sajátosságai gyakran az eredetiség és az objektivitás, a polifon és az architektonikus szerkezetű zene ideáljaival kapcsolódnak összse. A történeti hangszerek példája és az orgona általánosan érvényes jellemzői egyre inkább előtérbe kerülnek, miközben a terméketlen „historizmustól" is kerülendő. (Többek közt Blomberg 1984.) Hermann Keller az eredeti forrásanyag fontosságát hangsúlyozza. Az orgonamozgalom előtt megjelent Bach-kiadásokat elavultnak tartja, de a Dupré-kiadást is idegennek találja. (Keller 1984, 7–8.) Az északi országokban —részben Amerikában is—, a dán Finn Viderö volt az új eszmék egyik közvetítője. (Többek közt Viderö 1955; Forsblom 1957, 117–121., 128-132.).

A 30-as években több régizenei kiadvány látott napvilágot, hangsúlyozottan az eredeti szöveg alapján. A kiadói utalásokat az eredetinek tartott bejegyzésektől immár megkülönböztették.[15] Az útmutatás részben a regiszterek használatára vonatkozott. Mások mellett Keller (1937) az interpretáció legfontosabb elemeiként a regisztrálást, a tempót, a frazeálást és az artikulációt tünteti fel, míg Viderö (Ditlevsen–Viderö 1938; 1960) a regisztrálásra és a manuálok használatára szorítkozik.

A németországi politikai változások és a II. világháború kitörése rövidesen éreztette hatását. Karl Hasse 1943-ban összehasonlítja Straube és Schweitzer Bach-játékát és szemlét tart az orgonamozgalom helyzete fölött. A cikket megérintette az idők szele: „Az új idő aktivitást követel alázat és az örökkévalóság érzete helyett, s ez nem a világtól való visszavonulást jelenti, hanem azt, hogy éberen készen kell állnunk a jövő feladatainak teljesítésére." (Hasse 1943, 191.)

[15] Karl Matthaei Pachelbel orgonaműveinek a 30-as években publikált második kiadásában mellőzi az artikulációs, regisztrációs és tempójelzéseket, melyeket pedig néhány évvel korábban még megjelentetett, és melyek részben Straube-tól származtak, részben a freiburgi „Praetorius-orgonán végzett alapos stúdiumok" nyomán keletkeztek. (Matthaei 1931; 1934)

Straubét a szerző mint a németség kiemelkedő reprezentánsát mutatja be a franciákat képviselő Schweitzerrel szemben:

„Schweitzer Bach-hoz való hozzáállása a latinok világos, formai gondolkozására emlékeztet; a legerősebb hatások Párizsban érték. Straube Bach művészetéhez a germánoknak intuitív–átfogó, a nagyság és mélység rejtélyességét a lelkületben hordozó érzékével közeledik." (Hasse 1943. 183.)

Helmut Walcha általános feltűnést keltett az 50-es években az objektív-architektonikus irányzathoz való csatlakozásával. Max Reger orgonaműveiben kifogásolta, hogy azok idegenek az orgonától és polifóniájuk fogyatékos; ezért ezeket a műveket törölte a Frankfurti Zeneművészeti Főiskola tantervéből. Walcha az ezt követő vitán kívül azonban Bach orgonaműveinek világhírű hanglemezfelvételéről is nevezetessé vált.

Németből fordította: Enyedi Pál

Irodalom

Blomberg, Göran 1984: *„Liten och gammal — duger ingenting till". Studier kring svensk orgelrörelse och det äldre svenska orgelbeståndet ca 1930-1980/83.* Diss. Uppsala universitet, Uppsala.

Brouwer, Frans 1981: *Orgelbewegung und Orgelgegenbewegung. Eine Arbeit über die Ursprünge und die Entwicklung der dänischen Orgelreform bis heute.* Instituut voor Muziekwetenschap der Rijkuniversiteit de Groningen, Utrecht.

Burg, Josef 1985: „Anmerkungen zum Bach-Verständnis von Louis Vierne", *Ars Organi* 1985/3-4, 171–182. 248–252.

— — 1986: Notizen zu den französischen Ausgaben der Orgelwerke von J. S. Bach und ihrer Geschichte, *Ars Organi* 1986/4, 211–217; 1987/1, 22–27.

Busch, Hermann J. 1984b, „Entwicklungslinien des Bach-Spiels im 19. und 20. Jahrhundert", *Acta Organologica* 1984. Szerk. Alfred Reichling, Merseburger, Kassel, 387–405.

Danuser, Hermann 1988: „Auktoriale Aufführungstradition", *Musica* 1988/4, 348–355.

Ditlevsen, Fin — Viderö, Finn 1938: *Orgelmusik,* Bd. I. Engström & Södring, Köbenhavn.

— — 1960, *Orgelmusik,* Bd. II. Engström & Södring, Kobenhavn.

Doormann, Ludwig 1973: „Das Vermächtnis Karl Straubes als Bachspieler. Spiel unter dem Phrasierungsbogen", *Musik und Kirche* 1973/2, 73–77.

Dupré, Marcel 1927: *Méthode d'Orgue I–II.* Ed. Leduc. Paris.

— — 1938–41: *Oeuvres Complètes pour Orgue de J. S. Bach, annotées et doigtées par Marcel Dupré.* Ed. Bornemann, Paris.

Forsblom, Enzio 1957: *Studier över stiltrohet och subjektivitet i interpretationen av J. S. Bach orgelverk.* Diss. Åbo akademi, Åbo.

Frotscher, Gotthold 1936/1966: *Geschichte des Orgelspiels und der Orgelkomposition I-II.* 3., változatlan kiadás. Edition Merseburger 1124, Berlin.

Gavoty, Bernard 1955: *Marcel Dupré.* Ném. ford. A. H. Eichmann. Genf 1955.
Hambraeus, Bengt 1987: „Karl Straube, Old Masters and Max Reger. A Study in 20th Century Performance Practice", *Svensk Tidskrift för Musikforskning* 1987, 37–73.
Hanheide, Stefan 1990: *Johann Sebastian Bach im Verständnis Albert Schweitzers.* Musikverlag Emil Katzbichler, München-Salzburg.
Hartmann, Günter 1991: *Karl Straube und seine Schule: „Das ganze ist ein Mythos".* Verlag für systematische Musikwissenschaft Gmbh, Bonn.
Hasse, Karl 1943: „Karl Straube als Orgelkünstler", *Karl Straube zu seinem 70. Geburtstag (1943). Gaben der Freunde.* Leipzig.
Hellmann, Diethard 1990: „Die Leipziger Bach-Tradition in der 1. Hälfte des 20. Jahrhunderts (Die Ära Straube/Ramin)", *Musikalische Aufführungspraxis und Edition. J. S. Bach — W. A. Mozart — L. v. Beethoven.* Szerk. Günther Weiß, 9–32. Gustav Bosse Verlag. Regensburg.
Keller, Hermann 1948: *Die Orgelwerke Bachs.* 4. kiadás. Edition Peters, Leipzig.
Kelletat, Herbert 1934: „Grundlagen der Orgeltechnik", *Musik und Kirche* 1934/3, 121–127.
Klotz, Hans, 1933: „Imperativ der Orgelbewegung", *Musik und Kirche* 1933/4, 166–174.
— — 1933/1986: *Über die Orgelkunst der Gotik, der Renaissance und des Barock.* 3., javított kiadás. Kassel.
— — 1950: Karl Straube†, *Musik und Kirche* 1950, 237.
Kooiman, Ewald 1989: „Jacques Lemmens, Charles-Marie Widor und die französische »Bach-Tradition«, *Ars Organi* 1989/4, 198–206; 1990/1, 3–14.
Kunnas Jouko 1947/1960: Marcel Dupré. Urkutaiteilija ja säveltäjä, *Sävelten taitureita,* toim. Sulho Ranta, toinen, lisätty ja uudistettu painos. Porvoo. 530–536.
Lohmann Ludger 1984: „Artikulation in alter Orgelmusik — spieltechnische Voraussetzungen und Konsequenzen", *Acta Organologica* Bd. 17. Szerk. Alfred Reichling. Merseburger 1497, Kassel. 363–373.
Matthaei, Karl 1931: *Johann Pachelbel: Ausgewählte Orgelwerke.* 2. kiadás. Bärenreiter, Kassel.
— — 1934: *Johann Pachelbel: Ausgewählte Orgelwerke.* Bd. II. 2., a kéziratok alapján átnézett és javított kiadás. Bärenreiter, Kassel.
Metzger, Hans-Arnold 1965: „Erinnerungen an Albert Schweitzer", *Musik und Kirche* 1965/5, 225–227.
— — 1973: „Straube-Schüler-Treffen in Wesel", *Musik und Kirche* 1973/4, 196–197.
Mezger, Manfred 1973: „Günther Ramin. Zum 75. Geburtstag am 15. Oktober 1973", *Musik und Kirche* 1973, 269–275.
Murray, Michael 1993: *Marcel Dupré. Leben und Werk eines Meisterorganisten.* Ném. ford.: Hans Uwe Hielscher, (eredetileg „Marcel Dupré. The Work of a Master Organist". Boston 1985). Günter Lade, Langen bei Bregenz.
Noll, Rainer 1985: „Karl Straube als Orgelfachmann und Bach-Interpret" *Musik und Kirche* 1985/3, 122–132.
Pontén, Jan 1935: „Intryck och rön från en orgelkurs i Leipzig", *Tidskrift för kyrkomusik och Svenskt gudstjänstliv* 1935/8–9, 134-137.

Quoika, Rudolf 1954: *Karl Straubes Begegnung mit der Orgel.* Berlin–Darmstadt.
Ramin, Charlotte 1958: *Günther Ramin. Ein Lebensbericht.* Freiburg i. Br.
— — 1981: *Weggefährten im Geiste Johann Sebastian Bachs, Karl Straube und Günther Ramin. Zwei Thomaskantoren 1918–1956.* Darmstadt.
Ramin, Günther 1929: *Gedanken zur Klarung des Orgelproblems.* Kassel.
— — 1934: „Zum Aufsatz »Grundlagen der Orgeltechnik«", *Musik und Kirche* 1934/3, 127–130.
— — 1937: „Stil und Manier. Betrachtungen zur Wiedergabe der Orgelmusik verschiedener Zeiten", *Musik und Kirche* 1937/5, 212–216.
— — 1943: „Karl Straube, der Pädagoge", *Karl Straube zu seinem 70. Geburtstag (1943). Gaben der Freunde.* Leipzig.
Schinköth, Thomas 1993: „War das alles nur ein Mythos? Karl Straube, die junge Komponistengeneration und das Leipziger Musikleben der zwanziger Jahre", *Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy" Leipzig. 150 Jahre Muikhochschule 1843–1993. Festschrift 1993.* Szerk. Johannes Forner. Verlag Kunst und Touristik Leipzig GmbH, Leipzig.
Schützeichel, Harald 1987: „Zur Geschichte der von Widor und Schweitzer herausgegebenen Gesamtausgabe Bachscher Orgelwerke", *Ars Organi* 1987/3, 159–167.
— — 1988a: „Zu Albert Schweitzers Schallplatteneinspielungen von Orgelwerken Johann Sebastian Bachs", *Ars Organi* 1988/1, 17–26.
— — 1988b: „Albert Schweitzer und die Bachrezeption in Frankreich", *Musica* 42, 141–148.
— — 1991a: *Die Konzerttätigkeit Albert Schweitzers.* Verlag Paul Haupt, Bern und Stuttgart.
— — 1991b: *Die Orgel im Leben und Denken Albert Schweitzers.* Musikwissenschaftliche Verlags-Gesellschaft, Kleinblittersdorf.
Schweitzer, Albert 1906: *Deutsche und französische Orgelbaukunst und Orgelkunst.* 4. kiadás — az 1. kiadás (1906) hasonmás utánnyomása. Breitkopf & Härtel, Wiesbaden 1983.
— — 1908: *J. S. Bach.* Wiesbaden 1963.
— — 1910: „Über die Wiedergabe der Präludien und Fugen für Orgel von Johann Sebastian Bach." Az 1911-es lipcsei kiadás utánnyomása, eredetileg: *Die Orgel* 10 (1910) 217–220, 245–249; valamint: Widor, Charles-Marie — Schweitzer, Albert 1912–1914: *Johann Sebastian Bach: Sämtliche Orgelwerke.* Eine kritisch-praktische Ausgabe, I–V. (Complete Organ Works). Ed. G. Schirmer, New York.
— — 1910/1911: „Wie sind J. S. Bachs Präludien und Fugen auf unseren modernen Orgeln zu registrieren?", *Die Musik* 10 (1910/11) 67–80., 143–157; valamint: Widor—Schweitzer 1912–1914, Bd I.
— — 1911: „Vorschläge zur Wiedergabe der Orgelpräludien und Orgelfugen Johann Sebastian Bachs, Bremen", utánnyomás, eredetileg: *Die Orgel* 11

(1911) 114–121., 133–146., 220–226., 236–249; valamint: Widor—Schweitzer 1912–1914, Bd II.
— — 1931: *Aus meinem Leben und Denken.* Frankfurt/Main 1983.
Steinhaus, Hans 1984: „Verstreutes von und über Marcel Dupré. (Gesammelt von H. S.)", *Ars Organi* 1984/4, 242–252.
— — 1986: „Die Aufführung der Orgelwerke Johann Sebastian Bachs durch Marcel Dupré 1920 im Conservatoire Nationale de Paris. Eine Dokumentation, *Ars Organi* 1986/2, 75–78.
Straube, Karl 1904: *Alte Meister. Eine Sammlung deutscher Orgelkompositionen.* Leipzig.
— — 1913: *J. S. Bach: Orgelwerke II.* (Vorschläge, wie Bach lebensvoll zu spielen sei). Ed. Peters, Leipzig; valamint: hasonmás kiadásban Hartmut Haupt utószavával. Leipzig/Dresden 1983.
— — 1929: *Alte Meister des Orgelspiels.* Neue Folge. Ed. Peters, Leipzig.
— — 1934: *Acht kleine Präludien und Fugen.* Neue Ausgabe von Karl Straube. Ed. Peters, Leipzig.
— — 1949: *Joh. Seb. Bach: Orgelwerke, Band IV.* Neue Ausgabe von Karl Straube. Ed. Peters, Leipzig.
— — 1950: „Rückblick und Bekenntnis", *Bach-Gedenkschrift 1950.* Szerk. Karl Matthaei. 9–17. Ld. hasonlóképp: *Musik und Kirche* 28 (1950) és Straube 1952.
— — 1951: *J. S. Bach: Orgelwerke,* Bd. I, Teil I: Sechs Triosonaten, Teil II: Passacaglia und Pastorale. Neue Ausgabe von Karl Straube. Ed. Peters, Leipzig.
— — 1952: *Briefe eines Thomaskantors.* Szerk. Wilibald Gurlitt és Hans-Olaf Hudemann. Stuttgart.
Terry, Mickey Thomas 1991: „Clarence Watters Recollects: Marcel Dupré. The Master and his Music", *The Diapason,* June 1991, 8–9.
Viderö, Finn 1955: „Nyorientering inom orgelspelet, Andersen, Poul—Gerhard—Viderö, Finn—Zachariassen, Sybrand", *Orgelbygge och orgelspel.* Malmö.
Walcha, Helmut 1938: „Das Gesetz der Orgel = ihre Begrenzung", *Musik und Kirche* 1938/5, 193–203.
— — 1952: „Regers Orgelschaffen kritisch betrachtet", *Musik und Kirche* 1952/1, 2–14.
— — 1973: „Die Musik muß fließen ... Helmut Walcha über das Bach-Spiel", haastattelu, *fono forum* 1973/6, 529–530.
Weigl, Bruno 1931: *Handbuch der Orgelliteratur.* Leipzig.
Weinberger, Gerhard 1981: „Anmerkungen zur Dupré-Ausgabe der Orgelwerke von Johann Sebastian Bach", *Musica Sacra* 1981/6, 412–432.
Wolgast, Johannes 1928: *Karl Straube. Eine Würdigung seiner Musikpersönlichkeit anläßlich seiner 25-jährigen Tätigkeit in Leipzig.* Breitkopf & Härtel, Leipzig.
Wunderlich, Heinz 1976: „Karl Straube, der Orgelpädagoge", *Karl Straube. Wirken und Wirkung.* Szerk. Christian és Ingrid Held. Berlin.
— — 1992: „Orgelunterricht bei Karl Straube", *Gottesdienst und Kirchenmusik* 1992/3, 72–75.