

Enyedi Pál

Az elzászi orgonareform eszméi Geyer József munkásságában

Egy kiemelkedő magyar organológus halálának 50. évfordulójára

Fél évszázaddal ezelőtt, 1953. július 25-én hunyt el Budapesten Geyer József, a XX. század legjelentősebb, külföldön is elismerést szerzett hazai organológusa. 1887-ben született Budapesten. Hivatásul a papi pályát választotta, s az esztergomi egyházmegyében lett római katolikus lelkész. Emellett behatóan foglalkozott az orgonakészítés elméleti, azaz esztétikai, történeti, akusztikai valamint építés- és játéktechnikai kérdéseivel.¹ Organológiai érdeklődésének, majd pályájának kezdete is még az utóromantikus orgonaépítészeti stílus virágzásának utolsó éveire esett. Ekkor, az első világháború kitörését közvetlenül megelőző egy-másfél évtizedben jelentkezett az európai orgonaépítészetben az elzászi orgonareformnak nevezett irányzat. Elindítói, Emil Rupp, majd Albert Schweitzer Elzászból, a német és a francia kultúra határvidékéről származtak, s orgonista tanulmányait Párizsban, Charles-Marie Widornál fejezték be. E kettős kulturális kötődés meghatározta organológiai szemléletüket: az ideális modern orgonát mindketten a német illetve a francia utóromantikus hangszertípus jellegzetességeinek egyesítésében, s egyben vélt fogyatékoságaik vagy túlzásaik kiküszöbölésében vélték megtalálni.²

Enyedi Pál orgonaművész, egyházzenész, a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem egyházzenétanszékének docense, a Budapest-Zuglói Páduai Szent Antal-templom kántora.

¹ Geyer pályájáról, tervezői és szakírói munkáiról Solymosi Ferenc készített rövid összefoglalást: „Geyer József emlékére”, *Új Ember* 1987. máj. 10. 5; *A budapesti Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola orgona tanszakának története*. Budapest 1995. 60–62.

² Az elzászi orgonareformhoz ld. Albert Schweitzer: *Deutsche und französische Orgelbaukunst und Orgelkunst*. Leipzig 1906; Uő: „Die Reform unseres Orgelbaues auf Grund einer allgemeinen Umfrage bei Orgelspielern und Orgelbauern in deutschen und romanischen Länder”, *Wiener Kongreßausschuß* (Hg.): *Dritter Kongreß der Internationalen Musikgesellschaft*, Wien, 25. bis 29. Mai 1909. Wien, Leipzig 1909. 581–607; Uő — Xaver Mathias (Hg.): „Internationales Regulativ für Orgelbau”, *uo.* 636–679; Emil Rupp: „Die Orgel der Zukunft”, *Zeitschrift für Orgel-, Harmonium- und Instrumentenbau*. Jg. 1906/07, 1907/08, 1908/09. Graz; Uő: *Die Entwicklungsgeschichte der Orgelbaukunst*. Einsiedeln 1929.

A téma modern összefoglalásai: Walter Kwasnik: *Emile Rupp als Orgelreformer, Kirchenmusiker und Mensch*. Frankfurt am Main 1966; Harald Schützeichel: *Die Orgel im Leben und Denken Albert Schweitzers*. Kleinblittersdorf 1991, Freiburg i. Br. 1992 (Quellenband); Zsigmond Kokits: *Die Elsässer Reform. Die Entstehungsgeschichte einer künstlerischen Ideologie* (egyetemi diplomamunka). Wien 1993.

Geyerre kétségtelenül nagy hatást tettek ezek az eszmék, és azokkal alapvetően azonosulva 1916-ban megírta „A művészi orgona” című másfél száz oldalas könyvét.³ A tanulmány a magyar nyelvű organológiai irodalomban terjedelmét és fajsúlyát tekintve máig a legjelentősebb közreadott esztétikai értekezés, mely mondanivalóját igényes nyelvi köntösben, hatásosan tárja az olvasó elé. A művet létrehozó két fő gondolat, a korszerű orgona ideáltípusának⁴ kutatása s annak felmutatása a német és a francia orgonaépítészet sajátosságainak valamiféle összeolvasztásával, a szerző egész további munkásságát végigkíséri.⁵ Geyer életútjának és szellemi örökségének, azaz orgonaterveinek, valamint részben kiadatlan írásainak feltárása, értékelése és összegzése még jórészt a jövő feladata. Így most, halálának ötvenedik évfordulóján emlékezésünk talán nem lehet méltóbb, mint ha felidézzük, miként fejt ki fent említett könyvében a pályáját a kezdetektől fogva mindvégig befolyásoló elzászi reform-eszméket, s bemutatjuk néhány, e szellemben fogant orgonatervét.

A szerző műve bevezetésében elsőként kora orgonaépítészetének hanyatlását ecseteli, melynek fő okát a XIX. század közepétől elsősorban a német és angolszász területeken jelentkező új technikai lehetőségekben, pontosabban az azokkal való visszaélésben és az orgonakészítés gépesítésében látja. „A közvéleményben [...] a művészeti kérdések helyett az orgona elkészítésének játszi könnyedsége és szédületes gyorsasága, felépítésének és berendezésének kápráztató technikája és az árának jelentékeny csökkenése szerepelnek az eddigi eredmények legbecsesebbjei gyanánt. E jelenség [...] létezését a gépmunka, a hangszerek nagyban való előállításának lehetősége és tényleges gyakorlata magyarázza meg [...] Aki az orgona lényegébe, művészi mivoltába elfogulatlanul, világos pillantással tekintett, az a holt gépmunka élettelen készítményeiben érzékenyen nélkülözi az élő és éltető művészet ihletének melegét, mely a játékoszt és a hallgatót a hangszerral benső kötelékben fűzi össze. A gyári hangszerek képtelenek a zeneművészeti célokat kielégítően szolgálni.”⁶

³ Geyer József: *A művészi orgona. Az orgonaépítőművészet időszerű problémái*. Budapest 1917. (A továbbiakban: Geyer.) Újabb, átdolgozott kiadásai: *Studien über zeitgemässe Fragen der Orgelbaukunst*, Einsiedeln 1926, 1927.

⁴ Az „ideáltípus” fogalmát itt mintegy elővételezve használjuk. Az az organológiában csak néhány évvel később, Max Weber műve (*Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik*. München 1921.) nyomán honosodott meg. Vö. Christoph Wolff: „Über die Wandlungen des Klangideals der Orgel in der Musikgeschichte”, *Acta Organologica* Bd. 22. Kassel 1991. 159.

⁵ Geyer József: *Egységes orgonatervezet*. Budapest 1914; Uő: „Schwierigkeiten eines einheitlichen Aufbaues der Orgeldisposition und des Orgelspieltisches”, *Dritte Tagung für deutsche Orgelkunst in Feriberg i. Sa. vom 2–7. Okt. 1927. Einführungsheft*. Kassel 1927. 6. (Programfüzet, az előadás csak címként jelölve.); Uő: „L'influence de l'art organal parisien dans le monde entier”, *Congrès d'Orgue à l'Université de Strasbourg, 5-8 Mai 1932*. Strasbourg 1932. 3. (Programfüzet, az előadás csak címként jelölve.); Uő: „Des fautes à éviter dans la disposition des jeux d'orgue”, *uo*. 5; Uő: *Essai sur des questions de l'art à construire des orgues*. Budapest 1950. 74 o. (A művészi orgona, ld. 3. jegyz., újabb átdolgozása. Töredékes gépirat, a szerz. tul.)

⁶ Geyer 6 k.

A német gyakorlattal szemben Geyer művészi színvonalúnak tartja és lelkesült hangon méltatja korának francia orgonaépítészetét: „[Cavaillé–Coll és Widor] együttműködésükkel Párisban olyan orgonaiskolát teremtettek, mely nemcsak a távoli jövőbe hat, de amelyikkel az egyetemes művészettörténelemben is csak a veneziai festőiskola vetekedhetik.[...] A franciák konzervatívizmusa tehát nem «elmara-dottság» [...], hanem az öröklött művészeti nézetek, tökéletességek és műkincsek élő, tudatos és kegyeletes megőrzése.”⁷

A szerző a továbbiakban leszögezi, hogy „[...] minden orgona művészi tökéletességének normája és legmegbízhatóbb próbaköve mindenkor Bach orgonazenéje, melynek polifóniái feltétlenül művészi hangszert követelnek.” Az ideális orgonának más hangszerek és előadógyüttesek vonásaival is rendelkeznie kell: „Ha [...] valóban tökéletes orgonákat akarunk, akkor mindenekelőtt arra kell törekedni, hogy azok a vonós hangszerek instrumentális természetét az énekkarok vokális sajátágaival és bizonyos orchesztrális elemekkel magukban helyesen egyesítsék.” E jellemzőket Geyer meghatározott történeti orgonatípusokban is felismerni véli: „A legnagyobb élvezet Bach műveit Silbermannnak vagy Cavaillének remek alkotásain játszani, amelyek, ha talán öntudatlanul is, de félreismerhetetlenül ezen zenei felfogás jegyében készültek!”⁸

Művének fő részében a szerző előbb akusztikai kérdéseket tárgyal. A korabeli német gyakorlattal szembehelyezkedő véleménye szerint a sípok hangjának rezonanciája szempontjából „legelőnyösebb a hangkancellán alapuló csúszkaláda.” Hasonlóképp, a szelládák vízszintes elrendezését elvetve hasznosnak tartja azok egymás fölé helyezését, valamint hátpozitív építését.⁹

Könyvének legnagyobb fejezetét, mintegy kétharmadát az orgona diszpozíciójáról folytatott fejtegetései teszik ki. Előljáróban megállapítja, hogy „minden diszpozíció [...] alapján német vagy francia eredetre vezethető vissza”, majd e két kultúrkör „klasszikus” (1689 és 1859 között épült!) orgonájának ismertetése után arra a következtetésre jut, hogy „a német diszpozíciócsoportban szép és jellegzetes az ajakregiszterek és mixturák színes sokfélesége, és feltűnő a nyelvek kis arányszáma. [...] A francia diszpozíciócsoportban a nyelvek változatos sokfélesége mellett az ajakregiszterek egyhangúak, az aliquotok és mixturák pedig aránylag kis számban és szegényesen vannak képviselve.” A modern hangszerekről szólva Geyer megjegyzi: „Cavaillé [...] érett mesterműveiben a német és a francia klasszikus mesterek elveit a maga felfogása szerint egyesítette ugyan és ezzel megalapozta az új francia irányt, de vérbeli francia lévén, nem tudta magát kivonni az alól, hogy a nyelveknek mindig 30–33% erejéig kedvezzen.” Továbbá: „a modern gyári [német] orgonaépítés az alapregiszterek sokféleségére teszi a fősúlyt, a mixturákra és nyelvekre pedig aránylag kevés gondot fordít, és ezért a modern gyári orgonák az egyes regiszterek szempontjából orchesztrálisan tarkák ugyan, de összhatásukban soványak, nyersek, durvák, elmosódot-

⁷ Geyer 8 k.

⁸ Geyer 13., 20.

⁹ Geyer 26 k. Geyer művében később röviden, egy lábjegyzet erejéig kitér a traktúra megválasztására is. „Kis orgonáknak legjobb a tisztán mechanikus játék-traktúra”, 25–30 regiszter feletti hangszereknek a „Barker emeltyűvel kombinált mechanika”, a regisztertraktúrának pedig a „csőrendszerű pneumatika.” Uo. 43.

tak, szintelenek és nehézkesek." Végül, a különféle stílusú diszpozíciók áttekintéséből a szerző az alábbi tanulságokat vonja le: „[...] bizonyos tekintetben mindnek megvannak a maguk művészeti téren kivívott és technikai szempontból indokolt jogai, amelyeknek egyikét sem szabad egyszerűen mellőzni, hanem a művészet tökéletességének érdekében ezek közt bizonyos egyensúlyt kell keresni. Hogy ez megtaláljuk [...], túlzásaiktól és egyoldalúságaiktól meg kell tisztítani, és azután a jellegzetes sajátosságait művészien összeegyeztetve és áthidalva a modern raffinált igényeknek megfelelően egyesíteni kell őket.”¹⁰

Geyer szerint az ideális diszpozícióban a regiszterfajták közt „a művészetre legkedvezőbb egyensúlyt a következő arányszámokban leljük meg: a 16–8–4 lábas ajakregisztereknek körülbelül 54%, az aliquotoknak és mixturáknak együttvéve általában 23%, és a 16–8–4 lábas nyelveknek szintén körülbelül 23%” a kívánatos részesevé. A változatok helyes elosztásának szemléltetésére négy mintadiszpozíciót, egy-egy 12, 48, 74 és 100 regiszteres hangkép vázlatot ad, a legkisebbet mint „a művészien tökéletes orgona” minimumát, az utolsót pedig mint maximumát jelölve meg.¹¹ Két kisebb diszpozícióját a következőképp állítja össze:

„48 regiszteres diszpozíció”

III., Redőnymű		II., Hátpozitív	
Quintatön	16'	Csőves fuvola	16'
Viola di gamba	8'	Principal	8'
Vox coelestis	8'	Salicional	8'
Traverzfuvola	8'	Flute harmonique	8'
Fedett	8'	Éji kürt	8'
Salicet	4'	Fugara	4'
Flute octaviante	4'	Csúcsfuvola	4'
Octavin	2'	Fedett quint	2 2/3'
Plein jeu 4 sor	2 2/3'	Doublette	2'
Basson	16'	Mixtura 4 sor	1 1/3'
Trompette harmonique	8'	Klarinét	8'
Oboa	8'	Bassethorn	8'
Vox humana	8'		
Clairon harmonique	4'		

¹⁰ Geyer 31–45.

¹¹ A 12 regiszteresnél kisebb orgonákról megjegyzi: „Egy szép Mustel-féle mesterharmonium művészi értéke okvetlenül felülmúlja a nagyon kis orgonákét.” Geyer 48.

I., Főmű

Bourdon	16'
Principal	8'
Violoncello	8'
Vájt fuvola	8'
Praestant	4'
Csöves fuvola	4'
Superoktáv	2'
Cornet 3–5 sor	8'
Mixtura 4 sor	2 $\frac{2}{3}$ '
Cymbel 3 sor	1 $\frac{1}{3}$ ' (septimmel)
Trombita	8'

Pedál

Principalbass	16'
Violonbass	16'
Subbass	(redőnyben)
Oktáv bass	8' (redőnyben)
Cello	8'
Csöves fuvola	8'
Principálfuvola	4' (redőnyben)
Acutabass 5 sor	5 $\frac{1}{3}$ ' (terccel)
Bombardon	16'
Trombitabass	8'
Clarinbass	4'

„12 regiszteres kisorgona-diszpozíció”

II., Redőnymű

Viola di gamba	8'
Vox coelestis	8'
Bourdon	8'
Flute octaviant	4'
Plein jeu 4 sor	2 $\frac{2}{3}$ '
Trompette harmonique	8'

I., Főmű

Principal	8'
Salicional	8'
Flute harmonique	8'
Praestant	4'

Pedál

Subbass	16'
Cello	8'

Geyer két nagyobb orgonáját egy IV. manuálon lévő szólóművel, illetve egy további, V. manuálon megszólaltatható távművel, valamint többek között számos önálló és csoportos felhangregiszterrel egészíti ki. (1. ábra) Hangképeiből az egyes művekre vonatkozóan a következőket állapítja meg: „Minden orgonának legalább [...] két manuál[-] és egy pedállibentyűzete van. A klaviatúrák mindegyike sajátosan egyéni jelleget visel. [...] a két manuálos viszonyok számára a Pozitívot [...] mellőzni nem nehéz. [...] A Redőnymű az egész orgona dinamikai expressziójának eszköze, és ezért valamennyi klaviatúra közt a legbőkezűbben van diszponálva. [...] A Pozitív ezüstösen fénylő, hegyes, de nem metszően éles vegyesei őt a klaviatúrák közt a legvilágosabbá, hófehérré teszik, ami könnyed, mozgékony kecsességet kölcsönöz neki és kíséreti célokra kiválóan alkalmassá teszi. [...] A Főmű tömören telített, szilárd és méltóságteljes, de azért nem vaskos és nehézkes. [...] nem nyomja el a „mellék”-manuálokat, hanem az arra születettek dísztingvált finom modorával rendelkezik a nálánál bár kisebb hatalmú, de egyben s másban mégis tehetségesebb [...] mellérendeltjeivel. [...] A Pedál a basszus szólamot szolgáltatja [...], de ha kell, [...] bőkezűen diszponált 8 és 4 lábas ajak- és nyeloregisztéréivel a «Cantus firmus»-t [...] is elvállalhatja.”¹²

¹² Geyer 47–57., 60., 67.

Táv-mű (V. manuál)

Halk fedett	16'
Aeolina	8'
Aeolhárfa	8'
Lágy fedett	8'
Távhegedű	4'
Lágy fuvola	4'
Erdei fuvola	2'
Harm. aeter. 4 sor	2 2/3'
Musette	8'
<i>Vox angelica</i>	8'
Tremolo VA. el.	

Hátpozitív (II. manuál a.)

Principal	8'
Fl. harm.	8'
Éji kürt	8'
Fugara	4'
Csúcsfuvola	4'
Fedett quint	2 2/3'
Doublette	2'
<i>Bassethorn</i>	8'

Solomű (IV. manuál)

Contraviolon	16'
Serafonfedett	16'
Sologamba	8'
Serafonfuvola	8'
Stentorfuvola	4'
Quint	5 1/3'
Terc	3 1/3'
Csúcsquint	2 2/3'
Septim	2 2/3'
Stentorpiccolo	2'
Cornet 5–8 sor	16'
<i>Helikon</i>	16'
<i>Tuba mirabilis</i>	8'
<i>Solotrombita</i>	8'
<i>Cor harmonique</i>	4'
Celesta Mustel	

Redőnymű (III. manuál)

Quintatön	16'
Kürtprincipal	8'
Viola di gamba	8'
Vox coelestis	8'
Traversfuvola	8'
Csöves fedett	8'
Principal	4'
Salicet	4'
Flute octaviente	4'
Quint	2 2/3'
Octavin	2'
Terc	1 3/5'
Larigot	1 1/3'
Septim	1 1/2'
Piccolo	1'
Plein jeu 5 sor	2 2/3'
<i>Fagott</i>	16'
<i>Trompette harmonique</i>	8'
<i>Cor anglais</i>	8'
<i>Oboa</i>	8'
<i>Vox humana</i>	8'
<i>Clairon harmonique</i>	4'
Tremolo VH. el.	

Redőnyozitív (II. manuál b.)

Csöves fuvola	16'
Salicional	8'
Unda maris	8'
Oktáv	4'
Zúgó quint 2 sor	2 2/3'
Mixtura 4 sor	1 1/3'
<i>Klarinét</i>	8'
<i>Tuba</i>	8'

Főmű (I. manuál)

Principal	16'
Bourdon	16'
Principal	8'
Zergekürt	8'
Violoncello	8'
Vájt fuvola	8'
Bourdon	8'
Praestant	4'
Csöves fuvola	4'
Nasat	2 2/3'
Superoktáv	2'
Cornett 3–5 sor	8'
Mixtura 5 sor	2'
Cymbel 4 sor	2/3'
<i>Bombardon</i>	16'
<i>Trombita</i>	8'
<i>Krummhorn</i>	8'
<i>Clairon</i>	4'

Pedál

Nagyfedett	32'
Principalbass	16'
Violonbass	16'
Csúcsfuvola	16'
Subbass (redőnyben)	16'
Quintbass	10 2/3'
Oktávbass	8'
Cello (redőnyben)	8'
Csöves fuvola	8'
Nasatbass	5 1/3'
Oktáva (redőnyben)	4'
Sesquialtera 2 sor	6 2/5' + 4 4/5'
Acutabass 5 sor	4' + 3 1/5' + 2 2/5' + 2 2/5' + 2'
<i>Contrabombardon</i>	32'
<i>Harsonabass</i>	16'
<i>Basson (redőnyben)</i>	16'
<i>Trombitabass</i>	8'
<i>Claironbass</i>	4'

Geyer itt szükségesnek tartja, hogy orgonatípusának bachi eredetét igazolja: „A klaviaturák különbözőségének ez az értelmezése és gyakorlati kihasználása közel áll a Bach-korabeli és a magától Bachtól tervezett orgonák különböző klaviaturáinak a jellegéhez. A különbségek csak az azóta felmerült és a művészetre komoly értékkel bíró eszközök és tényezők jól megfontolt felhasználásában nyilvánulnak [meg]. [...] ezek a változások azonban a művészetre nem hátrányosak, sőt ellenkezőleg: Bach ideálját, melyet sajnos csak műveinek tartalmából lehet távolból sejteni, ezek alapján talán hűvebben tudjuk megvalósítani, mint ahogyan az neki magának módjában volt.”¹³

Ezt követően a szerző részletekbe menően, művenként leírja a mintadispozícióiban található sípsorok jellegét, és elemzi azok funkcióját, majd összefoglalja az ideális orgonahangzás általános, a bevezetőben már érintett jellemzőit: „Az orgona [...] hangjának képét a regiszterek megválogatásánál [...] általában úgy kell elképzelni, hogy az [...] a hallgatóban sem a zenekar, sem ennek méltatlan szurrogátuma vagy szolgálai utánpótlása benyomását ne keltse, hanem mindig mint önálló, független és szabad hangszer hasson. [...] Ha az orgonát mégis hozzánk szubjektíven közelebb álló fogalomhoz akarjuk hasonlítani, akkor a zenekar helyett inkább az ének- kar alkalmas erre, mert az orgona játéktechnikailag és [...] művészileg is instrumentális természetű ugyan; de minthogy hangtömegei csak az ének- kar homogén elemeiben tarthatók és modellálhatók egészségesen [...], az orgonazene a maga esztétikai mivoltában mégis inkább vokális, mint instrumentális jellegű. [...] Az orgona önálló és kevert színhatásainak [...] nem szabad az orgonazenét riktóan tarkítani, a zene vonalainak rajzát elmosni, vagy fordítva túlságosan kiélezni. [...] az orgonazene hangképei is tehát nem annyira különféle hangszínekkel, mint inkább színértékekkel, «színvaleur»-ökkel vannak megfestve, melyek természetes életet, benső melegséget és egyszerű, keresetlen közvetlenséget kölcsönöznek neki.”¹⁴

Az egyes regiszterek méretezésének részletes taglalása előtt hasonló célú figyelmeztetésként olvasható: „Az egyes hangjellegek túlzott erőltetése helyett [...] arra kellene törekedni, hogy a különböző hangjellegek és hangszínek között ne maradjanak betöltetlen hézagok és hogy a rokon jellegek és színek lehetőleg egyforma mértékben, egyenletesen különbözzenek egymástól, ezt pedig [...] egyedül a menzúrák minimális differenciálása útján lehet elérni. [...] A vonós regisztereknél általában a bővebb, a fuvoláknál pedig a relatív közepes bőségű méreteknél ajánlatos kedvezni. [...] A principálok méretezésével azok „művészien lágy és szilárdan alapozó, lehetőleg szintelen és felhangmentes, de azért nem sötét, hanem tiszta, átlátszó” jellegét kell elérni.”¹⁵

Geyer nemcsak a sípméretezés, hanem a művészi intonálás során is alapvető feltételnek tartja, hogy az orgonaépítő ne a „zenekari színhatásokat” másolja, s „hogy az együttesben egyetlenegy síp- hang se vesszen el, de mindegyik hézagmentesen töltsen be a neki kijelölt szerepet. [...] Általában az alapregisztereknek szép szelíden világosoknak, tisztáknak és vegyülékenyeknek, a vegyeseknek színesen lágyaknak, szendéknek, az alapok hangjába szépen olvadóknak, de azért frissen élénkeknek,

¹³ Geyer 58.

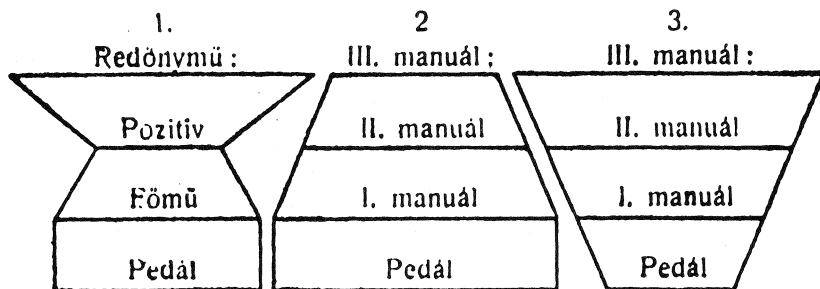
¹⁴ Geyer 72–74.

¹⁵ Geyer 76 k.

a nyelveknek pedig finom glazurszerűen átlátszóknak, csillogóknak és az orgonahangot ragyogóan fényessé tevőknek kell lenniök.” A sípok ideális megszólaltatásához nyomtatékosan ajánlja a szélnyomás differenciálását, és e célból különböző értékű szélnyomásokat előállító fúvók építését. Ezt nemcsak az egyes művek szerint, hanem azokon belül, felfelé növekvően, a basszus, a középfekvés és a diszkant között is szükségesnek látja, sőt ecseteli a nyelvek, vonósok, egyéb alapregiszterek és keverték közötti szélnyomáskülönbségek előnyeit is.¹⁶

A szerző szerint a redőnyszekrény ideálisan csak „az orgonazene architektónikus szerkezetét formálja [...]. A kisszerű dinamikai hangsúlyozás és érzékifejezés hiánya az orgonahangot bizonyos tekintetben ugyan tipikusan merevvé teszi, de [...] ha azt [...] érzésteljes expresszió javára leküzdendők, akkor az orgonát a legszebb ékességétől, a felségességtől fosztanók meg, az orgonazenét pedig magasztos szentélyéből az érzéki világ szakadékaiba taszítanók le.”¹⁷

Geyer ezt követően szembeállítja a korabeli diszpozíciótipusokat saját ideáljával. Különösen kritikus hangot üt meg a német orgonákkal kapcsolatban: „A leginkább elterjedt tévedés az volt, hogy a klaviatúrák különbözőségét majdnem kizárólag a szélsőségesen elütő dinamikai fokokban és az ezekben uralkodó hangszínek rikító különféleségében keresték [...]. A legfelső manuál volt a leggyengébb, az alsóbb klaviatúrák fokozatosan erősebbek.” Óva int a német orgonákon gyakran épített magas nyomású regiszterek túlzó alkalmazásától: „Tagadhatatlan, hogy az ilyen orgonáknak óriási hangjuk van, de az is tény, hogy ez a hangerő a hangszépséget feláldozza.” A német irányzatok közül azonban nem vonja kétségbe Straube elképzeléseinek előnyeit, s külön ábrával szemlélteti az elzászi (1), a „téves” német (2) és a straubei orgona (3) hangzásának felépítését:¹⁸



¹⁶ 86–87. A több fokozatban, jöllehet Geyer javaslatától némileg eltérően differenciált szélnyomás alkalmazása a Cavaillé-Coll-üzem érdeme.

¹⁷ Geyer 91 k.

¹⁸ Geyer 94–107.

Cavaillé-Coll és Merklin francia orgonái több dicséretet kapnak: „A franciák [...] megőrizték az egyes klaviaturák különböző individualitásainak a jelentőségét, és csupán túlságosan finomkodó diszkréciójukon mulik az, hogy azok nem jutnak [...] elég kifejezően érvényre. [...] sok esetben olyan nagy súlyt helyeznek a formális tökéletességekre, hogy a lényeg, az invenció, illetőleg a hangtartalom változatos sokoldalúsága szenvedni kezd.”¹⁹

Mielőtt a szerző elzászi stílusban már megépült orgonák ismertetésével lezárna a diszpozícióról szóló értekezésének szélesen hömpölygő folyamatát, külön alfejezetet szentel annak, hogy az egyes hangszertípusokon miként valósíthatók meg a romantikus orgonajáték számára elsődleges fontosságú hangerőfokozások. Bemutatván a szokásos német, a straubei és francia orgonák sorrendben egyre gazdagodó lehetőségeit, végül részletezi az ideálorgona fokozásainak „megmérhetetlenül sok variánsát.” Poétikus képekben igyekszik leírni azt a crescendo is, mely a francia szimfonikus irodalom legkedveltebb fokozása volt:²⁰ A III., II. majd I. manuál alapregisztereinek lépcsőzetes bekapcsolása után megszólalnak a III. manuál még redőnybe zárt nyelv- és kevert regiszterei. „[...] ez alig észrevehetően történik, és úgy hat, mint mikor a közeledő hajnal előhírnökei a nyári csillagos éjszaka sötétkéi kárpitját lassan félrehúzzák és dereng. Ezután lassan kinyitjuk a redőnyt. A Redőnymű vegyesei és nyelvei mint finom sugárszálak szövődnék a hangzatba és az orgona eddig misztikusan lágy hangjai előbb az ultrabolya [!], majd a hajnalhasadás összes pompás színeit magukra öltik. A Pozitív szabad kombinációjának bevezetésével nappali világosság árad az orgona hangjára, [...] a Főműjével] pedig az orgona hangja a felbukkanó Nap diadalmas fényárjában fürdik.”

A német orgonaépítésben meghonosodott dinamikai eszköz, a fix regisztercrescendo használatát, mely „a fokozásokat egyhanguakká, unalmasakká teszi,” Geyer ugyan nem ellenzi, de helyette inkább a szabadon beállítható regisztercrescendót ajánlja.²¹

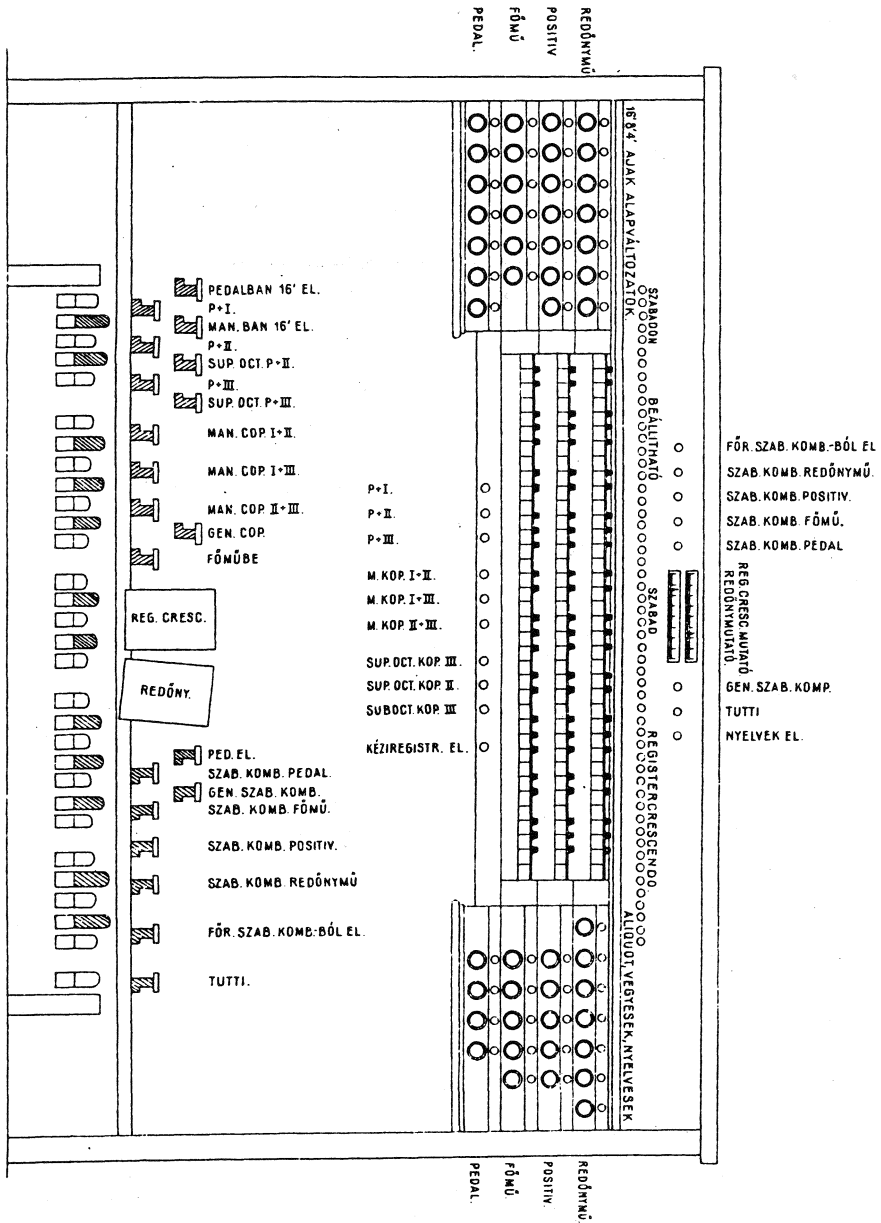
A könyv utolsó nagyobb fejezete bemutatja a főbb történeti és modern játszóasztal-típusokat. A régi mesterek játékasztalait a szerző szerint „nagyszerű egyszerűség”, a modern német gyári orgonákat a „kusza játékasztalberendezés” jellemzi; Straube modellje „a maga nemében tökéletes”, Cavaillé-Collé pedig „az abszolút művészetnek rendkívül értékes, sőt sok tekintetben megbecsülhetetlen és emellett elég egyszerű is.” Majd megjegyzi: „de mivel a legtökéletesebb után kutatunk, itt sem állapodhatunk meg.” Az ideális játszóasztalt, mely „az orgonistának lehetőleg egyszerű eszközökkel a legtöbb szabadságot és a legnagyobb biztosságot nyújtja”, Geyer alapvetően az elzászi modellekben, Schweitzer és Rupp elképzeléseiben leli meg, melyek egyesítésével és némi módosításával alakítja ki saját játszóasztaltípusát. Szinte teljesen mellőzi a német fix kombinációkat, csak az I. manuál alatti lécen alkalmaz nyomógombokat, lábkapcsolói pedig a bal oldalon főként a normálkapulák, a jobbon a művenként osztott szabad kombinációk bekapcsolására szolgálnak.²² (2. ábra)

¹⁹ Geyer 107–112.

²⁰ Geyer nem utal ennek eredetére.

²¹ Geyer 117–119.

²² Geyer 128–145.



2. ábra. Geyer 48 regiszteres mintaorgonájának játszóasztala.

Geyer orgonaideáljának értékelése során előbb két kézenfekvőnek tűnő ítéletet kell elutasítanunk. Először: Geyer nem egy úgynevezett „kompromisszumos”, csak a század későbbi évtizedeire jellemző orgonatípust kutatott ki. Bár tapasztalatait történeti hangszerek összehasonlító vizsgálatával gyűjtötte össze, saját orgonájának megalkotásában nem önmagában helyes történeti előképek reprodukálása és megalkuvásokkal teli egyeztetése volt a célja, hanem az önmagában helyes ideálorgona megleglése. Másodszor: jóllehet a szerző megköveteli az egyes klaviatúrák egyedi jellegét, hangszere nem a szintén csak később megfogalmazott barokk „Werkprinzip” alapján felépülő „Werkorgel”, hiszen ideálorgonájának „művészeti tökéletességei” elsősorban nem a művek szembeállításában, hanem „az orgonazene regisztrativ fokozásainak [...] korlátlanul szabad kivitelénél tünnek leginkább ki.”²³

Geyer művészi orgonája méltó párként állítható azonban korának, a XIX/XX. század fordulójának utóromantikus-impreszionista²⁴ hangzási eszménye, a hangszínárnyalatok és fokozási lehetőségek „megmérhetetlenül sok variánsának” megszólaltatására képes nagy szimfonikus zenekar mellé.²⁵ Ezt szolgálja benne többek között az alapregiszterek gazdag választéka, a sípméretezés, intonálás és szélellátás finom fokozatú differenciálása, a magas nyomású regiszterek lehető mellőzése, az orgonahangzásban a redőnymű meghatározó szerepe, a kopulák és kombinációk sajátos rendszerének kialakítása. E felfogás következménye az is, hogy az egészen kicsi, regiszterszáma miatt szimfonikus színkeverésre már kevésbé alkalmas orgona helyett Geyer művében inkább az expresszív harmóniumot ajánlja.

Hogy a szerző az orgonahangzást mégis elsősorban vokális jellegűnek tartja, melyhez csak kiegészítésként csatlakoznak orkesztrális elemek, abban a hangszer önállóságának és „felségességének” védelmét, a korabeli német és angol-szász orgonaépítészet olykor naturalista hangszíneitől való elhatárolódást is látunk kell.²⁶

²³ Geyer 112.

²⁴ F. W. Riedel a kor orgonáját is impreszionistának nevezi. Vö. Friedrich Wilhelm Riedel: „Die Ästhetik des Orgelklanges im 19. Jahrhundert”, Walter Salmen (Hg.): *Zur Orgelmusik im 19. Jahrhundert*, Tagungsbericht 1981. Innsbruck 1983. 25.

²⁵ E hangszertípust Rupp a következőképp definiálja: „orchestral gedachte, neudeutsche Orgel der Zukunft”. Rupp: „Die Orgel der Zukunft I”, *Zeitschrift für Orgel-, Harmonium- und Instrumentenbau*. Jg. 1906/07, 372., idézi Kokits *i.m.*, ld. 2. jegyz. 59. Ezzel szemben Schweitzer e szavakkal hirdeti meg a jövő orgonáját: „Zurück zu den von Bach verlangten polyphonen, nicht orchestralen Orgel!” Schweitzer: *Orgelbaukunst*, ld. 2. jegyz. 31., idézi Kokits *i.m.*, ld. 2. jegyz. 53. Az ellentét valójában csak látszólagos, csupán fogalmi szinten mutatkozik. Amint azt Kokits részletekbe menően kimutatta, Schweitzer ideálja a nyelvregiszterek visszafogottabb szerepeltetésén kívül alapvetően megegyezik Rupp szimfonikus orgonájával. Kokits: *i.m.*, ld. 2. jegyz., 54 k.

²⁶ Már 70 évvel korábban, 1845-ben F. C. Griepenkerl is szoros kapcsolatot tételezett fel az orgona és az énekhar hangzása között Bach orgonaműveinek IV. kötetéhez írt előszavában: „Die Dauer des Tones in gleicher Stärke ist eine wesentliche Eigenheit der Orgel [...]. Aus demselben Grunde fordert die Orgel mehrstimmigen Gesang, und jede Stimme muß eine Melodie sein. [...] Dabei ist der doppelte Kontrapunkt unentbehrlich, und deshalb sollte man die Orgel als seine eigentliche Heimat behandeln,

Jellegzetesen romantikus lelkületet, a múltba való elvágyódást tükröz az ideálorgona igazolása Bach zenéjével. Amint e tekintetben Schweitzernek, úgy Geyernek sem a tények vagy a történeti hitelesség számított, sokkal fontosabb volt egy távoli, szinte csak jelzésszerű szellemi kapcsolat felmutatása.²⁷ Egyben a haladásban, a pozitív irányú fejlődésben való öntudatos hit tárul fel abban, ahogy Schweitzer Cavaillé-Coll hangszereiben a Bach-orgonát, Geyer pedig saját hangszertípusában a bachi ideál kiteljesedését véli felfedezni.²⁸

Hasonlóan értékelhetjük Geyer, valamint mentorai, Rupp és Schweitzer hozzáállását a korabeli német orgonagyártás ipari módszereihez és az ideális orgona szerkezetének megválasztásához. Bár nem vonható kétségbe, hogy a gépesítés, egyes technikai találmányok (idő előtti) bevezetése és a piacért folytatott küzdelemben leszorított árak számos közepes vagy gyenge minőségű orgona megépüléséhez vezettek, a „holt gépmunka”, „az olcsó, tehát [!] rossz” szerkezetek elvi elutasítása, egyben a kézműves módszerek idealizálása mögött ismét csak a korabeli, ipari társadalommal való elégedetlenség, s az elmúlt régi jó iránti sóvárgás tapintható ki.²⁹ Jellemző, hogy nemcsak Geyer később megépült magyarországi hangszerei, hanem a század első évtizedében német földön készült, Rupp által mintaszerű elzászi reformorgonáknak tartott hangszerek is rendre a korban szokásos gyári technológiával, az ideálisnak hirdetett mechanikus traktúra és csúszkaláda mellőzésével lettek kivitelezve, utóbbi instrumentumok még ott is, ahol sem szakmai ellenvélemény, sem pénzihiány nem gátolta volna a kimondott elvek megvalósítását. A gyakorlatban tehát nem tudtak lemondani az éppen a szimfonikus hangzás és hangszerkezelés céljaira kifejlesztett technikáról.³⁰

Geyer elzászi eszméi Magyarországon az általános politikai és gazdasági válság miatt csak megkésve, az I. világháború után, s csupán néhány hangszerében ölthettek testet. A zombori karmelita templom új orgonáján kívül, melyet a salzburgi Cäcilia-cég 1926-ban készített (III/43), a pécsi Angster-üzem épített át három nagyobb hangszert Geyer diszpozíciói alapján. 1923-ban készült el a kálcsai székesegyház orgonájának felújítása (III/50, op. 980), 1924-ben állították fel a budai Mátyás templom egykori, most átalakított és kibővített hangszerét a domonkosok pesti templomában (III/33, op. 983), végül 1925-ben a buda-

wie aus ähnlichen und noch anderen Gründen den großen Sängerkhor.” Johann Sebastian Bach — *Orgelwerke* Bd. IV. Peters Nr. 243, Leipzig 1951. III. Bár Geyer „*katexochen orgonaszerű zenének*” szintén a polifóniát nevezi, a hangszert nem ezen az úton, hanem „*a dinamikai és agogikai expresszió*” vélt hasonlóságán keresztül hozza kapcsolatba a kórusral. Geyer 73.

²⁷ Schweitzer nézeteiről ld. Schützeichel: *i.m.*, ld. 2. jegyz.

²⁸ Schweitzer: *Orgelbaukunst*, ld. 2. jegyz. 17., idézi Kokits *i.m.*, ld. 2. jegyz. 53.

²⁹ Geyer 6 k. A késői romantikus építészetben ugyanez a felfogás — a középkori munkamorál esztétikai elvvé általánosítása, a kézművesség felmagasztalása, a gépesítés és a munkamegosztás mellőzése — William Morris (1834–1896) angol építész munkásságában már évtizedekkel korábban megjelenik. Szentkirályi Zoltán: *Az építészet világtörténete* II. Budapest 1980. 303–304.

³⁰ Kokits: *i.m.*, ld. 2. jegyz., 90–103.

pesti Zeneakadémia nagytermi orgonájának átépítése készült el a cég 1000. opuszaként (IV/71).³¹ A hangkép és a játszóasztal berendezése valamennyi hangszerezen az elzászi elveket követte, a traktúra azonban a korabeli gyakorlatnak megfelelően pneumatikus illetve elektropneumatikus volt.³²

*A budapesti domonkos templom Angster-orgonájának hangképe:*³³

<i>I., Grand Orgue, C–f³</i>		<i>II., Positif, C–f³</i>	
Principal	16'	Praestant	8'
Montre	8'	Salicional	8'
Gambe	8'	Flute	8'
Fl. creuse	8'	Fugara	4'
Octave	4'	Flauto amabile	4'
Rohrflöte	4'	Octave	2'
Cornet 3–5 rgs		Quinte	2 2/3'
Clarinette	8'		
<i>III., Récit expressif, C–f³</i>		<i>Pédale, C–d¹</i>	
Bourdon	16'	Contrebasse	16'
Violonprincipal	8'	Soubasse	16'
Aeoline	8'	Flute Basse	8'
Voix céleste	8'	Violoncelle	8'
Fl. double	8'	Flute	4'
Bourdon	8'	Bombarde	16'
Octave	4'		
Fl. octaviant	4'		
Mixture 4 rgs	2 2/3'		
Basson	16'	(megépült: Voix humaine 8')	
Trompette	8'		
Clairon	4'		
Tremolo			

³¹ A zombori és a zeneakadémiai hangszer leírását ld. Rupp: *Entwicklungsgeschichte*, ld. 2. jegyz., 390–392., valamint az előbbi Mándity György: *Vajdasági orgonák*. Újvidék 2002. 140., az utóbbi Solymosi: *Az orgonatanyszak története*, ld. 1. jegyz., 109–111.

³² NB. A domonkosok hangszere és a kalocsai orgona korábban mechanikus ill. barkeres szerkezetű volt. — A zombori hangszer kivételével a négy orgona közül ma már egyik sem található eredeti állapotában; a Zeneakadémia hangszerét újabb átalakításokat követően több részre bontva újabb orgonákba építették be, a domonkos templom orgonája pedig teljesen megsemmisült.

³³ A diszpozíciót Geyer töredékesen fennmaradt, francia nyelvű kéziratos gyűjteménye alapján adjuk, 89. lap, verso. (A szerző tulajdonában.)

Kapcsolók:

nyomógombok az I. man. alatt: Sub I+III, Sub I+II, Super I+III, Super I+II, Főműbe, Főregiszter el, Man. 16' el, FF Ped., FF I. Man., FF II. Man., FF III. Man., Nyelvek el, Főkiváltó

lábkapcsolók (bal oldal, felül): Ped. el, Tutti, Pleno, Gen. Cop., Henger el,
(bal oldal, alul): P+III, P+II, P+I, II+III, I+III, I+II,

Regist. cresc., Redőny III.,

lábkapcsolók (jobb oldal, felül): Gen. szabad komb.,
(jobb oldal, alul): Sz. k. Ped., Sz. k. I. Man., Sz. k. II. Man., Sz. k. III. Man.

A 20-es évek közepétől Németországban új orgonaideál vált egyre népszerűbbé: az északnémet mintát követő neobarokk orgona. Azonban Geyer nem mondott le teljesen elzászi, alapvetően még romantikus elveiről, hanem megkísérelte azokat a neobarokk eszmékkel egyesíteni. 1927 után keletkezett terveiben megjelennek az ekkor újra felfedezett hangszínek, fokozatosan csökken a 8 és 16 lábas alapregiszterek aránya, azonban főként a művek funkcionális felépítésében és elosztásában, illetve a játékasztalok kiképzésében továbbra is tetten érhető az elzászi örökség hatása. A szerző 1950-ben készített francia nyelvű tanulmányának utolsó, 100 regiszteres diszpozíciópéldájában a neobarokk jellegzetességek mellett még mindig hangsúlyosan jelen vannak a romantikától örökölt elzászi vonások: az egész orgonán uralkodó redőnymű hatalmas nyelvkarával, számos vonós regiszter (köztük egy lebegő változat), mely jellegzetességeket a német nyelvterületen ebben az időben általánossá váló neobarokk orgonaépítési stílus már teljesen mellőzött.³⁴

A geyeri orgonaideál megváltozásának részletes feltárása további kutatást és elemzést igényel, mely egy későbbi tanulmány tárgya lehet.

³⁴ Geyer: *Essai*, ld. 5. jegyz., 59 k.