

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem
28-as számú művészet- és művelődéstörténeti besorolású
doktori iskola

A németországi orgonamozgalom hatása a
magyar orgonaépítészetre
Orgonaépítések az 1950-es évektől

Balogh Lázár

Témavezető: Enyedi Pál

2019

Tartalom

| | |
|--|-----|
| Bevezetés..... | IV |
| Köszönetnyilvánítás | VII |
| 1. A németországi orgonamozgalom | 1 |
| 1.1. Előzmények, szellemi környezet..... | 3 |
| 1.1.1. Az elzászi orgonareform..... | 4 |
| 1.1.2. Az elzászi reform eszméi Magyarországon | 9 |
| 1.1.3. Vitalizmus..... | 11 |
| 1.1.4. Objektivitás és elszemélytelenítés | 16 |
| 1.1.5. Molnár Antal: Az új zene..... | 23 |
| 1.1.6. Orgonamozgalom és Bauhaus | 27 |
| 1.2. A mozgalom rövid története, eszméi és eredményei..... | 28 |
| 1.2.1. A mozgalom születése | 28 |
| 1.2.2. Tagungen | 33 |
| 1.2.3. Mozgalmak és nácizmus..... | 39 |
| 1.2.4. Az orgonamozgalom virágkora | 50 |
| 1.2.5. Exkúrszus 1. Max Reger életműve és az orgonamozgalom..... | 53 |
| 1.2.6. Az orgonamozgalom hanyatlása és kritikája az 1960-as évek végétől..... | 55 |
| 2. A németországi orgonamozgalom hatása magyar orgonaépítésekre az 1950-es évek végétől | 62 |
| 2.1. Esettanulmány | 69 |
| 2.1.1. Egy kivételes orgona Polgáron | 71 |
| 2.1.2. Összegzés..... | 80 |
| 2.2. Trajtler Gábor orgonaszakértői tevékenysége..... | 82 |
| 2.2.1. Trajtler Gábor első alkotói korszaka..... | 82 |
| 2.2.2. A Deák téri evangélikus templom orgonája | 96 |
| 2.2.3. A 70-es években épült orgonák | 102 |
| 2.2.4. Exkúrszus 2. A zuglói evangélikus templom orgonája – esettanulmány az észak-német barokk és az orgonamozgalom neobarokk orgonaépítészetének különbségeiről..... | 109 |
| 2.2.5. Az 1980 után épült orgonák..... | 113 |
| 2.2.6. Exkúrszus 3. A Deák téri kisorgona – esettanulmány a neobarokk és a barokk játékmód közötti különbségről | 120 |
| 2.2.7. A neobarokk koncepció fellazulása a 30. opusztól..... | 124 |

| | |
|-------------------------------|-----|
| 2.2.8. Összegzés..... | 131 |
| 3. Befejezés | 136 |
| Felhasznált irodalom | 138 |
| Internetes hivatkozások | 145 |

Bevezetés

Emlékszem, milyen elemi erővel hatott rám, mikor konzervatóriumi éveim alatt először hallottam Herreweghe Máté-passió felvételét. Ez volt az első találkozásom a historikus Bach-játékkal, és megdöbbentett az előadás szabadsága, érzelemgazdagsága, kifejezőereje; sokunk számára újdonság volt ez itthon a 90-es években.¹ Bach zenéje fokozatosan hódított meg, ahogy tanultuk a korálokat, blattoltuk a Fúga művészetét, hallgattuk a felvételeket és a koncerteket.² 18 évesen kezdtem el orgonálni Hock Bertalannál, akivel elkezdtek körüljárni a barokk artikulációs kérdéseket. A Zeneakadémián Lehotka Gábor óráin egy számomra addig ismeretlen zeneesztétikai háború utóvédharcaihoz érkeztem meg. Láttam a csatamezőn a romokat, de sokáig tartott, mire megértettem, kik és miért harcoltak. Akkor az orgonaismeret tankönyvünkben fel sem figyeltem az orgonamozgalom kifejezésre, pedig egy egész fejezet szól a mozgalom jelentőségéről, az „orgona törvényéről”.³

Igen, amikor a Doktori Iskolában az orgonamozgalom kutatásába kezdtem, voltaképpen először saját kérdéseimre kerestem választ. Mi az a környezet, ahonnan jövök, miért ilyenek az orgonáink, és miért volt ilyen az orgonatanítás hazánkban? A közvetlen indítást a témához Szabó Balázs orgonatörténeti kurzusa jelentette, és egy előadás, melyet Dalos Anna órájára készítettem elő Schmidthauer Lajosról.

A dolgozat két nagy részből áll. Az első a németországi orgonamozgalom történetét foglalja össze, többnyire német nyelvű szakirodalom alapján. Történetírás során természetesen vetődik fel, hogy egyáltalán lehetséges-e objektív megközelítés, és mennyire zárhatja ki a leírásból a leíró saját magát, saját személyiségét. Jelen dolgozatban ez a kérdés hangsúlyosan felvetődik a zenei előadással kapcsolatban is, hiszen az orgonamozgalomnak központi kérdése volt az objektivitás. A kutatás és a szakirodalom tanulmányozása során ezért az orgonamozgalom történetéről az objektivitás mint esztétikai kategória megjelenésének mikéntjére terelődött a figyelmem. Az ezzel kapcsolatos fejtegetések az 1.1. fejezetben kaptak helyet. A hangsúlyeltolódás oka az is, hogy a magyar orgonás diskurzus is megváltozott

¹ Akkor már gyakorló orgonaművész ismerősöm számolt be róla, milyen megrázkódtatás volt számára zeneakadémiai diplomával a kézben szembesülni a nyugat-európai régizenei mozgalommal.

² Szenzáció volt, mikor Herreweghe először adta elő együtteseivel a h-moll misét a Zeneakadémián. A kürtszó alig volt felismerhető, de tiszteltük, mert barokk hangszere hallhattuk.

³ Lehotka Gábor: *Az én hangszerem. Az orgona.* (Debrecen: Oltalom Alapítvány, 1993.) 121–131. Az orgona törvénye Helmut Walcha kifejezése. Lásd Exkurzus 1. fejezet.

időközben a témával kapcsolatban. Éppen kutatásom megkezdésekor készült el Magyarország első mechanikus kúpladás orgonarekonstrukciója, jelezve, hogy az orgonamozgalom korszaka végleg lezárult hazánkban is.⁴

Mindehhez hozzá kell tennem, hogy nem vagyok orgonaépítő, sem orgonatervező, ezért a technikai részletekkel, például sípmezurálási kérdésekkel csak érintőlegesen foglalkoztam. Érdeklődésem középpontjába eszmei vonulatok, esztétikai áramlatok változásai kerültek és ezek kapcsolódása az előadói gyakorlathoz.

A második rész a németországi orgonamozgalom magyarországi hatásait két nézőpontból világítja meg, egy meghatározott hangszer, a polgári Nagyboldogasszony-templom orgonájának bemutatásával, és egy orgonaszakértői életmű, Trajtler Gábor munkásságának feldolgozásával. Ezekben a fejezetekben a szakirodalom áttekintéséhez személyes kutatás is társul. Interjút készítettem Tóth Józseffel, a polgári orgona tervezőjével, aki rendelkezésemre bocsátotta az eredeti orgonatervet is. A hangszert többször is megtekintettem, kipróbáltam, hangfelvételt és fényképeket készítettem, hogy minél szabatosabban tudjam leírni jellemzőit, megfogalmazni az intonáció sajátosságait.

Trajtler Gábor teljes orgonaszakértői életművének dokumentumait rendelkezésemre bocsátotta.⁵ A 2.2. fejezetnek ezek a dokumentumok képezik az alapját, valamint az ehhez kapcsolódó szakirodalom, cikkek, beszámolók. Orgonaművészként, kórusok kísérőjeként a korszak számos hangszerével volt személyes kapcsolatam korábban. A 2.2. fejezetben szereplő orgonák közül Budapesten a Deák téren, Kelenföldön és Rákoskeresztúron is szereztem tapasztalatot hangversenyen, a Tihanyi Apátság orgonáját körülbelül 10 éve ismertem meg, a soproni evangélikus templomban pedig 2016 szeptember 26-án játszottam egész estés koncerten.

Az orgonamozgalom magyarországi megjelenésének egyik első példája a terézvárosi Szent Teréz-templomban álló Rieger-orgona,⁶ melyen számos alkalommal volt lehetőségem játszani, többek között a Doktori Iskola által szervezett hangversenyeken is, 2012. november 29-én (Skandináv orgonazene) és 2013. április 25-én (Dialogus in musica). 2016. május 14-én a Szegedi Dómban tartott

⁴ Enyedi Pál: „Megújult az óbudai református templom orgonája” *Magyar Egyházzene*. XX./2. (2012/2013) 207–208.

⁵ Személyes beszélgetésünk alkalmával így bocsátott el: „Félek, az egész dolgozat rólam fog szólni.”

⁶ Szabó Balázs: „Egy «ideális orgona» Budapesten.” *Magyar Egyházzene*. XVIII./1. (2010/2011) 71–83. 72.

orgonaestemen Reger halálának 100. évfordulója tiszteletére állítottam össze a műsort. Sok hasznos tapasztalattal szolgált a téma szempontjából ez a meghívás is.

Talán nem véletlen, hogy az európai zenetörténetet átfogó írásában éppen az Eggebrecht foglalkozik oly sokat az objektivitás és a személyesség problematikájával, aki először emelte fel hangját az orgonamozgalom ellen. Közbevetett elmékedései A nyugat zenéjében fokozatosan válnak egyre személyesebbé, ahogyan a zenetörténetet feldolgozó fejezetek közelednek saját jelenünk felé. Ennek a fokozásnak a végpontja maga a találkozás, mikor leírja saját életrajzát, nem azért, mintha ez közvetlenül kapcsolódna a zenetörténet értelmezéséhez vagy megértéséhez, hanem hogy hangsúlyozza, történetet mesélni csak egy „Én” képes, legyen szó a gregoriánról vagy Sztravinszkijról – vagy akár az orgonamozgalom magyarországi hatásairól –; mert „magunkban hordozzuk” a gregoriánt éppúgy, mint a németországi orgonamozgalom hatásait.⁷

A 19–20. század fordulójának felfoghatatlan ütemű ipari forradalmára művészek és filozófusok válasza volt a vitalizmus, egyfajta életigenlés, mely az iparosodás keltette balsejtelmet, félelmet kívánta enyhíteni. Az első világháború a legszörnyűbb módon igazolta ezeket a félelmeket, így a vitalizmusból való kiábrándultságot az objektivitás és az elszemélytelenítés kora követte. Meggyőződésem, hogy a historikus régizene-játszás megjelenése a vitalizmus visszatérését jelezte az 1950-es, 60-as évektől, aminek manapság virágkorát éljük. Elvárjuk, hogy minden zenei megnyilatkozás élő legyen, a hangszerek, a művek lélegezzenek, éljenek, és régi, történelmi stílusokat is újra élettel szeretnénk megtölteni.⁸ A vitalizmustól az emberi kiesése és az elszemélytelenítés által távolodtunk el; most, a 21. század elején a személyesség által térünk hozzá vissza.

A 20. század történetének egyik különös olvasata lehet, hogy vitalizmus és objektivitás nem járnak kéz a kézben. Dolgozatomban tárgyilagosságra törekedtem, mégis be kell látnom, hogy személyes indíttatásomból kiinduló kutatásom is vitalista alapokon nyugszik. Nem tehetek mást, mint eggebrechti szellemben rámutatok erre a

⁷ Hans Heinrich Eggebrecht: *A nyugat zenéje*. Ford.: Czagány Zsuzsa, Ignác Ádám, Nádori Lídia (Budapest: Typotex, 2009.) 691–696.

⁸ Csak egy kiragadott példa hadd álljon itt illusztrációként. Sárosi Dániel mutatja be 2019. június 8-án a debreceni Református Kistemplom frissen felújított orgonáját. Az előadás címe: *Az orgona lelke*. <https://www.dehir.hu/zene-kultura/lelekemelo-egyhazzenei-elmenyekben-lehet-reszunk-debrecenben/2019/05/28/>

tényre, és arra, hogy miközben az orgonamozgalom történetét igyekeztem megrajzolni, saját korom hatása alól nem vonhattam ki önmagam.⁹

Művészként kontextusában értelmezni egy hangszert, és ehhez képest adekvát módon megszólaltatni, az egy orgonista számára elengedhetetlen képesség. Gondoljunk csak bele, hány korszak, hány stílus találkozik egy orgona padján: az orgonista saját ideje, tanárainak hatása, a hangszerben összefoglalt számtalan kor és stílus összessége, a megszólaltatott kompozíció szerzőjének ideje együtt azzal, amit esetleg a szerző a maga korában tekintett mintának; és a közönségről, akinek a fülében, elméjében megszületik a zenei hatás, még említést sem tettünk. Egy orgonistának a múltat ítélkezés nélkül, a maga összefüggéseiben kell látnia. Ha pedig erre képesek leszünk, talán valóra válhat, amiről Gurlitt álmodott, és az orgonapad lesz egy balsejtelmekkel terhes kulturális közeg megújulásának és reménységének székhelye.

Köszönetnyilvánítás

Elsőként szeretnék köszönetet mondani témavezetőmnek, Enyedi Pálnak, aki szakértelmével, türelmével, tanácsaival és minden részletre kiterjedő figyelmével segítette munkámat. Az ő közreműködése és a kutatás elején tanúsított biztató szigora nélkül a dolgozat nem készült volna el. A polgári orgonára is ő hívta fel a figyelmemet, rendelkezésemre bocsátotta a kapcsolódó dokumentumokat, és bemutatott Tóth Józsefnek. Ebből az együttműködésből született meg az Egy kivételes orgona Polgáron című írás, mely ennek a dolgozatnak az előtanulmányaként jelenhetett meg a Magyar Egyházzene lapjain.

Solymosi Ferenc rengeteg hasznos tanáccsal látott el, számos szakirodalmi forrásra hívta fel a figyelmemet, valamint rendelkezésemre bocsátotta felbecsülhetetlen értékű kéziratait. A dolgozat elkészültét már nem élhette meg, így csak ezekkel a sorokkal fejezhetem ki hálámat. „Teli bőrönddel” ment el.

Köszönöm Trajtler Gábornak, Tóth Józsefnek és Sepsy Károlynak a személyes találkozás lehetőségét, hogy készséggel fogadtak, és hogy betekintést engedtek életművük részleteibe. Köszönöm Teleki Miklósnak, hogy az utolsó pillanatban segítségemre sietett a székesfehérvári evangélikus templom orgonájával kapcsolatban.

⁹ Hans Heinrich Eggebrecht: *A nyugat zenéje* (Budapest: Typotex, 2009.) 125–129. 128. „3. Elmélkedés. A történetírásról”

Köszönöm Szabó Balázs szakmai tanácsait, könyvtárának kölcsönpéldányait és baráti pártfogását.

Köszönöm Dalos Anna és a 2012/2013-as doktorszemináriumi csoport biztatását, nélkülük talán nem lett volna bátorságom belevágni ebbe a témába.

Köszönöm Tóváriné Perémi Orsolya, a Budapest XVII. kerületi Bartók Béla AMI intézményvezetője figyelmes és segítőkész rugalmasságát, támogatását.

Köszönöm szüleim, testvéreim, rokonaim, barátaim, kollégáim biztatását, odaadását.

1. A németországi orgonamozgalom

1921. december 4-én a breisgaui Freiburg egyetemének könyvtártermében Wilibald Gurlitt, a filozófia tanszék professzora, a zenetudományi tanszék alapítója, a 17. századi zene szakértője a következő szavakkal nyitotta meg egy egyedülálló orgona avatóját:

Abban a hallatlan szerencsében van most részünk, hogy körünkben köszönhetjük Karl Straube professzor urat, a lipcsei Szent Tamás-templom orgonistáját, a régi orgonazene vitathatatlanul hiteles hírnökét. Esményi alkalom hát ez a mai ünnepélyes avató egész vállalkozásunk értelme és célja szempontjából: A régi hangszer és a fiatal tanszék együttes erővel küzdje le napjaink zenei életének válságát. A német Prätorius-orgona padja legyen a német szellemi és lelki élet székhelye.¹

Az orgonamozgalom születése napján nem kisebb igénnyel lépett fel, mint hogy a teljes német kulturális életet megújítsa, és voltaképpen nem minden alap nélkül. Legkésőbb Michael Praetorius idejétől egészen a 20. századig az orgonában mint hangszerben egyesítve jelent meg az európai kultúra számos művészi, tudományos, mérnöki, technikai csúcsteljesítménye. Egy orgonában, ha értő szemek vizsgálják, visszatükröződik korának kulturális, szellemi, vallási élete, mérnöki, technikai tudása, gazdagsága vagy szegénysége.² Az orgona pedig e helyzetéből adódóan visszahat a környezetére, regionálisan egy templom, város, iskola életére, vagy hathat beláthatatlan messzeségbe is időben és térben.

Mielőtt feltárnánk a kialakulását annak a kulturális környezetnek, melyben az 1920-as évek német orgonistái találták magukat, vessünk egy pillantást Athanasius Kircher 1650-ben megjelent *Musurgia Universalis* című nagyszabású, elsősorban

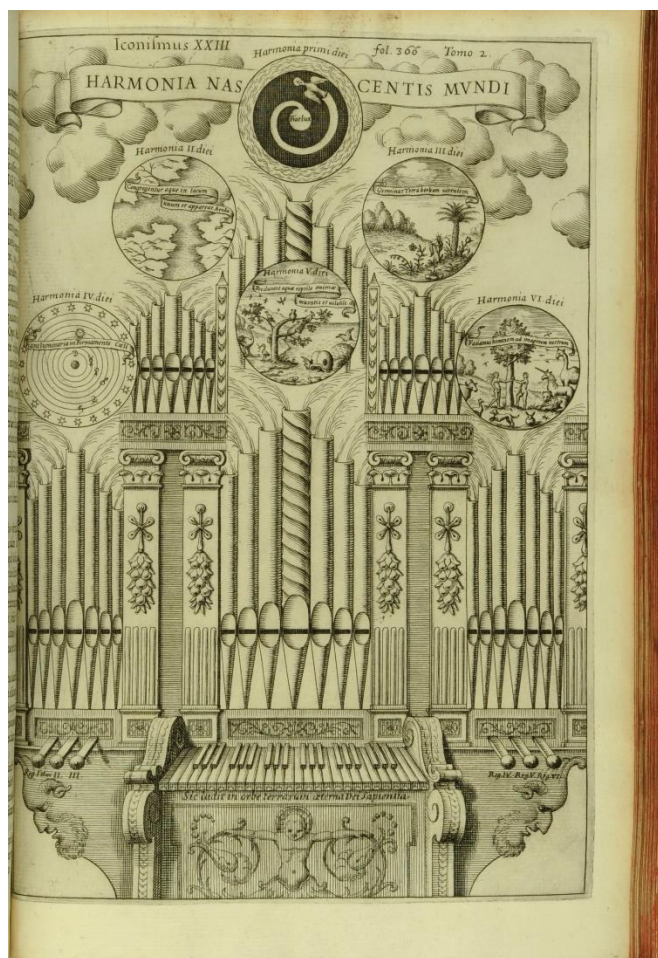
¹ Markus Zepf: *Die Freiburger Praetorius-Orgel. Auf der Suche nach Verganem Klang*. (Freiburg: Rombach, 2005.) 203. Und nun haben wir das unerhörte Glück, in Herrn Prof. Straube, dem Kantor von St. Thomae zu Leipzig, den unbestrittenen maßgebenden Verkünder alter Orgelmusik unter uns begrüßen zu dürfen. Das mag glückverheißend sein für Sinn und Ziel des ganzen Unternehmens, das heute seine feierliche Weihe erfährt: Das alte Instrument, das Junge Seminar soll mitschaffen an der Überwindung einer Krise, in der unser heutiges Musikleben steht, und die Orgelbank der deutschen Prätorius-Orgel soll auch der Sitz deutschen Geistes- und Gemütsleben sein.

² Kerala J. Snyder: „Organs as Historical and Aesthetic Mirrors” In: Kerala J. Snyder (szerk.): *The Organ as a Mirror of its Time*. (Oxford: Oxford University Press, 2002.) 1–22.

zenei elméleti munkájának egyik híres táblájára.³ (1. kép) A kép tetején ez áll: Harmonia nascentis mundi, azaz a világ születésének harmóniája, a billentyűk alatt pedig: Így játszik az örök isteni bölcsesség a földkerekségen. A teremtés allegóriája egy orgona, regiszterei a teremtés napjai, a billentyűzet kissé módosítva van, hogy csak hármas és hetes csoportokat lássunk, melyek az egyes napok hét-hét sípját szólaltatják meg. A teremtés isteni harmóniáját megjelenítő orgona mintájául egy létező hangszer szolgált, melynek metszeti ábrái egyébként szintén megtalálhatóak a *Musurgia Universalis*-ben. Egy egészen különleges, szétszedhető és szállítható orgona volt ez, melyet Michael Praetorius útmutatása alapján Esaias Compenius épített 1610-ben. Az események összjátéka folytán éppen ez a hangszer került a figyelem középpontjába az orgonamozgalom születésekor, mely addigra a koppenhágai Fredericksborg kastélyba került.

A 20. század első felében a német barokk orgona nemcsak a maga sajátos művészi, zenei, technikai megjelenésében lett mint a orgonamozgalom számára, hanem kulturálisan is meghatározóvá vált, Kircher teremtésképéhez hasonló, szimbolikus jelentéssel. De ami egy rég letűnt kor műve volt, azt az orgonamozgalom a maga céljaihoz igazítva újjáteremteni kívánta.

³ Snyder i.m. 2.: Athanasius Kircher: *Musurgia Universalis sive Ars Magna Consoni et Dissoni*. (1650, facsimile reprint: Ulf Schaldau (szerk.): Hildesheim: Georg Olms Verlag, 1970. 2:366.)



1. kép

1.1. Előzmények, szellemi környezet

Az orgonamozgalom gyökerei mélyre nyúlnak, önmeghatározása szerint egészen a 17. századig, maguk a reformtörekvések a 19–20. század fordulójáig, historizáló jellemzőit tekintve pedig a zenei historizmus születésnapjáig, a Máté-passió 1829-es bemutatójáig. Ha az orgonamozgalom nemzeti vonásainak eredetét keressük, akkor is 1829. március 11-éig kell leásnunk. Mendelssohn bemutatója ugyanis nem csupán zenei érdekesség volt, hanem az egyik első lépés az egységes német kulturális identitás keresésében, azon az úton, ahol a legelső lépésnek Forkel Bach életrajzát tekinthetjük (1802).⁴ Luther, Bach és az evangélikus korál tehát a kezdet kezdetén, a 18–19. század fordulóján a nemzeti egység szimbólumává is váltak.

⁴ Celia Applegate, Pamela Potter: „German as the People of Music” In: Celia Applegate, Pamela Potter (szerk.): *Music and German National Identity*. (Chicago: University of Chicago Press, 2002.) 1–35.

1.1.1. Az elzászi orgonareform

Johann Sebastian Bach művei tulajdonképpen valamilyen formában mindig jelen voltak az európai zenetörténetben, halála után egy ideig talán csak van Swieten báró szalonjában, de Mendelssohnnal kezdve egyre inkább a nagyközönség előtt is. Bach tanítványai pedig gondoskodtak arról, hogy e hagyomány ne szakadjon meg. Tulajdonképpen legalább két egyenes vonal nyomon követhető, egy német: Kirnberger – Zelter – Mendelssohn, valamint egy erős francia: Kittel – Rinck – Hesse – Lemmens – Franck, Widor, Guilmant.⁵ Az elzászi reform érdekessége, hogy éppen a francia vonalon továbbörökített Bach-hagyomány hatott vissza megtermékenyítően a német orgonakultúrára.⁶

Természetesen az európai zenekultúra Bach halálától a 19–20. század fordulójáig óriási utat tett meg, gondoljunk csak a témánk szempontjából fontos aspektusokra, hogyan változtak és születtek új zenei műfajok, változott meg minden tekintetben a zenekari hangzásideál, és ezzel együtt hogyan változott meg az orgona hangja. Német nyelvterületen alapvetően két irányzat ízlése határozta meg a 19. század második felének orgonaépítészetét. Néhány orgonaépítő ragaszkodott a klasszikus irányzathoz, és egészen a 20. századig épített mixtúrákat és alikvot regisztereket. Az uralkodó romantikus gondolkodás szerint azonban, a szimfonikus zenekar hangzását követve, fokozatosan növekedett az alapregiszterek száma – a 18. századi dél-német 8'-as kórusból kinőve –, kiszorítva az alikvotokat és a mixtúrákat. Emellett az egyre hatalmasabb méretű hangszerek kezelhetősége érdekében új technikai megoldások születtek, a pneumatikus vezérlésű rendszerek különböző válfajai, melyek különféle játékszíntek megépítését tették lehetővé. A magasnyomású regiszterek megjelenése addig elképzelhetetlen intenzitást és hangerőt hozott az orgonákban, miközben a német típusú redőnymű lebegő, suttogó regiszterei a teljes csend felé voltak képesek a hangzást átvezetni. A német romantikus orgona tehát a 20. század elejére addig elképzelhetetlen dinamikai és hangszíngazdagságot ért el, az elektromosság megjelenésével pedig ennek a gazdagságnak a kimeríthetetlen változatosságú megjelenítése vált lehetővé.⁷

⁵ Kokits Zsigmond: „Adalékok az orgonás műemlékvédelem történetéhez.” *Magyar Egyházzene* I./2. (1993/1994): 220–231. 221.

⁶ Roman Summereder: *Aufbruch der Klänge. Materialien, Bilder, Dokumente zu Orgelreform und Orgelkultur im 20. Jahrhundert.* (Innsbruck: Helbling 1995., 1999.) 10–26.

⁷ Kokits Zsigmond: *Die Elsässer Reform. Die Entstehungsgeschichte einer künstlerischen Ideologie.* PhD doktori dolgozat Bécs: Universität Wien, 1993. Kézirat. 3–20.

A francia orgonakultúra története önálló, már a barokk korban saját, jellegzetes stílust képviselt, és ez fejlődött tovább a romantikus majd a szimfonikus hangszerre. A legjelentősebb 19. századi orgonaépítő, Aristide Cavaillé-Coll technikai értelemben a barokk örökséget folytatta, hiszen megmaradt a mechanikus csúszkaládánál, ezen az alapon fejlesztette ki a maga sajátos dinamikai és hangszínbeli sokszínűségét, valamint az ezek hatékony működtetéséhez kialakított játékszíjak rendszerét.

Elzász tartományának történelme viharos, a gazdag vidék hol német, hol francia fennhatóság alatt állt, orgonakultúrájában mindkét táj képviselteti magát. Már Andreas Silbermann (1678–1734) és fia, Johann Andreas Silbermann (1712–1783) sikere is annak volt köszönhető, hogy hatékonyan ötvözte a francia és közép-német elemeket saját orgonaépítészeti stílusában, és ezt képes volt egységes rendszerbe foglalni.⁸ Voltaképpen valami hasonlót sikerült megvalósítania, mint amit az elzászi reform tűzött ki célul. Mivel a Silbermann név a 19. század végére német területen gyakorlatilag egybeforrt a barokk orgona, Bach-orgona fogalmával, fontos röviden megemlékeznünk a család történetéről, és tisztáznunk azt, ami felett néha nagyvonalúan átléptek az elmúlt bő száz évben a reformtörekvések és mozgalmak képviselői.⁹

A szászországi udvari ács Silbermann-nak két fia lett orgonaépítő, Andreas és Gottfried (1683–1753). Andreas Straßburgban működött, csak párizsi tanulmányútja idejére, 1705 és 1707 között vette át a műhelyét az addig nála tanuló Gottfried, aki ezután maga is bejárta Franciaországot. Gottfried, hogy ne teremtsen bátyjának konkurenciát, Drezdában telepedett le, ahol 1723-ban Erős Ágost kizárólagos udvari orgonaépítővé nevezte ki. Mindketten tudatosan építették szakmai karrierjüket. Átgondolt, egységes koncepció szerint építették hangszereiket, és így mindketten koruk egyedülállóan sikeres orgonaépítőivé váltak. Andreas műhelyét később fia, Johann Andreas vette át. Johann Sebastian Bachnak személyes kapcsolata csak Gottfried Silbermann-nal volt, akivel legalább egy találkozója biztosan dokumentálható.¹⁰ Fontos megjegyeznünk, hogy Johann Sebastian Bach orgonaműveihez Gottfried Silbermann orgonái kevésbé kapcsolódnak, Bachnak türingiai hangszerekkel volt mindennapos kapcsolata, illetve más szempontból még az

⁸ Roman Summereder: *Aufbruch der Klänge. Materialien, Bilder, Dokumente zu Orgelreform und Orgelkultur im 20. Jahrhundert.* (Innsbruck: Helbling 1995., 1999.) 10.

⁹ Kokits *MEz.* i.m. 222.

¹⁰ Cristoph Wolff, Markus Zepf: *The Organs of J. S. Bach. A Handbook.* (Chicago: University of Illinois, 2012.) 161.

észak-német orgonakultúrához kötődik művészete. Az elzászi, erős francia hatást mutató Andreas Silbermann-féle orgonaépítészet pedig még távolabb állt a Bachhoz közeli orgonáktól. Természetesen, viszonylagos, mit tekintünk nagy különbségnek. Amikor a 20. század elején még épp csak ébredezett az érdeklődés a barokk orgonák iránt, melyekre a legtöbb korabeli organista elavult kacatként tekintett, egy százregiszteres pneumatikus orgonához vagy egy romantikus francia hangszerhez képest a két Silbermann-műhely közötti különbség kevésbé tűnhetett jelentősnek.¹¹

Emile Rupp és Albert Schweitzer voltak az elzászi reform elindítói. Mindketten gyerekkoruktól fogva ismerték az elzászi hangszereket, ahol Cavaillé-Coll és Eberhard Friedrich Walcker által épített orgonát is találunk. Mindketten megismerkedtek Charles-Marie Widorral Párizsban, akinek Bach-játéka óriási hatással volt rájuk csakúgy, mint Cavaillé-Coll párizsi orgonái.¹² Érdeklődésüket és törekvéseiket, melynek középpontjában Bach zenéjének polifóniája és Silbermann orgonáinak hangzásvilága, az orgonahangzás szépsége állt, úttörőnek tekinthetjük, mindazonáltal jó észrevennünk, hogy mindezek egy a 20. század elején kibontakozó népszerű és nagyhatású, mégis nehezen körülírható szellemi áramlat részét képezték. Camille Saint-Saëns és Henri Casadesus 1901-ben megalapították a Société des Instrument Anciens-t, 1905-ben Münchenben megalakul a Deutsche Vereinigung für alte Musik, Wanda Landowska Párizsban, Arnold Dolmetsch Angliában, később pedig mindketten az Egyesült Államokban is egyre szélesebb közönséggel ismertették meg a barokk és a reneszánsz kor hangszereit.¹³ Egymást érték a Bach-, Händel-, Purcell-fesztiválok, találkozók és koncertek, scholák alakultak szerte Európában. Egyre szaporodtak a régizenei kottakiadások is a Fitzwilliam Virginal Booktól Bach orgonaműveinek Peters-féle kilenckötetes összkiadásáig, mely 1844-ben indult útjára.¹⁴

Ebbe a felsorolásba szépen illeszkednek az elzászi orgonareform kibontakozásának legfontosabb eseményei. Emile Rupp *Hochdruck!* című írása kiáltványként indította útjára az egész folyamatot 1899-ben. 1897-ben lett kész a strasbourg Szent-Pál-templomban a Walcker-orgona, röviddel utána a Szent-Móric-templomban Weigle épített számos magasnyomású regiszterrel egy hangszert, végül, mikor a Szent Péter- és Szent Vilmos-templomokban is egy-egy Walcker-féle

¹¹ Szabó Balázs: „Egy «ideális orgona» Budapesten.” *Magyar Egyházzene*. XVIII./1. (2010/2011) 71–83. 74.;

¹² Summereder i.m. 10–26.

¹³ Harry Haskell: *The Early Music Revival*. (London: Thames and Hudson, 1988.) 44–111.

¹⁴ Kokits i.m. 220–221.

„Fabrikorgel” került az ipari haladás nevében a régi Silbermann-orgonák helyére, a császári helyőrségi orgonista Rupp számára betelt a pohár. Ebben a szarkazmusokban is gazdag, szellemes írásban az elzászi reformtörekvések minden fő mozzanatát megtaláljuk: A „gyári orgona” lélektelensége eltávolodott az igazi művésztől, a jelenkor orgonaépítészete „csupán a technika vak önistenítésében fuldoklik”, az orgonaépítészet dekadens, mélypontra jutott, ennek legszörnyűbb megtestesítői pedig a magasnyomású regiszterek.¹⁵ Ugyanakkor az orgonaépítészet csúcsaként két százregiszteres romantikus hangszert jelölt meg, a párizsi Saint-Sulpice-templom Cavallé-Coll-orgonáját és az ulmi Münster Eberhard-Friedrich Walcker által épített hangszerét, kiemelve, hogy bár óriási hangszerek, tökéletességükhöz nincs szükség magasnyomású regiszterekre.¹⁶ Ruppnak még két fontos írását kell megemlítenünk, az ugyanitt 1906-ban megjelent cikket, melynek címe *Die Orgel der Zukunft* és az 1910-es összefoglaló jellegű írást: *Die elsässisch-neudeutsche Orgelreform*.

Széles körű, európai horizontú hatást azonban Albert Schweitzer írásai gyakoroltak, melyek közül a legfontosabb az 1906-os *A német és a francia orgonaépítészet*, majd pedig a *Nemzetközi szabályzat az orgonaépítészet számára*, melyet 1909-ben Bécsben, a Nemzetközi Zenei Társaság III. kongresszusán fogalmaztak meg.¹⁷ A szabályzatban többek között kodifikálták a következők szükségességét:

- hangzó homlokzat,
- az orgonabelső emeletökként építtessék,
- mérsékelt szélnyomás,
- ne legyenek túl szűk menzúrák,
- a sípok, szélládák, orgonaház számára a legjobb minőségű anyagokat kell használni,
- egyszerű, áttekinthető, nem túlzásúfolt játszóasztal,
- építtessék hátpozitív és redőnymű, echoműre nincs szükség, mindez a lehető leggazdagabb dinamikai kifejezőkészséggel,
- a manuálok „szentháromsága”: főmű, hátpozitív, redőnymű.

¹⁵ Summereder i.m. 12–13.

¹⁶ Summereder i.m. 32–38. közli: Emile Rupp: „Hochdruck!” *Zeitschrift für Instrumentenbau* XVIII. (1898/1899) 346–348.

¹⁷ Trajtler Gábor: „Az orgonareform-mozgalom és a 25 éves Deák téri orgona.” *Magyar Egyházzene*. V/1. (1997/1998) 65–69.

Mindezekkel együtt pedig az orgona értéke nem a regiszterszámban, hanem a hang szépségében rejlik. Kisebb hangszereket lehetőleg mechanikus csúszkaládával kell építeni.¹⁸ (Ez utóbbi elképzelés megvalósíthatóságára még egy bő fél évszázadot várni kellett.)

Emile Rupp már a századforduló éveiben komolyan tanulmányozta az elzászi Silbermann-orgonákat és a drezdai Hofkirche Gottfried Silbermann-orgonáját. Albert Schweitzer számára ezek a hangszerek jelentették a Bach-orgonát, hangjuk újszerű világossága nyomán megfogalmazta jelszavát: „Vissza a széphanjú orgonákhoz!” Látnunk kell azonban, hogy az elzászi reform számára a barokk orgona inspirációs forrásként szolgált, szó sincs historizmusról, nem volt cél egy-egy barokk hangszer lemásolása, vagy teljesen korhű helyreállítása. Az elsődleges cél az volt, hogy Bach orgonazenéje játszható legyen, „Minden orgona egyedüli és legjobb mércéje a bachi orgonazene”.¹⁹ Ez a gondolat végigvonul az egész huszadik századon. Ahogy az már a fenti felsorolásból is kitűnik, a reform szerint szükség van Bach műveinek előadásához két manuálra, lehetőleg hátpozítívra, fényesen csengő mixtúrákra, és harminchangos pedálbillentyűzetre. Schweitzer számára ezenkívül a Bach-játékhoz is elengedhetetlen volt a redőny szekrény.²⁰

Az elzászi reformgondolat tehát elsősorban nem a barokk hangszereket akarta feltámasztani, hanem a romantikus német és francia hagyomány szintézisével egy Bach-játékra ideális orgonatípust kívánt megteremteni. Ennek legjellemzőbb mozzanata, hogy a német típusú, pianissimo jellegű redőnymű helyébe a Cavaillé-Coll-féle sokregiszteres, expresszív redőnyművet és a hozzátartozó sajátos nyelvregisztereket kívánta állítani.²¹ Mindemellett Rupp és még inkább Schweitzer írásaiban mégiscsak megjelenik egyfajta vágyakozás a régi idők orgonaépítésze iránt, ez pedig a régi kézművesség szembeállítása a lélektelen gyári, ipari módszerekkel. Enyedi Pál ennek a témának szentelt tanulmányában meggyőzően mutatja be, hogy a kérdés összetettsége mellett valójában nem konkrét orgonaépítési technológiákat illettek kritikával.²² A bajok fő forrása Schweitzer szerint az üzleti szemlélet volt. A konkurenciaharc és a megrendelők igénytelensége, esetleg

¹⁸ Summereder i.m. 22.

¹⁹ Kokits i.m. 228. idézi Albert Schweitzer: *Französische und deutsche Orgelbaukunst und Orgelkunst*. (Leipzig 1906. Wiesbaden 1962.)

²⁰ Kokits i.h.

²¹ Summereder i.m. 23–24.

²² Enyedi Pál: „Gyári orgona», «sablonorgona». Adalékok két orgonaesztétikai fogalom értelmezéséhez.” *Magyar Egyházzene*. XIII./4. (2005/2006) 487–495.

pénztelensége arra kényszerítette az orgonaépítőket, hogy minél gyorsabban, minél olcsóbban végezzék el munkájukat, és ez a művészi minőség rovására ment. Ezen túl mind Schweitzer, mind magyar követőinek írásaiban a századforduló orgonaépítészetét érte általános kritika, gyártási módszerekről nem esett szó. Kérdés, hogy pusztán jelszavakká váltak-e ezek a kifejezések – gyári orgona, sablonorgona –, melyek így szimbólumokként jelenítették meg a korlátlan fejlődésre épülő technikai korszakkal való elégedetlenséget, vagy más esztétikai kifogások is meghúzódtak a háttérben, amelyek ilyen erős ellenérzéseket váltottak ki minden ipari, gyári és sablonos ellen, mindezt művészet- és művészellenesnek bélyegezve.

1.1.2. Az elzászi reform eszméi Magyarországon

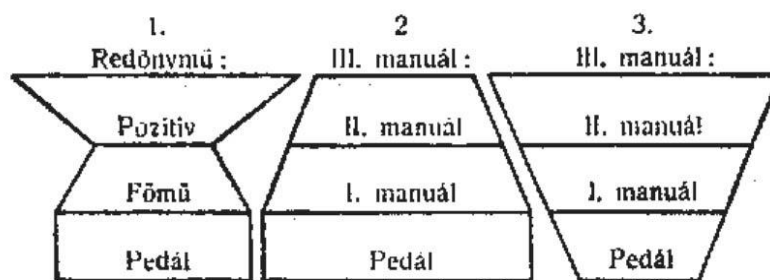
A válaszadást segíti, és témánk szempontjából is indokolt, ha röviden áttekintjük az elzászi orgonareform magyarországi hatásait. Erről az időszakról bőszeges információt szolgáltatót Kosóczki Tamás könyvalakban is megjelent doktori disszertációja,²³ Enyedi Pál fent már idézett tanulmánya, valamint egy másik írása is, mely kifejezetten az elzászi reform és Geyer József munkásságának kapcsolatáról szól.²⁴ Geyer József munkássága révén a magyar orgonakultúra voltaképpen naprakész volt a nyugat-európai új irányzatok tekintetében. A művészi orgona című 1916-os nagyívű írásában lényegében az elzászi orgonareform minden mozzanatával azonosult, miszerint Bach, Silbermann és Cavallé-Coll a kulcsfigurák, az orgonahangzásnak pedig a klasszikus szépségű zenekari és énekkari hangzásból kell ihletet merítenie. Ezzel tulajdonképpen a rupperi gondolat felé közelített, aki sosem hagyta el az orgona zenekari identitását, szemben Schweitzerrel, aki 1906-ban határozottan nemet mondott az „orchestrális orgonára”.²⁵ Az első világháború után kibontakozó orgonamozgalom totális zenekarellenességéhez képest az elzászi reform tehát még nem volt ennyire romantikaellenes, sőt Geyer ebben a szellemben kifejezetten azt javasolta, hogy 12 regiszteresnél kisebb orgonát már nem is érdemes építeni, és ezek helyett a mesterharmónium használatát javasolta. Az 1914-ben keletkezett *Egységes orgonatervezet* című munkája egyértelműen a bécsi orgonaszabályzat szellemében

²³ Kosóczki Tamás: *Magyar orgonatervező-szakértők diszpozíciói a XX. század első felében*. (Baja: Eötvös József Főiskolai Kiadó, 2014.)

²⁴ Enyedi Pál: „Az elzászi orgonareform eszméi Geyer József munkásságában. Egy kiemelkedő magyar organológus halálának 50. évfordulójára.” *Magyar Egyházzene*. XI./2–3. (2003/2004) 301–314.

²⁵ Kosóczki i.m. 34.

fogant, és gazdagon kínál mintadiszpozíciókat kicsitől az ötmanuálos orgonáig, valamint egy jól áttekinthető játszóasztaltervezetet is közöl. Az alábbi egyszerű ábra szemlélteti az egyes művek egymáshoz arányított méretét orgonaépítészeti stílusonként. (1. ábra) Az 1. a „kívánatos”, amin láthatóan a Cavaillé-Coll-féle elrendeződés érvényesül, a 2. a „téves”, ez a hagyományos német romantikus felfogás, a 3. pedig a Straube-féle, transzmissziókkal ellátott utóromantikus orgona.



1. ábra²⁶

Figyelemreméltó, hogy elméleti és gyakorlati fejtegetései mellé fontosnak tartja ő is, hogy – amint Enyedi fogalmaz – orgonatípusának bachi eredetét igazolja. A kapcsolódási pont az, hogy az egyes művek külön karakterrel rendelkeznek, nem csak dinamikai fokozatot jelentenek, mint a német romantikában. Ami pedig Bach óta változott, az csak hasznára vált az orgonának mint hangszernek, hiszen „*Bach ideálját, melyet sajnosan csak műveinek tartalmából lehet távolból sejteni, ezek alapján talán hívebben tudjuk megvalósítani, mint ahogyan az neki magának módjában volt.*” Ebben is azt láthatjuk, hogy nincs szó historizmusról, az ipari módszerek és a kapitalizmus kritikája nem jelenti a fejlődésbe vetett hit elvetését.

Hadd idézzem ezen a ponton én is, Enyedi tanulmányából átvéve, milyen nyelvezettel festi le Geyer a francia romantikus orgonán megvalósítható crescendót, mely az alapregiszterek lépcsőzetes bekacsolása után a redőnymű nyelvregisztereinek bekapcsolásával folytatódik.

²⁶ Enyedi i.m. 308. idézi: Geyer József: *A művészi orgona. Az orgonaépítőművészet időszerű problémái.* (Budapest: Kilián, 1917.) 107.

[...] ez alig észrevehetően történik, és úgy hat, mint mikor a közeledő hajnal előhírnökei a nyári csillagos éjszaka sötétkék kárpitját lassan félrehúzzák és dereng. Ezután lassan kinyitjuk a redőnyt. A Redőnymű vegyesei és nyelvei mint finom sugárszálak szövődnek a hangzatba és az orgona eddig misztikusan lágy hangjai előbb az ultraibolya [!], majd a hajnalhasadás összes pompás színeit magukra öltik. A Pozitív szabad kombinációjának bevezetésével a nappali világosság árad az orgona hangjára, [... a Főműjével] pedig az orgona hangja a felbukkanó Nap diadalmas fényárjában fürdik.²⁷

Geyer magával ragadóan és poétikusan egy nagyon is gyakorlati leírást tár elénk, azonban amikor a gyári- vagy sablonorgona kritikájába fog hasonló eszközökkel, a konkrét tartalom, a kritika tárgya tekintetében hiányérzetünk támadhat éppúgy, mint Schweitzernél. Enyedi kifejezésével élve „fellegjáró” fejtegetésének végén a kor szellemiségének lényegére tapint rá:

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 játékost és a hallgatót a hangszerrel benső kötelékben fűzi össze. A gyári hangszerek képtelenek a zeneművészeti célokat kielégítően szolgálni.²⁸

1.1.3. Vitalizmus

Vajon miért képtelenek? Miért halott egy gyári orgona, és miért él az, melyet kézműves módszerekkel készítettek? Miért jobb a „művészi pontosság”, mint a „gépies”, mely voltaképpen épp nagyobb pontosságot is jelenthetne?²⁹ Ezen a ponton eltekinthetünk attól, hogy az orgonakészítésnek a mai napig vannak fázisai, melyeket kizárólag a régi kézműves módszerekkel lehet elvégezni, és különösen igaz volt ez a

²⁷ Enyedi i.m. 309. A tudományos módszer objektivitása miatt, mely csak csírájában volt jelen a 20. század elejének organológiájában, és törekvésként jelent meg az organomozgásban, hogy aztán a második világháború után kiteljesedjen, idegennek érzünk egy ilyen stílusú szöveget tudományos fejtegetések között. Ma már természetes, hogy egy tudományos értekezés kiállja a falszifikálhatóság próbáját, de ugyan hogyan cáfolnánk meg, hogy a francia crescendo olyan, mint egy napfelkelte. Mindazonáltal úgy érzem, valamit mégiscsak elvesztettünk, mikor a tudományos módszer végleg meghódította a zenetudományt, és benne az organológiát. Ezek a gondolatok majd újra eszünkbe fognak jutni, mikor Molnár Antal írásával foglalkozunk.

²⁸ I.m. 302.

²⁹ I.h.

20. század elején. És miért érezte lélektelelnek és halottnak a technikai fejlődés bálványozását Emile Rupp? Talán volt ezekben a megnyilatkozásokban egy kollektív balsejtelem, hogy ez az őrült iramú iparosítás egyszer az ember vesztét okozhatja.³⁰ Ez a balsejtelem beteljesült, és ezért ezek a szellemi áramlatok a legkülönbözőbb formákban öltöttek testet az egész huszadik században. Az ember először csak félt önmagától, majd tökéletesen elvesztette a hitét önmagában. Az első világháború meggyőződésem szerint az európai kultúrtörténet eddigi legnagyobb törését okozta, a reneszánszban megszületett humanista hit elvesztését.

Ennek a dolgozatnak a keretein túlmutatna annak a feltérképezése, miként hatott a zenei gondolkodásra és egyáltalán a művészetre általában a 19. század végének és a 20. századnak a tudományos forradalma. Egy rövid gondolatmenet erejéig azonban mégiscsak idézzük fel, milyen óriási hatása lehetett annak, hogy párhuzamosan nyert teret fokozatosan a biológiában Charles Darwin törzsfajfejlődés-elmélete, a fizikában pedig Herbert von Helmholtz energiamegmaradással kapcsolatban kifejtett törvényszerűségei, hogy csak a két legfontosabbat említsük, és ne szaladjunk előre a két világháború közötti időszakig, amikor a természettudományok alapjaiban forgattak fel mindent, amit addig a világról gondoltunk.

Az evolúciós elmélet tulajdonképpen a mai napig egzisztenciánk legmélyéig ráz meg bennünket. Hol van a lélek, hol a szellem, mikor lett a miénk? A 20. század elején ennek a szorongásnak a leküzdésére tett kísérletet Henri Bergson *Kreatív evolúció* című munkája, mely franciául 1907-ben, angolul 1911-ben jelent meg. Fontos megjegyeznünk, hogy nem a könyv megjelenésével lettek Bergson nézetei ismertek, addigra már Európa-szerte és Amerikában is számtalan előadást tartott. 1900 és 1921 között a Collège de France-on tanított, és legnépszerűbb időszakában előadásait az operában kellett tartania, olyan sokan voltak rá kíváncsiak. Népszerűségének éppenséggel az is volt az oka, hogy a korszellemet sikerült megragadnia, és koherens filozófiába öntenie, melynek lényege, hogy az evolúciót és általában a földi életet egy teremtő erő, egy éltető energia, egy *élan vital* hajtja.³¹

³⁰ Kovács Sándor, a 20. század elejének elkötelezett kutatója meggyőző erővel bontotta ki számunkra zenei történet-óráin, hogyan jelent meg ez a balsejtelem a zeneirodalom remekműveiben, például Richard Strauss *Salomé*-jében. A palotában zajló cselekményt újra és újra megzavarja a mélyből Keresztelő János fenyegető prófétai hangja, míg el nem hallgattatik.

³¹ Eric M. Lubarisky: *The Metaphors and Modalities of Life and Living in Historically Informed Performance*. (Rochester: University of Rochester, 2017.) 14–20.

Eric M. Lubarsky 2017-es doktori disszertációjában meggyőzően bizonyítja, hogy a 19. századtól kezdve a *vitalizmus* hogyan nyert egyre nagyobb teret az európai gondolkodásban, és hogyan manifesztálódott a 20. század elejétől kezdve a különféle régizenei mozgalmakban egészen napjainkig. Dolgozatának fontos tanulsága, hogy ez az aspektus eddig lényegében hiányzott, vagy legalábbis nem kapott elég hangsúlyt a régizenei mozgalmak és irányzatok kutatása során. A csaknem háromszázoldalas disszertáció címe tömör és éppen a dolog lényegét ragadja meg oly módon, melyet nehéz lefordítani: *Az élet metaforái és a vitalizmus megjelenése a historikus előadói gyakorlatban.*³² Ebben az alfejezetben ennek a dolgozatnak a mi témánk szempontjából fontos tanulságait igyekszem összefoglalni.

A vitalizmus egyre erősebb térnyerése a 20. század elején válasz arra a balsejtelemre, mely a félelmetes ütemű ipari és gazdasági fejlődést kísérte, és amely az első világháborúban beteljesedett. Mivel nem egy egységes filozófiáról, inkább egy korszellemről beszélünk, rendkívül változatos, milyen formában és milyen mértékben jelent meg egyes művészek gondolkodásában vagy különféle elméletek háttérében. A vitalizmus tárgya, elhagyva a humanizmusig visszanyúló romantikus hagyományt, nem az ember, hanem az élet, minden, ami él, illetve az élet mint valami önálló szubsztancia. Ebből a reaktív, válasz jellegből következik, hogy jellemzően különféle ellentétpárok jelennek meg: élő organizmus és holt anyag, élő organizmus és halott gép, természetes folyamatok és racionális modellek, egészséges művészet és beteg művészet, vitális művészet és geometrikus művészet. A vitalizmus az élő organizmusra univerzális modellként tekint, szemben a gépies, rendszerben gondolkodó modellekkel, melyek története Newtonig és Descartes-ig nyúlik vissza.³³

Arnold Dolmetsch, a régizenei kutatások egyik első úttörője számára a régi hangszerekben a zenész és a hangszer közötti élő kapcsolat volt a fontos, melyet kísért egyfajta lenézése a kortárs zenészeknek a régi korok tiszta művészeihez képest. Egy barokk blockflötén vagy fuvolán nagyon érzékeny az intonáció, ezért a játékosnak folyamatosan a fülére kell hagyatkoznia. A modern fuvola viszont már szinte gép, ha valami probléma van, akkor a játékos nem is zavartatja magát, és hamisan játszik, annyira rábízta magát a hangszerére. Az orgonákon a mechanikus traktúra biztosította az élő kapcsolatot művész és hangszere között. A pneumatikus rendszer

³² Eric M. Lubarsky: *The Metaphors and Modalities of Life and Living in Historically Informed Performance.* (Rochester: University of Rochester, 2017.)

³³ I.m. 14–20.

megjelenésével ez a kapcsolat elveszett, sőt már a Barker-emeltyű beépítése is problematikus, hiszen az olyan, mint mikor „a szolga csapja be helyettem az ajtót.”³⁴ Wanda Landowska továbbmegy ennél, és azt mondja, hogy a múzeumokban lévő hangszerek halottak. Az ő romantikaellenessége a nagy érzelmek elvetését jelenti, visszatérést a klasszika életteli értékeihez, az élet apró örömeinek élvezetéhez, az életigenléshez – de nem a klasszika előadói gyakorlatához vagy hangszerei másolataihoz. Saját fejlesztésű Pleyel csembalója egyszerre régi és új, megidézi a barokk mintákat, de alkalmazkodik a kor kihívásaihoz, a hangversenyzongorához szokott fül hangerőigényéhez.

A metafora lényege tehát, hogy a hangszerek organizmusok, és fejlődnek, ahogyan az élőlények fejlődtek az evolúció során. A vitalizmusban a gép- és nagyiparellenesség mellett megtaláljuk a technikai fejlődésbe vetett hitet is, képviselői szerint változó mértékben. Idézzük vissza Geyer Józsefnek azt az általános korfelfogást tükröző gondolatát, miszerint Bach műveinek csak jót tesz, ha egy olyan hangszerezen szólalnak meg, melyeket a mai, immár fejlettebb technológiával építettek.

Az elzászi orgonareformban tehát a vitalizmus számtalan módon jelenik meg. A gyári orgona vagy sablonorgona misztikus elutasítása, a pneumatikus rendszerek és a bombasztikus regiszterek elleni küzdelem a klasszikus szépségű hangzás és a mechanikus traktúra érdekében, végül a régi orgonairodalom kultiválása mind ennek a minden művészetet átfogó szellemi áramlatnak a megjelenési formái.

Különösen érdekes megvizsgálni ezt a kérdést az előadói gyakorlat szempontjából. Arnold Dolmetsch komoly tanulmányokat folytatott nemcsak a régi hangszerek, de a régi játékmódok tekintetében is, ismerte Dom Bedos és Quantz írásait, foglalkozott régi ujjrendekkel és az artikuláció kérdésével.³⁵ Richard Taruskin szerint igazi pozitivistá volt, aki számára a zenei kifejezés nem az előadóművész belső, lelki munkájából születhet meg, ahogyan az a romantikában volt, hanem a művészen kívülről, a műből, a kotta úgymond szó szerinti értelmezéséből és a régi előadói gyakorlat megvalósításából.³⁶ Dolmetsch fejtegetéseiben ugyanakkor összerosódik a retorikai és az expresszív zenei hatás fogalma. Lubarsky alapján bátran tehetünk párhuzamot a régi hangszerek és 20. század eleji feljavított változatai, valamint a régi

³⁴ I.m. 59. idézi Arnold Dolmetsch: *The Interpretation of Music from the XVIIth and XVIIIth Centuries: Revealed by Contemporary Evidence.* (London: Novello, 1915.)

³⁵ I.m. 20–34.

³⁶ I.m. 8–14.

előadói gyakorlat és azok vitalista értelmezése közé. A párhuzam azért is megáll, mivel a régi és az utóromantikus billentyűs praxis között körülbelül akkora volt a távolság, mint egy Silbermann és egy Weigle orgona hangja között. Utólag azt mondhatjuk, ez az áthidalhatatlan távolság az oka, hogy bő fél évszázadra volt még szükség, hogy megpróbáljuk legalábbis kitapogatni, milyen hangzás és artikulációs elképzelés is állhat a régi ujjrendek mögött. A 20. század elejének alapvetően legato játékmódjával a régi ujjrendek és az inegalité furcsa legato ívekhez, frázisokhoz és ritmusokhoz vezettek. Harald Vogel úgy fogalmaz, hogy ezek a dolmetschi kísérletek „nem vezettek zeneileg kielégítő megoldásokhoz”, még az 1950-es években sem.³⁷ A régi előadói gyakorlatról szóló írások tehát ugyanúgy csupán inspirációként szolgáltak és nem szó szerinti útmutatásként, ahogyan a régi hangszeresek. Christoph Wolff – már az 1920-as évek orgonamozgalmával kapcsolatban – Landowskát és Hindemithet hozza példaként, és kiemeli, a régi előadói gyakorlatok vizsgálata ellenére nem maga a gyakorlat állt a figyelem középpontjában, hanem egy hangzáseszmény. Ez a hangzáseszmény volt először a vitalizmus, majd a tárgyilagosság ideológiájának fő célpontja.³⁸

A vitalizmus szellemében Dolmetsch számára az volt a központi probléma, hogy a régizene romantikus interpretációja, mely egy általános patetikus keretbe foglalta a 19. századot megelőző darabokat, csak a halott múltat jeleníti meg. A zenész tehát nyugodtan hagyatkozzon az ösztöneire, és tegye élővé az előadást. Landowska szerint a régizenet újra fiatallá kellett tenni.

Mindemellett fokozatosan megjelent a romantikaellenesség egy másik, rendkívül fontos aspektusa, az előadóművész, a virtuóz, az ünnepezt személyiség pozíciójának elutasítása. Első a mű, és a műben megjelenő zeneszerzői szándék.³⁹ Ez a gondolat majd Sztravinszkijjal ér el első tetőpontjára, aki már az interpretáció szót sem szerette.⁴⁰ Ennek előzménye az előadó fokozatos háttérbe vonulása. Albert Schweitzer és Wanda Landowska mindketten fontos alakjai ennek a gondolatnak,

³⁷ Harald Vogel: „A barokk orgonarepertoár előadása. Megjegyzések az artikuláció és az ujjrend kapcsolatáról.” (Ford.: Wulfné Kinczler Zsuzsanna) *Magyar Egyházzene*. XVI./3. (2008/2009) 363–368. 364.

³⁸ Christoph Wolff: „Az orgonahangzás eszményének zenetörténeti változásairól.” Ford.: Enyedi Pál. *Magyar Egyházzene* III/1. (1995/1996): 65–80. 78.

³⁹ Karasszon Dezső: „Vázlat a diézisz nélküli zsoltáreklés relatív jogosultságáról.” *Magyar Egyházzene*. I./1. (1993/1994.) 38–40. 39.

⁴⁰ Uri Golomb: *Modernism, Rhetoric and (De-)Personalisation in Early Music Movement*. (Seminar paper presented for Prof. John Deathridge's course "Theories of Modernism and the Avant-garde". London: King's College, 1998.) 5.

mindketten egyfajta misztikus keretbe helyezték a régizenét. Landowska a maga Párizs-közeli koncerttermében a természetközelség, az élet és a művészet templomát hozta létre, Schweitzer pedig Bach műveit szinte istentiszteleti keretben szólaltatta meg, mondván, ezek a darabok valójában nem valóak profán koncertre.⁴¹ Figyelemreméltó, hogy a romantikus művészeszmény tagadásának két ilyen muzikus lett a vezéralakja mint Schweitzer és Landowska, akiket a 20. század legérdekesebb és különösen Schweitzer tekintetében egyik legnagyobb hatású személyiségeként tarthatunk számon, akik valóban nem is elsősorban írásaikkal és művészetükkel hatottak, hanem egész lényükkel, önmaguk hitelességével.

1.1.4. Objektivitás és elszemélytelenítés

A művészi személyiségnek ez a szerény háttérbe vonulása, mely egyáltalán nem tekinthető általánosnak, de fontos mozzanata a 20. század eleji esztétikai gondolkodásnak, és a régizenevel kapcsolatos mozgalmakon kívül is számos megnyilvánulási formája volt – gondoljunk csak arra, hogyan közeledett a szecesszióban a képzőművészet és az építészet a természethez – az első világháború traumájának hatására szélsőséges irányt vett. Mivel a németországi orgonamozgalmak egyik kulcsfogalma az objektivitás, szükséges röviden áttekintenünk azokat a folyamatokat, melyek során egy ilyen ismeretelméleti fogalomból zeneművészeti kategória vált. Richard Taruskin kedvelt témája ez, melyhez egyrészt Igor Sztravinszkij művészete és írásai, másrészt a régizene-játszással kapcsolatos problémakör kérdései – kottahűség, szerzői szándék, korhű hangszerek és előadói gyakorlat, objektív tárgy és szubjektív szemlélő kapcsolata – szolgáltatottak kimeríthetetlen muníciót.⁴²

Taruskin állítása, hogy az egész gondolatkör kiindulópontja a *dehumanización*, Ortega y Gasset⁴³ fogalma, illetve a *depersonalization* T. S. Eliotnál.⁴⁴ Eliot írása 1917-ben, Gasseté 1927-ben jelent meg először. Az emberi kiesése tulajdonképpen a teljes romantikaellenességet jelenti és szembefordulást mindennel, ami megelőzte az

⁴¹ Erkki Tuppurainen: „Bach-játék a XX. század első felében” (ford.: Enyedi Pál) *Magyar Egyházzene*. V./2–3. (1997/1998) 231–248. 235.

⁴² Richard Taruskin: *Text and Act*. (Oxford: Oxford University Press, 1995.)

⁴³ Magyarul: José Ortega y Gasset: *Az emberi kiesése a művészetből*. Ford.: Puskás Lajos. (Budapest: ABC, 1944.)

⁴⁴ Magyarul: Thomas Streamers Eliot: „Hagyomány és egyéniség” Ford.: Szentkuthy Miklós In: Abádi Nagy Zoltán (szerk.): *Hagyomány és egyéniség. Angol esszék*. (Budapest: Európa, 1967.) 556–566.

első világháborút, bizonyos értelemben a vitalizmussal is. Sőt nem is szembefordulás, hanem – Eliotra hivatkozva – menekülés, menekülés az érzelmek és a személyes elől.⁴⁵ Illusztrációként Taruskin egy 1929-es, népzénéről szóló tanulmányt idéz, mely szerint a népi énekes, zenész vagy táncos személyesen nem vonódik be a művészi előadásba, nem akar, és nem is jut eszébe. „Nincs kipirult arc és csillogó szemek, és az előadás tízszer hatásosabb, épp emiatt.” „Mert rajta keresztül a kultúra szól”, nem célja a személyes kifejezés a szó köznapi értelmében.⁴⁶ Talán nem véletlen, hogy a 20. században olyan fényes karriert futott be a folklorizmus, és hogy a sztravinszkiji esztétika is valahonnan ettől a „tisztá forrástól” indult el. Eliot *depersonalization* alatt épp valami ilyesmit ért: a művész félreáll, mert valami általánosabb, egyetemes értéknek kell utat adnia.⁴⁷ Ugyanakkor Eliot a „személyiség kioltásáról” és a hagyományról irodalmi keretben beszél, és Taruskin fontosnak tartja, hogy rámutasson a lényegi különbségre: a zene *cselekvés*, nem rögzített szöveg, még ha olykor úgy is tűnhet, és főképp nem műtárgy.⁴⁸ Épp a népzenei gyakorlat mutatja meg, mennyire igaz ez. A romantikus előadói gyakorlat hagyománya is valójában a népzenehez hasonlóan, úgymond szájhagyomány útján öröklődött tovább.⁴⁹ Mint láttuk, ezért is nem volt elképzelhető az első világháború előtt hirtelen feltámasztani rég elfeledett előadói gyakorlatokat, hiszen a hagyományozás bizonyos értelemben folyamatos volt, annak törvényszerű módosulásaival az idők során. Az emberi kiesésének, a személyiség kioltásának esztétikája azonban azt az igényt hozta magával, hogy a zene valamilyen formában mint műtárgy jelenjen meg. Taruskin itt egy igen erős hasonlaltal él, melyért sok támadás érte. Az eredeti gondolat, mely Taruskin kiindulópontja, Christopher Hogwoodtól származik. Lényege, hogy a régi hangszerek olyanok, mint a régi festmények, le kell őket porolni, le kell róluk törölni az évszázadok alatt rájuk rakódott szennyet, hogy újra frissen, étellel telítve álljanak előttünk. Csakhogy a zenében nem a régi hangszer a műalkotás, hanem az, ami szól, arra van rárakódva az évszázadok hagyománya, az állandó változás, ahogy a vitalizmus fogalmaz, a konstans flux, a világ változásának folyamatos árama. Hogwood is ezt mondja, le kell porolni a

⁴⁵ Richard Taruskin: „On letting the Music Speak for Itself” In: Richard Taruskin: *Text and Act*. (Oxford: Oxford University Press, 1995.) 1–16. 10.

⁴⁶ Taruskin i.m. 6. idézi: Jeffrey Mark: „The Fundamental Qualities of Folk Music” *Music and Letters* 10/3. (1929.) 287–290.

⁴⁷ I.m. 5.

⁴⁸ Eliot i.m. 561.

⁴⁹ Richard Taruskin: „Tradition and Authority” In: Richard Taruskin: *Text and Act*. (Oxford: Oxford University Press, 1995.) 123–149. 131.

partitúrát. Ez a por emberi, művészi döntések sorozata tempóról, hangerőről, hangszínről, az előadás gyakorlati kérdéseiről. Ezeket a személyes, emberi döntéseket kell a minimumra szorítani, és úgymond a műhöz ragaszkodni. A kosz tehát, a por ebben a logikai láncban – mondja Taruskin – maga az ember.⁵⁰

Taruskin szerint az európai zenetörténet során négy fázis alatt vált a zene műtárggyá:

1. írásbeliség, amikor szétvált a szerző és az előadó személye,
2. a nyomtatás megjelenése, mely lehetővé tette a művek sokszorosítását,
3. a romantika koncepciója a műalkotásról,
4. és végül a hangfelvétel megjelenése, mely valóban kézzelfoghatóvá, passzív módon élvezhetővé tette a zenét.⁵¹

A negyedik fázis ebből a szempontból a legfontosabb, hiszen ez tette lehetővé, hogy mintapéldánya, „autentikus” megjelenése lehessen egy kompozíciónak.

Talán érzékelhető, milyen módon vált ebben a gondolkodásban a vitalizmus ellenséggé. Minden, ami emberi, esetleges, halandó, morális mondanivalót hordoz, elvetendő. Legyen a művészet absztrakt, precíz és állandó, a zenész ne interpretáljon, hanem – meghajolva a mű és a szerző előtt – engedelmeskedjen a műben foglalt szabályoknak.⁵² A művészet legyen szilárd és könnyed, merev, mégis lebbenjen el a szélben, szálljon le a piedesztálról és legyen önironikus.⁵³ Ortega egy egész fejezetet szentel az iróniának.

[A kortárs művészek a] művészettel azért foglalkoznak, mert rájöttek, hogy komédia. [...] A kevésbé modern beállítottságú emberek [...] nem fogadják el azt a feltevést, hogy éppen a komédiában rejlik a művészet elsőrendű feladata és gyógyító ereje. [...] A modern művész arra szólít fel bennünket, hogy szemléljük a művészetet, mely csak tréfa, lényegében önmaga kigúnyolása.⁵⁴

⁵⁰ Richard Taruskin: „The Pastness of the Present and the Presence of the Past” In: Richard Taruskin: *Text and Act*. (Oxford: Oxford University Press, 1995.) 40–104. 101.

⁵¹ Richard Taruskin: „Text and Act” In: Richard Taruskin: *Text and Act*. (Oxford: Oxford University Press, 1995.) 303–308.

⁵² Uri Golomb: *Modernism, Rhetoric and (De-)Personalisation in Early Music Movement*. (Seminar paper presented for Prof. John Deathridge’s course „Theories of Modernism and the Avant-garde”. London: King’s College, 1998.)

⁵³ I.h.

⁵⁴ Ortega I.m. 50.

Ez a mozzanat előkészíti a következő lépést, mely már a második világháború után következett be, az elidegenítést.

A régizene-játszás és a korai modernizmus egymás mellett fejlődött, mindkettő a borzalmas jelennek kívánt hátat fordítani és a közelmúlt traumáját feldolgozni, csak épp a modernizmus – ahogy Laurence Dreyfus találóan és szellemesen megfogalmazza – tudta mit csinál, míg a régizene felfedezői a múltba menekültek.⁵⁵ Nem is kívántak a kortárs zeneszerzőkkel foglalkozni, ilyen tekintetben tehát fontos megkülönböztetnünk a neoklasszicizmust és a historikus mozgalmakat. Mindazonáltal közös gyökerük hasonló fogadtatásukban is megmutatkozik, hiszen ahogy a modern zenét sok támadás érte nehezen befogadható, „hallgathatatlan” volta miatt, a régizene-játszást is végigkíséri a haragos kritikák sora. Dreyfus egy 1913-as New York Times cikket idéz, melynek írója Schönberg zenéjének hallgatása közbeni fizikai szenvedését írja le érzékletesen, és egy 1977-es írást tesz mellé, melynek szerzője szíve szerint börtönbe küldene Leonhardtól Harnoncourtig mindenkit, a historikus hangszereket pedig tűzre vetné.⁵⁶ Ennek a cikknek a születésekor azonban a régizene mozgalom már „rémült menekültből *agent provocateur*-ré lett.” Ezért is váltott ki a modern zenével rokon hatást, melyet Dreyfus elidegenítésként (*defamiliarization*) definiál.⁵⁷ A darmstadti szerializmus és a harnoncourt-i Bach-interpretáció így tekinthetők – de csakis ebből a szempontból – rokon jelenségnek: egyszer csak ott álltak a közönség előtt a kanonikus remekművek, és nem lehetett rájuk ismerni.

Bár a huszadik század második fele régizenei mozgalmának képviselői alapvetően tudományos módszerrel, mélyreható kutatások alapján dolgozták ki előadói gyakorlatukat, számos kutatás mutatott rá, hogy mennyire meghatározta a hangzó végeredményt a korszellem, az előadó és a kor ízlése, esztétikai (pre)konceptiója.⁵⁸ A vitalizmus újra visszatért, a zenének élnie kellett. Rengeteg kritika érte a régizene-játszást tudományos oldalról egész története során, valójában azonban a végcél szempontjából sosem a tudományos módszer volt a meghatározó, hiszen állításai végsősoron nem igazolhatóak, sem nem cáfolhatóak kísérleti,

⁵⁵ Laurence Dreyfus: „Early Music Defended against Its Devotees. A Theory of Historical Performance in the Twentieth Century.” *The Musical Quarterly*. 69/3. (Summer 1983.) 297–322.

⁵⁶ I.m. 310. Egykori főtárgytanárom, az orgonamozgalom feltétlen híve, Lehotka Gábor szavai csengenek fülemben: „Historizmus, hisztérizmus.” Lásd még Lehotka Gábor: *Az orgonatanítás módszertana*. (Tác: Gorsium, 2000.) 184–191.

⁵⁷ I.m. 306–308.

⁵⁸ Taruskin i.m. 55. idézi Daniel Leech-Wilkinson: „What we are doing with early music is genuinely authentic to such a small degree that the word loses most of its intended meaning” *Early Music* 12/1. (1984. február) 13–16.

tapasztalati úton, hanem a rendelkezésre álló információk alapján mindenki maga kellett, hogy kidolgozza a hangzó megvalósítást.⁵⁹ Ahogy Taruskin fogalmaz: „Ez nem fair. Minél közelebb jutunk a régi zenéhez, az annál inkább kicsúszik a kezünkől.”⁶⁰

A párhuzam pedig a modern zenével itt is megáll, hiszen ha az első világháború traumájára a személyiség kioltása volt a válasz, a második világháború kimondhatatlan megrázkódtatása még mélyebbre hatolt, és a zeneművészetnek – különösen Németországban – olyan forráshoz kellett fordulnia, melyet a nemzetiszocialista múlt nem szennyezett be. Ilyen volt először a neoklasszicizmus, majd a dodekafónia és a szerializmus. A második bécsi iskola mind üldözött esztétikája, mind Schönberg zsidó származása miatt lehetett erre alkalmas választás.⁶¹ Anton Webern zenéje lett az origó, akiről határozottan kialakult az üldözött művész képe. Mint az később kiderült, Webern sem annyira üldözött, sem annyira náciellenes nem volt, hogy erre a szerepre alkalmas lehetett volna.⁶² Úgy tűnik, a múlt interpretációja mindenképp idomul a jelen könyörtelen kihívásaihoz, legyen az bajsejtelemtől terhes vitalizmus, traumatizált objektivizmus vagy szégyensújtotta elidegenedés.

Mégis, talán épp ez a kíméletlen elidegenítés hozott bennünket közelebb a régi zenéhez, különösen Bachhoz. Talán azért is, mert legkésőbb a 60-as, 70-es évtizedektől a zenetudomány és az előadóművészet is a posztmodern demisztifikáló, dekonstruktív hatása alá került, ahol megszűnik minden önmagáért való, megszűnik a művészetért való művészet és az abszolút zene, marad a kontextus és a narratíva.⁶³ Számomra ez rajzolódik ki Taruskin recenziójából, melyben Leonhardt és Harnoncourt Bach-kantáta összkiadásáról próbál összefoglaló képet adni.⁶⁴ Zelter

⁵⁹ Dreyfus i.m. 313.

Egy személyes megjegyzés hadd álljon itt lábjegyzetben: Karmesteri munkám kezdetén sok régizenet hallgattam úgy, hogy konkrét interpretációs kérdésekre kerestem választ. Nyolc-tíz, történetileg tájékozott, korhű hangszereseket használó előadás meghallgatása után mindig arra jutottam, hogy tulajdonképpen óriási szabadságom van – bizonyos keretek között azt csinálom, amit akarok.

⁶⁰ Taruskin i.m. 303.

⁶¹ Gesa Kordes: „Darmstadt, Postwar Experimentation and the West German Search for a New Musical Identity” In: Celia Applegate, Pamela Potter (szerk.): *Music and German National Identity*. (Chicago: University of Chicago, 2002.) 205–217.

⁶² I.h., illetve Kim H. Kowalke: „Music Publishing and the Nazis: Schott, Universal Edition, and Their Composers” In: Michael H. Kater, Albrecht Riethmüller (szerk.): *Music and Nazism. Art under Tyranny*. (Laaber: Laaber, 2003.) 170–218.

⁶³ Derek B Scott: „Postmodernism and Music” In: Stuart Sim (szerk.): *The Routledge Companion to Postmodernism*. (London: Routledge, 2011.) 182–193.; Alan Street: „Memoire: on Music and Deconstruction” *Musicological Annual* XLI/2. (2005.) 105–116.

⁶⁴ Richard Taruskin: „Facing Up, Finally, to Bach’s Dark Vision” In: Richard Taruskin: *Text and Act*. (Oxford: Oxford University Press, 1995.) 257–265.

Goethehez írt levelét idézi 1827-ből, melyben Bach zenéjéről azt írja, hogy az az „Igazság” elfogadásának és csodálatának eszköze, mindössze egy akadály van, „a buzgó hitvitáktól terhes, minden tekintetben hitvány német egyházi szöveg”.⁶⁵ Egészen eddig – folytatja Taruskin – ez a szöveg valóban akadálya volt annak, hogy a zene önmagában, a maga szépségében megszólaljon. Harnoncourtnál azonban Bach újra prédikálni kezd, nem a szépséget látjuk, hanem a megvetendő, bűnös világot, az esendő ember hangját halljuk, mikor az énekelhetetlen passzázsokkal küzd egy gyerekhang, vagy alig értelmezhető mélységekben szólal meg egy barokk fuvola. Megszólal a zenében a lutheri ige, az objektivitás, melyhez Bach igazodott.⁶⁶

Nem a romantikus Bach ideája szerinti szép és megnyugtató zene ez, ahogyan a darmstadti szerializmus sem az, melyben pedig sikerült az objektivitásnak azt a fokát elérni, amely tulajdonképpen teljesen kizárja a szerzőt. A mű egyedi, mégsem kötődik a szerző személyéhez, individuális, de személytelen.⁶⁷

Az eddigi alfejezetben az objektivitás és az elszemélytelenítés szempontjából igyekeztünk röviden áttekinteni a 20. századot, azzal a céllal, hogy megrajzolhassuk az orgonamozgalom történetének szellemi hátterét. Miután a vitalizmus számos vonását fedezhettük fel az elzászi orgonareformban, az orgonamozgalom születése az első világháború után tökéletesen illeszkedett abba a szellemi áramlatba, mely a romantikától és a közelmúlttól való teljes elfordulást az emberi kiesése és a személyiség kioltása által valósította meg. Legteljesebben ez az orgonamozgalomban is a második világháború után jutott kifejezésre. Laurence Dreyfus fentebb elemzett tanulmányának címe, A régi zene védelme hívei ellenében, Theodor Adorno 1951-es írásának címét parafrázeálja: Bach védelme hívei ellenében.⁶⁸ Adorno diagnózisa az objektivizmusról mélyreható és tűpontos: „Ha kivonjuk a szubjektumot, nem az objektivitás a maradék.”⁶⁹ Az emberi kiesése szándékának eredeti forrása a félelem volt, mely abból a képzetből fakadt, hogy az ember rabja saját természetének,

⁶⁵ I.m. 262.

⁶⁶ I.m. 260.

⁶⁷ Kordes i.m. 215.

⁶⁸ Theodor Adorno: „Bach gegen seine Liebhaber verteidigt” *Merkur* 5./40 (1951. június) 535–546. Kötetbe rendezve: Theodor Adorno: *Prismen*. (Berlin: 1955; Frankfurt: 1967) angolul: „Bach Defended Against his Devotees” In: Adorno: *Prisms* (London: 1967; Cambridge, Mass.: 1981) magyarul: „Bach, megvédve híveitől” In: Láng Rózsa (szerk.): *A művészet és a művészetek. Theodor W. Adorno*. (Budapest: Helikon, 1998.) 195–205.

⁶⁹ Dreyfus i.m. 300. idézi Adorno: *Prisms*. (Cambridge, Mass.: 1981.) 135–146. 144.: „Objectivity is not left over after the subject is subtracted.”; Adorno: *Prismen* (Berlin: Suhrkamp, 2003.) 133–146. 144.: „Objektivität bleibt nicht als Rest nach Subtraktion des Subjekts zurück.”

érzelmeinek. Csakhogy – Adorno szerint – épp a művészet, a zene lenne e félelem, illetve általában az emberi sors kimondhatatlansága szublimációjának a helye, melyet a „mimetikus tabu”, a társadalmi konvenció miatt másképp kifejezni nem lehet. Az objektivizmus révén ez a tabu kerül át magára a műre és a zenei hangzásra. Ahelyett, hogy megszabadultunk volna, fogságunkat kiterjesztettük, és a zenét is börtönbe zártuk.⁷⁰ A geometrikus művészetnek vitalista alapon megfogalmazott kritikája ez: az emberi kioltásával végsősoron az élet is eltűnt a zenéből.

Az orgonamozgalom esztétikájának vitalista kritikáját Christoph Wolff fogalmazta meg Wilibald Gurlitt 1926-ban elhangzott, hangzáseszménnyel kapcsolatos előadásáról szóló tanulmányában.⁷¹ Az orgonamozgalom a barokk orgonaépítészetnek csak bizonyos aspektusait tekintette mintának, másokat, mint például a kézműves munkamódszerek hangzásra gyakorolt konkrét hatásait, kevésbé ismerte vagy vette figyelembe, hiszen a technikai haladásba vetett hittől vezérelve a megörökölt ipari módszerekkel dolgozott, és azokat fejlesztette tovább. „Így egészen az 1950-es, 60-as évekig, és – *horribile dictu* – azon túl is a fénykorát ünneplő orgonaépítő ipar [...] számos neobarokk orgonáját kaptuk «ajándékba».” Wolff nem jut el Adorno végkövetkeztetéséig, mégis kimondhatjuk, hogy a mimetikus tabu áttevődésének csapdája egészen konkrétan testesül meg magukban az orgonákban, hiszen akik szembeszálltak az orgonamozgalommal, épp olyan szörnyetegeket láttak a neobarokk hangszerekben, mint annak idején a magasnyomású regiszterekkel megterhelt pneumatikus monstrokban elődeik. Az orgonamozgalom vitalista alapjain eredetileg a nagyipar sablonorgonáinak művészetellenessége ellen szállt harcba, ám az objektív hang megszállott keresésével és a személyesség kioltásával végül ő maga teremtette meg az uniformizált, lélekteleenné stabilizált művi hangzás hangszereit és előadói gyakorlatát.

A totális elszemélytelenítés és a romantika maradékának a kioltása után – hasonlóan a modernizmushoz és az objektív régizene-játszáshoz – az ezekkel való szembefordulás és a posztmodern eljövetele zárta le az orgonamozgalmat Nyugat-Németországban előbb, Kelet-Közép-Európában, mint azt látni fogjuk, jóval később. Ahogyan Harnoncourt megtalálta saját útját Bachhoz, úgy a régi hangszerek tüzetes vizsgálata által végül az organológia is megtalálta a bachi kontextust, melyben a kor relatív technológiai fejletlensége – a szélellátás sajátos egyenetlensége, az intonáció és

⁷⁰ Dreyfus i.m. 302.

⁷¹ Wolff i.m.

a hangolás sajátosságai – a művészi kifejezés részét képezte. A vitalizmus visszatérése újra élővé tette a barokk zenét és benne Bach zenéjét saját kortársaink számára. A személyiség kioltásának kora után újra élni és lélegezni kezdtek a hangszerek, életre keltek a művek.

1.1.5. Molnár Antal: Az új zene

Egy pillantás erejéig tekintsünk Magyarországra, hogy vajon a José Ortega y Gasset és T. S. Eliot írásából kiindulva kifejtett szellemi irányzatoknak megtaláljuk-e a hazai hatását, analógiáját. Molnár Antal *Az új zene* című könyve 1925-ben jelent meg, és bár bizonyára másik párhuzamot is találhattunk volna, lenyűgöző, mennyire együtt rezdül ez az írás a nyugat-európai fejleményekkel.⁷² Az egész mű célja tulajdonképpen az, hogy Bartók és Kodály művészetének jelentőségére a lehető legtöbb eszközzel hívja fel a figyelmet, és azokat az őket megillető helyre állítsa; ehhez kíván kontextust teremteni. Ahogyan a korabeli recenzió is fogalmaz, nem tájékoztatást kapunk az új zenei irányzatokról, nem *„regisztráló Baedekerét az újabb zenealkotási mozgalmaknak, hanem inkább eszmei konglomerátumot, amelynek legbelső magva egy etikus gondolat; az egyénnek, a nemzetnek, az emberiségnek bukásból való fölemeltetése – az új művészet által.”*⁷³ A kontextus tehát adott, elbuktunk, újrakezdesre van szükség.

Az író tisztában van vele, hogy munkája szellemi fordulóponton keletkezett, hogy helyenként inkább a jövő korszak etikai kiépítésének propagálója, mintsem hűvös távlatból vizsgálója a multnak. Amikor kultúrfilozófiai tekintetben erkölcsileg megbukott, letűnő korszak leküzdése és egy jobb kor fölépítése a föladat, kell, hogy nagyobb mértékben vegyen részt gondolattermő munkában az *indulat*, mint amennyire az a lehiggadt bíráló keretében szokásos.⁷⁴

A nagyívű, majdnem ötven oldalas bevezetésben Molnár az egész európai kultúrtörténet törvényszerűségeit kívánja bemutatni, melynek lényegét a dionüoszai és apollói, pogány–nemzeti testi és keresztény aszketikus, klasszikus és romantikus

⁷² Molnár Antal: *Az új zene*. (Budapest: Révai, 1925.)

⁷³ Lányi Viktor: „Molnár Antal: Az új zene” *Nyugat*. XIX./7. (1926. április 1.)

⁷⁴ Molnár i.m. 4. (Kiemelés a szerzőtől.)

ellentétpárok közötti egyensúlyra való törekvésként fogalmazza meg. A szépség örök törvényei az egyes korokban a társadalomtörténettel párhuzamosan jelennek meg. Ez a történet tehát egymástól elkülönülő korszakokra bontható, melyek végén a történelmi káoszból születik meg az új korszak, és a történelmi káosz egyben művészeti káoszt is jelent – és Molnár szerint jelenleg is egy ilyen átmeneti korszak tanúi vagyunk.

[...] a zenetörténet is *ugyanazon* formaalkotó-korszakokra oszlik, mint az általános kultúrtörténet, és ezen (*zenei*) korszakok *formatörvényei egymástól szintén függetlenek*, önálló állomásait képviselik az evolúciónak [!].⁷⁵

Ő is a darwini törzsfajlódást nevezi meg tehát analógiaként a kor sajátos értelmezésében, tehát mint különálló, önálló egységek egymásutánosságát.⁷⁶ Úgy teremti meg annak az előfeltételét, hogy a későbbiekben Bartókot és Kodályt ne mint romantikus zseniket állítsa elének, hogy a *géniusz* fogalmát kettébontja: az igazi géniusz a korszellem parancsának engedelmeskedve szembeszáll a divattal és a közönség ízlésével, a romantikus zseni ellenben csak a változó divat kiszolgálója. Ennek módja pedig, melyet a zenei stílus kialakításával kapcsolatban fogalmaz meg, hogy

[...] két főirányban köteles járni: egyrészt *kívülről befelé*, a művek *aprólékos stíluselemzése* által, a művekből leszűrt technikai és szellemi eredményekkel köteles a korszellem egészéhez hatolni, – másrészt *belülről kifelé*, a korszellem intuitív megérzéséből köteles a művészi alkotások stílusföltételeit megállapítani.⁷⁷

Tehát kívülről befelé ugyanúgy, ahogy Arnold Dolmetsch gondolta, és belülről kifelé, vagyis tudatosan megteremtve az új stílust, a modern zenét, ahogyan Gurlitt is felszólította hallgatóságát, és ahogyan Ortega fogalmazott Nietzschét parafrázálva: „Mert ez az út: «a stílus akarása.»”⁷⁸

⁷⁵ I.m. 28. (Kiemelések a szerzőtől.)

⁷⁶ Az analógia tulajdonképpen kiterjeszthető mai gondolkodásunkra is: ahogyan ma már az evolúció is folyamatot jelent, tehát nincsenek átmeneti fajok vagy hiányzó láncszemek, helyesebben minden faj átmeneti, ugyanígy a zenetörténet egyes állomásait is inkább egy folyamat részeként tudjuk értelmezni. Richard Dawkins: *A legnagyobb mutatóvány*. (Budapest: Nyitott Könyvműhely, 2009.) 28–34.

⁷⁷ I.m. 12. (Kiemelések a szerzőtől.)

⁷⁸ Ortega i.m. 25.

A testiség és az aszkézis egyensúlyával kapcsolatban az adornói mimetikus tabu⁷⁹ is megjelenik: „...Európában a művészet legfőbb föladata *pótlás*, a ki nem élhető, de kitörni vágyó energiák tragikus heveségű pótlása, az érzéki erők szublimálása...”⁸⁰. Molnár szerint a „helyes zenei perspektíva” az, ha a szólamok nem egyenrangúak, hanem a szoprán megkapja azt a „természetszerű [vezető] jellegét, mellyel a népzében [!], a néptáncban [!] mindig is bírt.” Ez az átalakulás a reneszánsz és a barokk fordulójára tehető, ezzel szemben a barokkot egy „szubjektivistikus vagy polgári korszak” követte, végül a helyes egyensúly minden tekintetben a romantikában bomlott fel, hogy aztán az evolúció elvezessen bennünket a fejlődés végpontjához, Bartókhhoz és Kodályhoz. Mindemellett elismeri saját fejtegetéséről is, hogy: „Valószínű, hogy ezek is inkább a maguk keletkezésének korát jellemzik, mint az általuk megközelíteni remélt igazságokat.”

Ez a szerény kontextusba helyezkedés a későbbi fejezetekre már kevésbé jellemző, annál inkább a romantika és minden egyéb kritikája, mely ehhez a mélyponthoz vezetett. Ahogyan Geyer József olvasásakor, úgy most is kénytelen vagyok megtorpanni, és rácsodálkozni, milyen költőien és mégis pontosan, néha pedig kíméletlenül sikerült Molnár Antalnak megragadnia a korszellemet, és hogy mindez milyen szorosan összefügg az orgonamozgalom elveivel. Anélkül, hogy itt túl sokat elidőznénk, néhány fontos momentumot szeretnék kiemelni, kezdve azzal, hogy a háború előtti európai zene leírásával tulajdonképpen a tömegkultúra születését írja le, hasonlóan Adornóhoz.⁸¹ A közönség az érzékei után megy, melynek mélypontja az operett műfaj megszületése, „ami már csak a világháború vértáncával volt továbbfokozható.”⁸² A művészet pedig prostituálódott, mikor a közönséget kezdte el kiszolgálni. Wagner, Liszt, Brahms kora még az óriások ideje volt, azonban Richard „Strauss zenekari muzsikája valóban nem jelent mást, mint a romantikus programzene csődjét, külsőséges fönntartását mindannak, aminek *lelke* örökre elszállt.”⁸³ A lélek szó kiemelése itt is a szerzőtől származik, így még könnyebb észrevennünk a vitalizmus hatását. A legélesebb kritikát Richard Strauss kapja az egész könyvben („szánalmas wagnerista karmesterzene”), Reger, Debussy, Pfitzner

⁷⁹ Dreyfus i.m. 302.

⁸⁰ Molnár i.m. 21.

⁸¹ Theodor Adorno: „Fétisjelleg a zenében és a zenei hallás regressziója” In: Láng Rózsa (szerk.): *A művészet és a művészetek. Theodor W. Adorno.* (Budapest: Helikon, 1998.) 280–305.

⁸² Molnár i.m. 63.

⁸³ I.m. 72.

pedig, bár jó irányban keresgélnek, még foglyai saját koruknak. Debussy zenéje olyan, mint az ópium, Reger pedig „egészen Bachig nyúlik vissza, hogy hit után sóvárgó széthulló lelkét, önellentmondásokkal kínossá szaggatott építkezését megacélozza hagyományos valláselemekkel.”⁸⁴ Ortégához hasonlóan Molnár is az új nemzedékre, a fiatalokra apellál, akik a jelen romjain nem a régi világot, hanem egy újat akarnak felépíteni – örökségük a „mindenből kiábrándultság”.⁸⁵ Molnár Antal önmagát is ide sorolja, e könyvet 35 évesen írta, azonban már 1919-től a Zeneakadémia tanára volt. Már akkor is minden újat lelkesedéssel fogadtak – az új törekvések, új művek esetleges ügyetlenségei ellenére is –, mert „hiszen nem is annyira az egyes művek esztétikai értéke keltette bennünk a tüzes lelkesedést, mint inkább az azokban megnyilvánuló *evolúció*, a jövőbe törekvő mozzanat.”⁸⁶

Az új zene, vagyis az „újabb zenemozgalmak” tárgyalásánál újból és újból előkerül az objektivitás és a tiszta erkölcsű klasszicizmus mint irányadó elvek, azonban Sztravinszkijhoz kapcsolódva leszögezi, hogy „emberietlen és személyességmentes” nem lehet a zene, hisz akkor megszűnne művészetként működni, inkább csak a romantikára jellemző „nyugtalan én-fürkészás, az idegrendszer minden viszketegségének tragikumává építése” az, amely elvetendő. A két nagy példa Bach és Sztravinszkij: Bach hite miatt objektív, személytelen, mert örök emberit fogalmaz meg, Sztravinszkij pedig a szubjektivitáson inneni pozíciója miatt objektív, beleolvad a világ ősserejébe.⁸⁷ Molnár saját korszakát a rokokóval állítja párhuzamba, amely a klasszikát megelőzte, és Bartók művészetét egy eljövendő klasszikus kor előhírnökének tartja. „Csakis klasszicizmus lehet az új társadalmi szolidaritás, új vallásosság, új természetbe-olvadás, új heroizmus egységes formamegoldása.”⁸⁸ Bartók és Kodály művészetén keresztül a nemzeti vonás is hangsúlyt kap, hiszen őáltaluk lép ki a magyar zenetörténet a német zeneélet provinciájából.⁸⁹

Molnár Antalnak kora új zenéjéről szóló fejtegetéseiből azokat a nézőpontokat tekintettük át, melyek valamilyen módon összefüggésbe hozhatók az orgonamozgalom esztétikájával. Lehetek ezek között téves vagy esetleg szűk horizonton

⁸⁴ I.m. 73.k.

⁸⁵ I.m. 90.

⁸⁶ I.m. 82. Kiemelés a szerzőtől.

⁸⁷ I.m. 204–205.

⁸⁸ I.m. 107.

⁸⁹ I.m. 134.

megfogalmazott tételek, és egészen messzire mutatók is.⁹⁰ A következő idézet eredetileg az 1920-as évekre mutat vissza, mikor néhány lelkes fiatal próbált az általuk hanyatlónak ítélt korban új utakat keresni, köztük Molnár Antal is, a Zeneakadémia újdonsült tanáráként.

Meg akarták szabadítani a diákságot attól, hogy az iskolát valami különös, érthetetlenül irreális, légmentesen elzárt, elátkozottan mesebeli szolgálatnak kelljen látnia, melynek rabságán bizonyos számú évek kibőjtölése által át kell esni, hogy megkaphassa szabadságlevelét a realitásba-, a levegőrejutáshoz. Ugyanezt a rozsdás, csikorgó zárat akartuk a modern gondolat új kertekre nyíló fényes kulcsával kipattantani a zene elmélet-tanításának ajtaján is.⁹¹

1.1.6. Orgonamozgalom és Bauhaus

Alfred Reichling tanulmánykötetében a 20. századi orgonaépítészet és az építőművészet kapcsolatával két terjedelmes írás is foglalkozik, melyek legfontosabb tanulsága, hogy az orgonamozgalom művészi törekvései a hangszerek külső megjelenése tekintetében is szorosan kapcsolódtak a kor esztétikai áramlataihoz.⁹² Különösen érdekes az Egyesült Államok és a német építészeti és orgonaépítészeti irányzatok közötti folyamatos kölcsönhatás, melynek kezdete egészen a 19. század végéig nyúlik vissza.⁹³ Louis Henry Sullivan 1896-ban fogalmazta meg jelszavát: „*form follows function*”, melynek befolyását tulajdonképpen már Schweitzer törekvéseiben és az 1909-es bécsi szabályzatban is tetten érhetjük, amely szembehelyezkedett a homlokzatban található, úgymond gyakorlati feladat nélküli, csak esztétikai szerepet betöltő díszsípok beépítésével, és célul tűzte ki, hogy az orgonahomlokzatban kizárólag hangzó sípok álljanak.⁹⁴ Sullivan esztétikájából eredeztethető a Bauhaus születése, melynek története tulajdonképpen teljesen

⁹⁰ A zenepolitikai fejezetben, a 176. oldalon például kifejti, hogy a Zeneakadémia nagyterme kamarazenéhez nagy, nagyzenekari koncerthez viszont kicsi, ehhez szükség lenne egy új zenepalotára, mivel a Vigadó akusztikája használhatatlan. Talán ő sem gondolta, hogy kívánságainak teljesüléséhez majdnem a 21. századig kell várni.

⁹¹ I.m. 66.

⁹² Hermann Fischer, Theodor Wohnhaas: „Zur Ästhetik der Freipfeifenprospekte” In: Alfred Reichling (szerk.): *Aspekte der Orgelbewegung*. (Kassel: Merseburger, 1994.) 183–218.; Pilipp Klais: „Hans Klais (1890–1965): Werkgerechter Prospektentwurf zwischen Orgelbewegung und moderner Architektur” In: : Alfred Reichling (szerk.): *Aspekte der Orgelbewegung*. (Kassel: Merseburger, 1994.) 219–262.

⁹³ Klais i.m. 224.

⁹⁴ Eberlein i.m. 458–459.

párhuzamosan haladt az orgonamozgalommal.⁹⁵ Gyökerei éppúgy a szecesszióból indultak, mint a szabad sípokból álló orgonahomlokzatnak, születése pedig szinte egybeesett az orgonamozgalom indulásával.⁹⁶ Figyelemreméltó, hogy a két mozgalomnak nemcsak a története futott párhuzamosan, hanem számos esetben tetten érhető, hogy az új stílus építőművészei közreműködtek orgonahomlokzatok megtervezésében.⁹⁷

A Bauhaus és az orgonamozgalom esztétikai gondolkodásában számos fontos párhuzam fedezhető fel.⁹⁸ Mindkettő kiindulási alapja a dagályos, terjengős nagypolgári hagyománnyal való szembefordulás volt. A belső szerkezetet láthatóvá tevő világos, átlátható vonalvezetés egyszerre vált dogmává és a szigorú funkcionalitás megjelenési formájává.

1.2. A mozgalom rövid története, eszméi és eredményei

1.2.1. A mozgalom születése

Az orgonamozgalmat három, időben egymáshoz közeli esemény indította el: a freiburgi Praetorius-orgona megépítése 1921-ben Wilibald Gurlitt irányításával, az észak-német Hanza-városok orgonáinak felújítása és az 1925-ös hamburg-lübecki orgonakongresszus Hans Henny Jahnn vezetésével, valamint a göttingeni Mária-templom orgonájának felújítása Christhard Mahrenholz irányításával 1925-ben.⁹⁹

Az elzászi orgonareform irányította először a figyelmet a történelmi orgonák felé, azonban fő törekvése, hogy a francia és a német romantikus orgona szintézisét megteremtse, az első világháborút követően kevésbé volt általánosan kívánatos. Már 1908-ban Schweitzer és Rupp fő ellenlábasai, Adolf Gessner orgonista és Max Allihn lelkipásztor „németellenes francia propagandának” minősítették egy mechanikus csúszkaladás orgona megépítését.¹⁰⁰ Mindazonáltal az orgonamozgalom kezdeteiben sok tekintetben épített az elzászi reform eredményire, különösen ami a régi hangszerek vizsgálatát illeti. Ahogyan Emile Rupp elsősorban a saját szűkebb környezete

⁹⁵ Eberlein i.h.; Klais i.m. 222.

⁹⁶ Eberlein i.m. 455.; Fischer, Wohnhaas i.m. 184.

⁹⁷ Klais i.m. 222–223.

⁹⁸ Markus Voigt: *Orgelbewegung in der DDR. Betrachtung eines konträren wirtschaftlichen, kulturellen und politischen Umfeldes von 1945 bis 1990.* (Hamburg: Dr. Kovač, 2009.) 46–47.

⁹⁹ Alfred Reichling: „Die erste zwei Jahrzehnte der Orgelbewegung – widerspiegelt in kirchenmusikalischen Zeitschriften.” In: Alfred Reichling (szerk.): *Aspekte der Orgelbewegung.* (Kassel: Merseburger, 1994.) 17–94. 17.

¹⁰⁰ Summereder i.m. 16.

történelmi orgonáit tanulmányozta, ugyanígy tett a hamburgi származású Hans Henny Jahnn, aki a lübecki Sankt Jacobi orgonistájának fiával, Karl Kemper orgonaépítővel közösen kezdte el felfedezni az észak-német barokk jelentős hangszereit és a barokk kor orgonaépítészeti irodalmát.¹⁰¹ Az Ugrino Egyesületet kifejezetten azzal a céllal alapította barátjával, Gottlieb Harms-szal 1920 szeptemberében, hogy alapot teremtsen a hamburgi Szent Jakab-templomban álló Schnitger-orgona felújításához.¹⁰² Az egyesület kiadóként is működött, és régi mesterek, Vincent Lübeck, Samuel Scheidt, Dietrich Buxtehude műveit jelentette meg, valamint Jahnn elméleti írásait. Ezekben már az 1920-as évek elején a mechanikus csúszkaládát tartotta művészi szempontból a legelőnyösebbnek, amely így az alapja lehet egy új orgonaépítészeti irány megteremtésének. Jahnn ezen az alapon a freiburgi Praetorius-orgonát is kritikával illette, mondván, egy ilyen kisméretű hangszert illetet volna mechanikus-csúszkaládával megépíteni. Kérdéses azonban, hogy volt-e akkor olyan orgonaépítő, aki ezt a rég divatjamúlt szelládatípust képes lett volna elkészíteni.

Oscar Walcker, a kor egyik legnagyobb orgonaépítő cégének a vezetője tulajdonképpen foglalkozott már historikus technikákkal a Praetorius-orgona előtt is, hiszen egy ludwigsburgi kiállításra 1914-ben megépített két ókori mintára készült víziorgonát.¹⁰³ Amikor azonban Wilibald Gurlitt megkereste 1920 szeptemberében, nem az volt a cél, hogy koncert- vagy liturgiai használatra készüljön egy orgona, hanem hogy egy letűnt kor hangját lehessen tanulmányozni az egyetem falai között.

Wilibald Gurlitt eredetileg hegedűs volt, majd zenetudósként a 17. század zenéjével kezdett foglalkozni, és 25 évesen írt egy 450 oldalas disszertációt Michael Praetoriusról. Az első világháború nagy részét francia hadifogságban töltötte, a fogolytáborban kórust és zenekart alapított, koncerteket szervezett.¹⁰⁴ 1919-től tanított zenetörténetet a freiburgi egyetem filozófia tanszékén, ahol Collegium musicumot alapított azzal a céllal, hogy a 17. századi német zene történetét tanulmányozzák.¹⁰⁵ Tulajdonképpen a Praetorius-orgona ötlete is ennek a munkának az eredménye. Fontos azonban újra hangsúlyoznunk, hogy nem egy történelmileg hiteles hangszer megalkotása volt a cél, hanem egy hangzáseszmény felfedezése. Ezt a célt szolgálta a régi fúvós és vonós hangszerek tanulmányozása mellett az is, hogy a Collegium

¹⁰¹ Zepf i.m. 208–218.

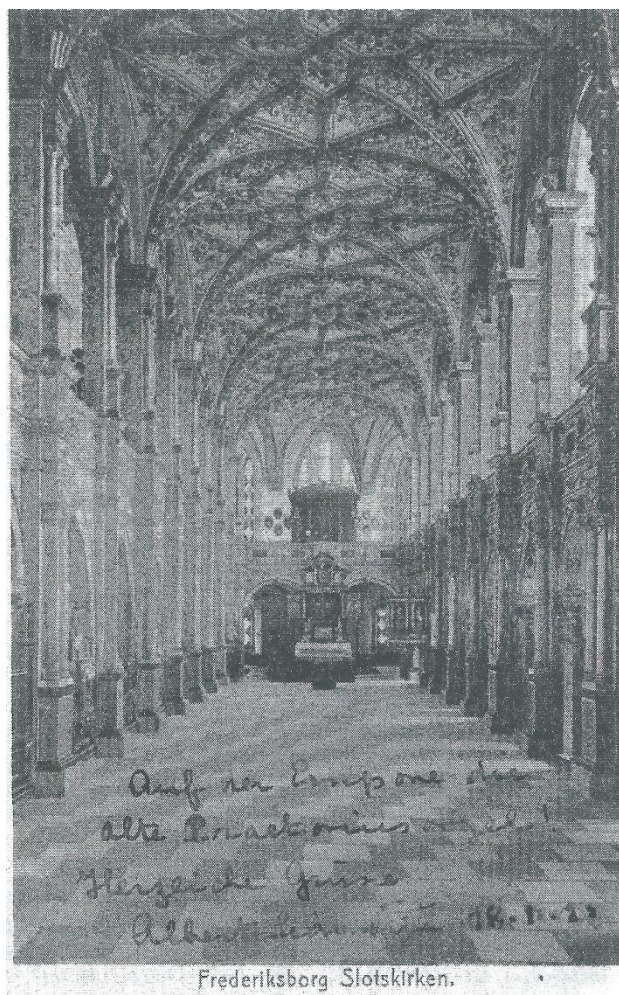
¹⁰² I.h.

¹⁰³ Zepf i.m. 126.

¹⁰⁴ I.m. 81.

¹⁰⁵ I.m. 113.

kórusában az alt és szoprán szólamban iskolás fiúk is énekeltek. A hangszer neve arra utal, hogy a diszpozíció és bizonyos menzúrák a Syntagma musicum alapján lettek megtervezve, azonban a menzúrák jórésze a szászországi Silbermann-orgonák alapján készült, melyek egy évszázaddal fiatalabbak Praetorius művénél, az intonáció alapjául pedig nem történelmi orgonák, hanem múzeumokban fellelhető fűvóhangszerek szolgálták, blockflöték, egy görbekürt és egy rankett, a sípok pedig egy elektro-pneumatikus vezérlésű membránládán álltak. Gurlitt később, Albert Schweitzer biztatására ellátogatott Koppenhágába a fredericksborgi kastélyba, hogy megnézze az ottani Compenius-orgonát – ha úgy tetszik, az igazi Praetorius-orgonát –, de nem nyerte el a tetszését, gyengének találta a hangját, ahogyan egyébként Schweitzer sem találta meg ebben a hangszerben azt az „igazi” orgonát, amit keresett.¹⁰⁶



2. kép¹⁰⁷

¹⁰⁶ I.m. 232.

¹⁰⁷ I.m. 227. Schweitzer képeslapja Gurlitt számára Fredericksborgból. A szöveg (nem az ajánlás a képen, hanem ami a túloldalán található): Die alte Prätoriusorgel in Dänemark grüsst ihre junge

Karl Straube a Praetorius-orgona avatójának idejében voltaképpen Németország elsőszámú orgonaművésze volt, a „Klangzauberer”, és a „zweiter Organistenmacher”, azaz a második orgonista atya, az első lévén Sweelinck.¹⁰⁸ Hírnevét ekkorra már mint Reger műveinek hiteles tolmácsolója és a századforduló hangszereinek virtuóza alapozta meg, ugyanakkor két régizenei kottakiadás gondozója is volt, 1904-ben az *Alte Meister des Orgelspiels* című gyűjteményt jelentette meg, majd 1907-ben egy újabbat *Choralvorspiele alter Meister* címmel. Gurlitt tehát megnyerte ügyének Németország elsőszámú orgonaépítőjét és orgonistáját is, és ezzel el is érte célját, az érdeklődés óriási volt, az avató hatása pedig messze túlmutatott egy egyetemi tanulmányi eszköz tudományos céljain. Ahogy Gurlitt kinyilvánította megnyitó beszédében, a Praetorius-orgona legyen a német kulturális, szellemi élet megújításának kiindulópontja és fő inspiráló ereje. Straube úgy fogalmazott későbbi, 1952-es visszaemlékezésében, hogy a Praetorius-orgona és a hamburgi Szent Jakab-templom Schnitger-orgonája „volt az a hangszer, amelynek elmélyült tanulmányozása a «romantikus Bachtól» való elfordulásomat megpecsételte, és utat nyitott a történelmi Bachhoz.”¹⁰⁹ Ennek eredménye Karl Straube újabb Régi mesterek gyűjteménye is, melyet tanítványával, Günther Raminnal közösen jelentetett meg 1929-ben. Az avató óriási sikerén felbuzdulva 1922 nyarán kis orgonakongresszust tartottak a Praetorius-orgonán, ahol Straube és tanítványa, Karl Matthaei koncerteztek. Straube lelkesedése határtalan volt, hiszen eredetileg attól félt, hogy valami száraz, tudományos eseménybe csöppen bele. Tanítványa, Karl Hasse számára 1922. augusztus 22-én írt levelében azonban azt írja, a zenetudósok és a művészek közötti közmondásos gyűlölködés helyett egészen mást talált, azt, ami az ő számára a legfontosabb: *vitalitást*.¹¹⁰

Schwester in Freiburg im Breisgau. Ich war soeben einen ganzen Morgen auf diesem feinen Werke, zusammen mit dem Domkantor in Roskilde, Emilius Bangert. Hoffe bald nach Freiburg zu kommen. Mit besten Grüßen

Ihr Albert Schweitzer
und Emilius Bangert

¹⁰⁸ I.m. 201.kk. illetve Tuppurainen i.m. 232.

¹⁰⁹ Kokits i.m. 226. idézi: Karl Straube: *Briefe eines Thomaskantor*. (Stuttgart, 1952.) 12.

¹¹⁰ Zepf i.m. 206.



3. kép¹¹¹

Amint látjuk, rögtön az orgonamozgalom születésénél előttünk áll a két legfontosabb elv, mely végigkísérte a mozgalom történetét az egész 20. század során. Mindkét elv az elzászi orgonareformban született, sőt voltaképpen mindkettőt Albert Schweitzer fogalmazta meg először. Az első, hogy az „igazi”, a „jó” orgonát, tehát egy ideát keresett mindenki, melynek mibenléte persze időben és térben irányzatonként változott a tisztán barokk, mechanikus csúszkaladás diszpozícióktól az eklektikus univerzálorgonákon át az egészen avantgárd megoldásokig. A második ehhez részben kapcsolódik, illetve ennek legtöbbször kiindulási alapjául szolgált, ahogyan Schweitzer megfogalmazta: „Minden orgona egyedüli és legfőbb mércéje a bachi orgonazene.”¹¹² Hadd álljon itt Schweitzer szavai mellett az orgonamozgalom egyik utolsó magyar képviselőjének, Sepsy Károly orgonaszakértőnek, a debreceni Református Nagytemplom egykori organistájának néhány mondata, melyet személyes találkozásunk alkalmával osztott meg velem:

Nem valamiféle iskolának voltam a híve. Egy kicsit félek is ezektől az emberektől, akik bizonyos stílusok mellett esküdtek, és azért életre-halálra harcolnak. Én a *jó* orgonát kerestem, amelyen Bach-műveket, és nemcsak Bach-műveket, hanem például franciákat is lehessen játszani.¹¹³

¹¹¹ I.m. 207. A kép a freiburgi egyetem aulájában készült a Praetorius-orgona játszóasztalánál 1937. február 13-án. Bal oldalon Wilibald Gurlitt, középen Oscar Walcker, a játszóasztalnál Straube tanítványa, Karl Matthaei.

¹¹² I.m. 228. idézi: Albert Schweitzer: *Französische und deutsche Orgelbaukunst und Orgelkunst*. (Leipzig, 1906., Wiesbaden, 1962.) 17.

¹¹³ Személyes közlés. Sepsy Károly, Debrecen, 2014. november 4.

1.2.2. Tagungen

Az orgonamozgalom történetének fontos állomásai az orgonakongresszusok, melyeket követve kirajzolódnak előttünk a legfontosabb irányelvek, esztétikai és gyakorlati elképzelések és azok változásai. Az első meghatározó Tagung az 1925-ös Hamburg-Lübecki Orgonakongresszus volt, melynek középpontjában a hamburgi Szent Jakab-templom Schnitger-orgonája és a lübecki Mária-templom Totentanz-orgonája állt a Scherer-féle Rückpositívval. A kongresszus előzménye, hogy a 20-as évek első felében több régizenei koncertet is tartottak, melyeken a lipcei Tamás-templom organistája, Günther Ramin játszott – egy alkalommal például Vincent Lübeck műveit a hamburgi Szent Péter-templom pneumatikus Walcker-orgonáján – elsősorban azzal a céllal, hogy a hamburgi Schnitger-orgona felújításának pénzügyi alapját megteremtsék. 1922–23-ban ezek voltak az Ugrino-koncertek, mivel ez a kiadó adta ki újra azoknak a régi mestereknek a darabjait, melyekből aztán a koncertek műsora összeállt.¹¹⁴ Az 1925 júliusában lezajlott kongresszus hatása, hasonlóan a Praetorius-orgona avatójához, szintén messze túlmutatott regionális, észak-német organistatalálkozó jellegén, hiszen egy egész korszak esztétikai alapjait fektette le, közvetlenül pedig hatással volt a göttingeni orgonaátépítésre, melyet Jahnn közeli ismerőse, Christhard Mahrenholz vezetett.

Christhard Mahrenholz zenetudós és teológus, aki 1922-ben a göttingeni egyetem számára Samuel Scheidtről írt doktori disszertációt, 1925-ben lett segédlelkész a göttingeni Marien Egyházközségben.¹¹⁵ A templomban ekkor egy 1865-ös Giesecke-orgona állt, melynek átépítésébe Mahrenholz rögtön bele is kezdett. Az átalakítást Jahnn javaslatára a hannoveri Furtwängler und Hammer cég végezte, és valójában egy új hangszer született, teljesen új diszpozícióval, egy új Rückpositívval, a művészi asztalosmunkát felváltó új, tömör fa orgonaházzal, 16'-as rézprincípállal a homlokzatban. A maga korában ez a hangszer mind hangzásában, mind megjelenésében lenyűgözően új lehetett, az orgonamozgalom eszméinek ilyen kikristályosodott megjelenése tulajdonképpen csak később, főleg a második világháború után volt jellemző. 1925-re csak az új Rückpositiv készült el, 1927-ben

¹¹⁴ Zepf i.m. 217. kk.

¹¹⁵ Zepf. i.m. 250.

azonban már az egyes művek elrendezése is megváltozott, méghozzá a később oly központivá váló Werkprinzip szerint, még ha ez az orgona elrendezésében nem is emlékeztet egy barokk előképre sem, különös tekintettel kétoldalt helyet foglaló redőnyművére.¹¹⁶ Mahrenholz számára központi kérdés volt a helyes menzúrák kialakítása. Míg a Schweitzer-féle 1909-es szabályzat pusztán annyit mond, hogy ne legyenek a menzúrák túl szűkek, Mahrenholz, aki e tekintetben Jahnn munkáit is kritikával illette, elhagyva Töpfer szabványait, régi barokk irodalom alapján próbálta a maga menzúrahalladványait kialakítani, Dom Bedos, Werckmeister és Compenius nyomán.¹¹⁷ Anélkül, hogy túl sokáig elidőznénk a rendkívül jellegzetes diszpozíció felett, csak néhány regiszterre figyeljünk fel, melyek aztán az egész 20. században meghatározóak lettek: a Quintade 8' a pozitívon, a Fernflöte a redőnyben, a regáltípusú nyelvregiszterek és hogy mi az, ami a vonósok közül megmaradhatott: elsősorban a Gambe 8' a főművön és a Cello 8' a pedálban.¹¹⁸

| Rückpositiv | Hauptwerk | Oberwerk | Pedal |
|---|--------------------|----------------------|----------------------|
| Salicional 8' | Großgedackt 16' | Geigend Prinzipal 8' | *Prinzipal 16' |
| Bordun 8' | Prinzipal 8' | <i>Fernflöte 8'</i> | *Quinte 10 2/3' |
| <i>Quintade 8'</i> | Gambe 8' | Lieblich Gedackt 8' | Subbaß 16' |
| <i>Oktave 4'</i> | Holzflöte 8' | Oktave 4' | Oktave 8' |
| *Blockflöte 4' | Oktave 4' | Rohrflöte 4' | Cello 8' |
| <i>Schweitzerpfeife 2'</i> | <i>Gemshorn 4'</i> | Nasat 2 2/3' | <i>Gedackt 8'</i> |
| <i>Rohrflöte 2'</i> | Oktave 2' | Waldflöte 2' | <i>Oktave 4'</i> |
| <i>Scharff IV</i> | <i>Mixtur IV</i> | <i>Nachthorn 1'</i> | Rauschpfeife IV |
| <i>Sesquialtera II</i> | <i>Kornett IV</i> | <i>Zymbel III</i> | *Bärpfeife 32' |
| <i>Ranckett 16'</i> | Trompete 8' | <i>Dulzian 16'</i> | Posaune 16' |
| <i>Krummhorn 8'</i> | | <i>Oboe 8'</i> | Dulzian 16' - tr. OW |
| | | <i>Regal 4'</i> | Oboe 8' - tr. OW |
| Tremulant | | Tremulant | Regal 4' - tr. OW |
| | | | *Schalmei 2' |
| Játéksegítők: III/II; III/I; II/I; I/II; III/P; II/P; I/P; Regisztercrescendo henger, redőny az Oberwerken. | | | |

1. táblázat¹¹⁹

¹¹⁶ Eberhard Jäger: „Auf den Spuren von Christhard Mahrenholz” In: Alfred Reichling (szerk.): *Aspekte der Orgelbewegung*. (Kassel: Merseburger, 1994.) 299–320. 312.

¹¹⁷ Jäger i.h., valamint Zepf i.m. 250–252.

¹¹⁸ Zepf i.m. 253.

¹¹⁹ Zepf i.m. 252. Göttingen St. Marien templom orgonájának diszpozíciója az átépítés után. Az 1925-ös bővítés *kurzívv*al, az 1927-es **csillaggal* jelölve.

A göttingeni orgona minden tekintetben eleget tesz azoknak a kívánalmaknak, melyeket Carl Elis fogalmazott meg 1929-es *Praktische Orgelreform* című cikkében.¹²⁰ Az alapelv itt is ugyanaz, mint amit eddig is többször láttunk: nem a régi hangszereket kell feltámasztani, hanem azokból inspirációt merítve egy új orgonaépítészeti esztétika megteremtése a cél. A romantika „vajpuha suttagó regisztereire” és „trombitáló orchestriಂಗambáira” nincs szükség, a zenekari hangzásideált el kell vetni; egyáltalán a „vonósokat csak akkor nem hajítjuk ki a templomból, ha már minden egyéb regisztercsalád tekintetében maradéktalanul elégedettek lehetünk.”

Bár Mahrenholz is a mechanikus csúszkaládát tartotta ideálisnak, Göttingenben megmaradt a pneumatikus tasniláda, amely rendkívül precíz volt Günther Ramin szerint is.¹²¹ Mahrenholz számára a mixtúrák helyes intonációja egészen központi kérdés volt, és érdekes, hogy ebben az időszakban e tekintetben még, úgy tűnik, nem volt lehetséges teljességgel elszakadni a romantikus ideáltól. Az ő számára ugyanis a jó mixtúra még egy szál Gedackttal is tökéletesen össze kell, hogy olvadjon, soha nem uralkodhat a hangzásban.¹²² Mixtúrákat, alikvotokat a 19–20. század fordulóján épült hangszereken alig találunk, kisebb orgonákon egyáltalán nem voltak jellemzők – Schreiwerk, azaz kiabálómű vagy sikoltómű volt a mixtúrákkal diszponált klasszikus esztétikájú 19. századi hangszerek gúnyneve.¹²³ A különféle kevert játékok és alikvotok nagyszámú diszponálása tehát már önmagában forradalmi újtásnak számított az 1920-as években, intonációjuk csak az elkövetkező évtizedekben változott meg, vált fényesebbé, élesebbé, a neobarokk orgonák jellegzetes hangjává. Jellemző, hogy a göttingeni hangszereken éppen ez a regisztercsalád gazdagodott az 1950-es Bach év tiszteletére, minden művön egy-egy regiszterrel.¹²⁴

¹²⁰ I.h. idézi Carl Elis: „Praktische Orgelreform” *Zeitschrift für Instrumentenbau* 48. (1927/1928.) 1175–1179.

¹²¹ I.h.

¹²² Zepf i.m. 255. és Jäger i.m. 309. idézik Mahrenholz Furtwängler und Hammer céghez írt 1925. október 4-én kelt levelét.

¹²³ Kokits i.m. 222.k. illetve Johann Gottlob Töpfer: *Die Orgel, Zweck und Beschaffenheit ihrer Theile, Gesetze ihrer Construction, und Wahl der dazu gehörigen Materialien.* (Erfurt: Korner, 1843.) 274. (Reprint Merseburger, 2010., Taschenbuch 2014.)

¹²⁴ Jäger i.m. 312. Egész pontosan a következő változások történtek: A főmű Großgedackt regisztere át lett intonálva Quintade 16' regiszterré, valamint új regiszterek épültek: RP: Quint 1 1/3', Scharff 4–6 fach; HW: Mixtur 6–8 fach 1 1/3'; OW: Zymbel 3 fach 1/2'; Pedal: Mixtur 6 fach és Trompete 8'.



4. kép – Göttingen, St. Marien templom, 1927.¹²⁵

Az 1925-ös hamburg-lübecki kongresszussal egy időben Wilibald Gurlitt már szervezte a freiburgi találkozót, így a két esemény és azok vezetői konkurenskékké váltak. A hamburg-lübecki találkozót Organistentagungnak nevezték. Oscar Walcker ötlete volt, hogy a freiburgi esemény neve ezzel szemben Orgeltagung, azaz ne organisták kongresszusa, hanem orgonakongresszus legyen. Érthető, hogy épp egy orgonaépítő ismerte fel, milyen nagy szükség van arra, hogy orgonaművészek,

¹²⁵ Reichling i.m. 307.

orgonaépítők és teológusok együtt gondolkodjanak.¹²⁶ Természetesen a burkolt mondanivaló az volt, hogy a valóban jelentős találkozó a freiburgi lesz. Ebben az időben Gurlitt az Ugrino kiadó számára épp egy Buxtehude kantáta kiadását készítette elő. Az ezzel összefüggő gyakorlati, anyagi kérdések váltak a közte és Jahnn között kialakuló konfliktus kiindulópontjává, melynek mélyén valójában az orgonamozgalom elindításának primátusáért folyó harc állt.¹²⁷ A küzdelem esztétikai értelemben tulajdonképpen soha nem dőlt el, hiszen az orgonamozgalomban végig jelen volt ez a két irányzat. Jahnn és Mahrenholz örökösének tekinthetjük azokat, akik szorosán ragaszkodtak a 17. századi észak-német orgonaideálhoz. Gurlitt és Walcker gondolkodására egy spekulatívabb, elméleti megközelítés volt jellemző, mely ugyan szintén az észak-német barokk orgonaesztétikára épített, ám a technikai fejlődésbe vetett hit és az újítások keresése legalább ennyire fontos szerepet kapott.

Az 1926-os freiburgi kongresszuson a központi figyelem természetesen a Praetorius-orgonát övezte. Walcker azonban odaszállított egy másik hangszer is, egy moziorgonát.¹²⁸ Ez volt az Oskalyd, melyet a Walcker-, a Sauer- és a Furtwängler und Hammer-cég közösen fejlesztett ki, szinte egyidőben a freiburgi Praetorius-orgonával.¹²⁹ Az Oskalyd elnevezés Oscar Walcker és Hans Luedtke, az orgona tervezője nevének összevonásából származik, aki egyébként előadást is tartott a freiburgi kongresszuson.¹³⁰ Különösen érdekes fejlemény ez annak tekintetében, hogy később az orgonamozgalom szellemében milyen általános megvetés övezte a moziorgonákat, elég ha belelapozunk Peter Williams orgonatörténetébe, melyben a századfordulóról szóló fejezet címe önmagában is sokatmondó: A nadír.¹³¹

Ez a spekulatív megközelítés különösen is tetten érhető abban az előadásban, melyet Wilibald Gurlitt tartott a kongresszus során „Az orgonahangzás eszményének változásai zenetörténeti megvilágításban” címmel. Christoph Wolff elemző tanulmánya meggyőzően mutatja be, hogy a történelmi megközelítés valójában egy új esztétika, egy új hangzáseszmény megteremtéséhez kívánt ideológiai alapot

¹²⁶ Zepf. i.m. 235.

¹²⁷ I.m. 220.

¹²⁸ Zepf i.m. 241.; Summereder i.m. 63–64.

¹²⁹ Karl Heinz Dettke: *Kinoorgeln und Kinomusik in Deutschland*. (Stuttgart: Metzler, 1995.) 413.

¹³⁰ Günter Berger: „Der Komponist Leif Kayser” In: Alfred Reichling (szerk.): *Aspekte der Orgelbewegung*. (Kassel: Merseburger, 1994.) 483–514. 486.

¹³¹ Peter Williams: *A New History of the Organ*. (London: Indiana, 1980.) 186–187. „Only by comparing for himself the sound produced by a good pipe made by Silbermann and one made by Wurlitzer can the musician begin to define what, if anything, went wrong during the nineteenth century and led to the absurdity of the 1920s.”

teremteni.¹³² Gurlitt előadása az európai zenetörténetet oly módon tekinti át, hogy az egyes korszakokhoz hangzásidált társít, melyek szerinte egységesen jellemzőek voltak az adott korszakra, hogy aztán kifejtse, milyen hangzáseszmény lenne a jövőben a leginkább kívánatos. Wolff rámutat, hogy Gurlitt itt tulajdonképpen Max Weber *Idealtypus*, azaz eszményi típus fogalmát veszi kölcsön.¹³³ Az ideáltípus mint fogalom kialakulása és a német zene kapcsolatának Bernd Sponheuer egy egész tanulmányt szentel.¹³⁴ Most elégedjünk meg annyival, hogy amint az evolúció és a vitalizmus fogalmi a természettudomány és a filozófia nyelvéből átkerültek a zeneművészet és zenetudomány területére, ugyanígy Weber egészen új és nagyhatású munkájának hatása alól sem vonhatta ki magát a 20-as évek gondolkodó zenetudósa.

A freiburgi Orgeltagungot óriási érdeklődés övezte, a résztvevők jegyzékében 502 név található, köztük Paul Hindemithé és Fritz Lehmanné.¹³⁵ Voltak azonban bizonyára olyanok is, akik nem osztoztak ebben a lelkesedésben. Figyelemreméltó e tekintetben a solothurni orgonaszakértő, Ernst Schieß levele, melyet mentorának, Albert Schweitzernek írt arról, miért veszi fontolóra, hogy egyáltalán részt vegyen-e a kongresszuson. Véleménye szerint Walcker és Gurlitt a történelmi orgonák kérdésében inkompetensek, hiszen képesek voltak a Praetorius-orgonát csőpneumatikus membránládára építeni, és bár nem ismeri személyesen Gurlittot, de beszédes, hogy saját hangszerét szebbnek tartja a koppenhágai Compenius-orgonánál; Straube és Ramin pedig előreláthatóan elő fogják vezetni közismert virtuozitásukat, melyet már megtapasztalhatott a közönség a hamburg–lübecki Tagungon, ahol regisztrátorok segítségével úgy játszottak a régi hangszereken, mintha hengert használtak volna.

Az orgonamozgalom születése utolsó állomásának a szászországi Freibergben 1927. október 2. és 7. között lezajlott orgonakongresszust tekinthetjük, melyet Christhard Mahrenholz vezetett, és amelynek középpontjában a dóm Gottfried Silbermann által épített orgonája állt, mint az egyik leghitelesebb hangszer, melyen Bach orgonaművei megszólaltathatóak.¹³⁶ Ezen a kongresszuson már nemcsak a

¹³² Christoph Wolff: „Az orgonahangzás eszményének zenetörténeti változásairól.” Ford.: Enyedi Pál. *Magyar Egyházzene* III./1. (1995/1996): 65–80.

¹³³ Wolff i.m. 68. idézi Gurlitt irodalomjegyzékéből: Max Weber: *Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik*. (München, 1921.)

¹³⁴ Bernd Sponheuer: „Reconstructing Ideal Types of the «German» in Music” In: Celia Applegate, Pamela Potter (szerk.): *Music and German National Identity*. (Chicago: University of Chicago Press, 2002.) 36–58. 40.

¹³⁵ Wolff i.m. 66.

¹³⁶ Summereder i.m. 108–109.; Reichling i.m. 25–26.

csúszkaláda méltatása, hanem a kúpláda elítélése is hangot kapott, mely gondolat majd a második világháború után vált meghatározóvá.¹³⁷ Itt alapították meg a Németországi Orgonatanácsot (Orgelrat für Deutschland), melyet négy szekció alkotott:

1. Orgonakompozíció és orgonajáték – vezetője Günther Ramin,
2. Történeti szekció – vezetője Wilibald Gurlitt,
3. Liturgiai szekció – vezetője Christhard Mahrenholz,
4. Orgonaépítészeti szekció – vezetője Wolfgang Reimann.

Az első és a harmadik szekció feladata lett, hogy minél több korárelőjáték szülessen az új elvek, az orgonamozgalom és a liturgiai mozgalom szerint. A liturgiai szekció vezetésével 1929-ben indult útjára a *Musik und Kirche* folyóirat.

1.2.3. Mozgalmak és nácizmus

Karl Hasse használta először az orgonamozgalom, *Orgelbewegung* kifejezést a freiburgi orgonakongresszusról szóló beszámolójában, bár lehet, hogy Gurlitt már ott hivatkozhatott előadásában saját törekvéseire mint *Orgel-Erneuerungsbewegung*, hiszen ezt a címet adta később a *Musik und Kirche* első számában megjelent esszéjének is.¹³⁸ Ez a fogalmi megközelítés egy általánosan elterjedt divathullámból sarjadt ki. Már az első világháború előtt szerveződtek, alakultak az első mozgalmak, és az 1920-as, 30-as években éltek virágkorukat, elsősorban német nyelvterületen. Az orgonamozgalom születése idejében létezett többek között népzenei, ének-, ifjúsági, egyházzenei és liturgiai mozgalom.¹³⁹ Mindezek a mozgalmak az életreform mozgalom (*Lebensreformbewegung*) összefoglaló névvel illelhető szellemi áramlat részeinek is tekinthetők, mely voltaképpen az előző fejezetekben tárgyalt filozófiáknak egyfajta népszerű megjelenési formája volt.¹⁴⁰ A reformmozgalmak alapvető jellemzője tehát a múlttal való szembefordulás, a múlt szellemi örökségének tagadása, sőt egyfajta civilizációellenesség, tiltakozás az embertelen iparosodás és urbanizáció ellen. Ennek gyökerei egészen a 19. század végéig, a

¹³⁷ I.h.

¹³⁸ Zepf. i.m. 282. hivatkozik: Karl Hasse: „Freiburger Tagung für Deutsche Orgelkunst”. *Zeitschrift für evangelische Kirchenmusik* 9. (1926.) 253–261. 260.

Reichling i.m. hivatkozik: Wilibald Gurlitt: „Zur gegenwärtigen Orgel-Erneuerungsbewegung in Deutschland” *Musik und Kirche* I. (1929.) 15–17.

¹³⁹ Thomas Jörg Frank: *Orgelbau zwischen Orgelbewegung und französischer Orgelromantik*. (Hamburg: Dr. Kovač, 2010.) 23.

¹⁴⁰ I.h. alapján a következő összefoglalás.

Wandervogelbewegung – a cserkészmozgalomhoz hasonló, természetjáró, ifjúsági mozgalom – születéséig nyúlnak vissza. Másrésztől minden mozgalom fontos része volt egyfajta forradalmi-utópisztikus jövőbe tekintés és a haladásba vetett hit. Ez az ambivalencia jól tetten érhető az orgonamozgalomban is.

Természetesen ezeket a törekvéseket nem mindenki fogadta örömmel vagy egyetértéssel, az orgonamozgalom ideáljait a legtöbb orgonaépítő hevesen ellenezte. 1928 szeptemberében, Berlinben került sor arra az orgonaépítészeti kongresszusra, melynek fő célkitűzése a századforduló orgonaépítészeti vívmányainak és a romantikus orgonának a védelme volt az orgonamozgalom ellenében.¹⁴¹ A kongresszus szellemi vezetője Johannes Biehle volt, a porosz kulturminisztérium tanácsadója, fizikus, orgonaszakértő, orgonaépítő, a berlini egyetemen a Műszaki Főiskola professzora. A találkozó és Biehle további tevékenységének eredményeképpen alakult meg 1931-ben a TAGO (Technisch-wissenschaftliche Arbeitsgemeinschaft und Gesellschaft für Orgelbau), szembehelyezkedve a Mahrenholz-féle Orgonatanáccsal.¹⁴²

Az 1933. év a németországi orgonaéletet tehát egy áthidalhatatlanul mély megosztottságban találta. A konzervatív orgonaépítők és egyházzenesztek azt remélték, hogy mivel Hitler rajong Wagner zenéjéért, hatalomra jutása elsöpri az orgonamozgalmat. Nem vették számításba, hogy a nemzetiszocialista ideológia mennyire erősen épített a mozgalmi ideára, azok nemzeti jellegére, múlttagadására és teljes megújulásra való törekvésére. A mozgalmak, egyáltalán a „mozgalom” és a „megújulás” szavak kisajátítása szinte azonnal megtörtént. Ezzel együtt a különféle mozgalmak hívei közül sokan remélték, hogy az új hatalom segíteni fog céljaik megvalósításában.¹⁴³ Hátborzongatóan félelmetes, milyen befolyása volt a nemzetiszocialista ideológiának. Wilibald Gurlitt, aki 1926-ban még kiállított egy moziorgonát saját tanszékén, 1929-es *Orgel-Erneuerungsbewegung* című esszéjében már külön bekezdést szentelt annak, hogy kifejtse, milyen veszély fenyegeti a „fehér civilizációt”, hogyan készül azt felforgatni az Európán kívüli, amerikanizált, színesbőrű kultúra.¹⁴⁴ Miközben ez a fajta szóhasználat és érvelés teljesen elfogadottá

¹⁴¹ Summereder i.m. 113–114.

¹⁴² Michael Gerhard Kaufmann: *Orgel und Nationalsozialismus. Die ideologische Vereinnahmung des Instrumentes im «dritten Reich»*. (Kleinblittersdorf: Musikwissenschaftliche Verlags-Gesellschaft, 1997.) 58.

¹⁴³ Zepf. i.m. 288.

¹⁴⁴ I.m. 289.

és általánossá vált a közbeszédben, más területen ez a totális hatalom sem volt képes ideológiáját minden tekintetben kiterjeszteni. Erre legjobb példa az egyházi zene dejudaizálása.

A német egyházi zenét, különösen a korálokat, melyek már a 19. század elején is a nemzeti egység szimbólumai voltak, igyekezett a náci hatalom kisajátítani. A támadás kétirányból érkezett a keresztényég ellen, egyrészt kívülről, a náci újpogány ideológia felől, másrészt belülről, olyan egyházi személyek részéről, akik bizonyítani szerették volna hűségüket a hatalomhoz. Az evangélikus egyházon belüli legnagyobb ilyen mozgalom a *Glaubensgemeinde Deutsche Christen* volt, melynek egyik vezetője egy 1933 novemberében tartott gyűlésen meghirdette az egyházi zene – és liturgia – megtisztítását minden zsidó és ószövetségi elemtől.¹⁴⁵ Mivel dallami szempontból meglehetősen nehéz volt ezt a törekvést definiálni – bár voltak erre nézve próbálkozások –, a szövegeket kezdték el átalakítani, például a hozsánna vagy alleluja szavakat kicserélték német szövegre, vagy az Izráelre és Jeruzsálemre történő utalásokat távolították el. Mindazonáltal ezek a változtatások nem kerültek általános használatba. Megjelentek ugyan új énekeskönyvek is új szerzeményekkel, de sokszor a korálok és egyházi énekek ezekben is az eredeti szöveggel szerepeltek. Olyan mélyen gyökereztek a hagyományban a szövegek, olyan ellenállás mutatkozott sokszor a lojális egyházzeneészek, egyháztagok részéről is, hogy még egy ilyen ádáz hatalom sem tudta akarátát teljesen érvényesíteni, bármennyire is szerette volna az énekeket saját céljaira felhasználni.

Roman Summereder, de különösen is Michael Gerhard Kaufmann már hivatkozott munkája kimerítő részletességgel, korabeli dokumentumok közlésének segítségével és átfogó bibliográfiával dolgozza fel az orgonazene és az orgonaépítészet nemzetiszocialista hatalom alatti történetét. Túlmutat ennek a tanulmánynak a keretein és célján, hogy ezt részletekbe menően áttekintsük, azonban fontos megjegyeznünk, hogy ezekben az években vált az orgonamozgalom esztétikája egyeduralkodóvá. Ennek elsősorban az volt az oka, hogy a hatalom szinkretikus gondolkodása az egyházi gyakorlatból számtalan dolgot másolt le, és ültetett át saját ideológiájába, a fiatalok nevelésének fontosságától a szigorú hierarchikus gondolkodáson át a

¹⁴⁵ Doris L. Bergen: „Hosanna or «Hilf, O Herr Uns»: National Identity, the German Christian Movement, and the «Dejudaization» of Sacred Music in the Third Reich” In: Celia Applegate, Pamela Potter (szerk.): *Music and German National Identity*. (Chicago: University of Chicago Press, 2002.) 140-154. 146.

pártkongresszusokig, melyek dramaturgiáját az istentiszteleti liturgia mintájára alakították ki. Fontos, hogy mintáról van szó és semmiképpen sem deklarált vagy direkt kulturális közösségvállalásról. Ami történt, egyfajta torz, ha úgy tetszik fordított, antikrisztusi tükrözés.¹⁴⁶ Ebben a gondolkodásban az orgona a tökéletesen működő társadalmi gépezet, az orgonista pedig a katona szimbólumává vált, aki precízen végrehajtja a feladatát.¹⁴⁷ Orgonista munkacsoport alakult a Hitler-Jugenden belül¹⁴⁸, a párházakba orgonákat terveztek, megpróbáltak az orgonának egy új kultikus szerepet adni, és egyben közelebb is vinni a „néphez” és a fiatalsághoz.

Az 1938-as, második Freiburgi Orgonakongresszus középpontjában két gyakorlati, orgonaépítészeti téma állt, és mindkettőben tetten érhető ez utóbbi szándék.¹⁴⁹ Az első a néhány regiszteres kisorgonák, a második pedig a párházakba szánt reprezentatív hangszerek építésével kapcsolatos kérdéseket ölelte fel. Ez utóbbiak legjelentősebb képviselője a 2500. opusz számmal ellátott, 220 regiszteres, ötmanuális Walcker-orgona volt, mely a nürnbergi, ötvenezer fő befogadására képes Kongresszusi Központban állt, és 1936. október 26-án szólalt meg először.¹⁵⁰ Ha nem pusztult volna el a háborúban, ma is ez lenne a világ legnagyobb osztatlan egységet alkotó orgonája, a több mint 16.000 síp mind a 5. képen látható masszív homlokzat mögött helyezkedett el.

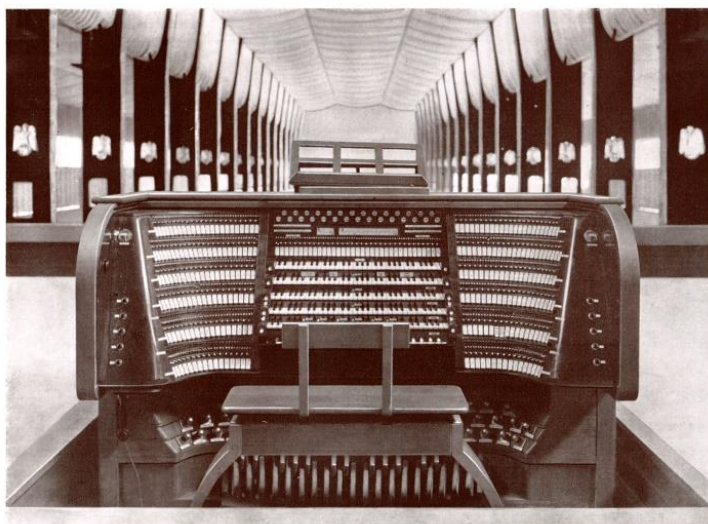
¹⁴⁶ Kaufmann i.m. 149.

¹⁴⁷ Kaufmann i.m. 97.kk.

¹⁴⁸ Kaufmann i.m. 112.kk.

¹⁴⁹ I.m. 76.

¹⁵⁰ I.m. 248–254., illetve a Walcker-Orgelbau internetes oldalán mint „Opus diablo”:
https://walcker.com/opus/2000_2999/2500-opus-diablo.html
Ezen a linken az orgona egy 1936-os felvételen hallható:
<https://www.youtube.com/watch?v=W33Nn0jRd7Y>



5. kép – Walcker Op. 2500.¹⁵¹

Ami a kisorgonákat illeti, azok az orgonamozgalom kibontakozásakor ideális terepet nyújtottak a fiatal orgonaépítőknek a kísérletezésre és a presztízsépítésre, hiszen néhány regiszteres hangszereken lehetett próbálkozni új technikai megoldásokkal a mechanikus játék- és regisztertraktúra, illetve a csúszkaláda tekintetében. Egy új orgonatípus született, amely bár történeti előképre, a reneszánsz és barokk pozitív orgonákra épített, azoktól sokban különbözött. Közös talán csak az

¹⁵¹ https://walcker.com/images/2500_0002.jpg

alapkoncepció volt: az orgonamozgalom is arra törekedett, hogy a kisorgona ne egy csonka, kicsinyített orgona, hanem önmagában zárt, egységes koncepciót tükröző, teljesértékű hangszer legyen. Felépítésében, intonáció és anyaghasználat tekintetében azonban itt sem volt szempont a történeti megközelítés, azzal együtt, hogy az orgonakongresszuson Mahrenholz előadása egyértelművé tette, ezekhez a hangszerekhez kizárólag a mechanikus csúszkaláda az elfogadható megoldás.¹⁵² A 2. táblázatban Mahrenholz mintadispozícióját láthatjuk, melyben a Gedackt az ő számára – észak-német mintára – mindig fém sípokot jelentett.¹⁵³

| Manual | Kiegészítő lehetőségek |
|------------------|---------------------------------|
| 1. Gedackt 8' | 5. Regal 8' |
| 2. Flöte 4' | 6. Oktav 1' |
| 3. Prinzípal 2' | 7. További alikvot regiszter |
| 4. Mixtur 1 1/3' | |
| | II. Manuál |
| | Függesztett vagy önálló pedálmű |

2. táblázat¹⁵⁴

1938-ra a két legfontosabb hangszertípus, mely az orgonamozgalomban megszületett, már jól elkülöníthető volt. Az első a kompromisszumorgona, melynek célja, hogy Bachtól Regerig minden játszható legyen rajta, ahogyan Günther Ramin fogalmazott az 1925-ös hamburg-lübecki kongresszuson.¹⁵⁵ Ennek első fontos példája a göttingeni Sankt Marien orgonája, de ide sorolhatjuk a pártházak reprezentatív koncertorgonáit is. A második a neobarokk orgona, mely Mahreholzhoz köthető elsősorban, és melynek térnyerése az 1927-es freibergi találkozó nyomán már inkább a 30-as években volt jellemző, elsőszámú letéteményesének pedig a Kemper und Sohn céget tekinthetjük. Egyik első jelentős hangszerük a Berlin-Spandauban található Evangelische Kirchenmusikschule számára épült 1936-tól 1939-ig, négy manuállal,

¹⁵² Kaufmann i.m. 225–228.

¹⁵³ Fekete Csaba: „Debrecen és az orgona – I.” *Magyar Egyházzene*. VI./3. (1998/1999) 355–374. 359. Fekete rámutat arra, hogy Bach kifejezett kérése volt Mühlhausenben, hogy minőségi faanyagból készüljön a Stillgedackt 8' regiszter, és ne fémből, ezzel szemben Mahrenholz és követője, Zalanfy Aladár is a fém fedettet szerette, és erre tanították tanítványaikat is.

Lásd még: Christoph Wolff, Markus Zepf: *The Organs of J. S. Bach. A Handbook*. (Chicago: University of Illinois, 2012.) 142.

¹⁵⁴ Kaufmann i.m. 226.

¹⁵⁵ Kaufmann i.m. 217.

mechanikus csúszkaládával, ami egészen különleges teljesítménynek tekinthető ebben az időben.¹⁵⁶

Ebben az orgonában már megjelenik csírájában az orgonamozgalom harmadik ága is, mely szélesebb körben csak a második világháború után bontakozhatott ki. Ez az avantgárd irányzat, mely tehát a neobarokk orgonaépítészet kísérletező hajlamú oldalhajtása, és amelyre a technikai és művészi újdonságok keresése a jellemző. A 3. táblázatban, Roland Eberlein tanulmánya nyomán, regisztercsaládonként megjelenítve láthatjuk az orgona hangképét, melyből kitűnik, hogy még a neobarokk ideához képest is szélsőségesen kevés alapregisztert találunk az orgonában, ugyanakkor rendkívüli változatosságát figyelhetjük meg a kevert- és alikvot játékoknak.¹⁵⁷ A Werkprinzip szerint felépített principáلكarokat jól kiegészíti a bő méretű kar, művenként egy-egy különleges szólójáték és az észak-német barokk mintát követő nyelvkar. A legkülönlegesebb kísérleti regisztereket az alikvotok és kevertjátékok között találjuk. A Terzglockenton az első manuálon a 2'-as sor mellett egy 128/77'-as kistercet tartalmaz, az Oberwerkre készült egy 1 1/7'-as szeptim, a negyedik manuálra pedig egy nóna, sőt egy tredecima is, mely ebben a hangszerben fordult elő először. Később is leginkább ez a regisztercsalád készítette kísérletezésre az orgonaszakértőket.

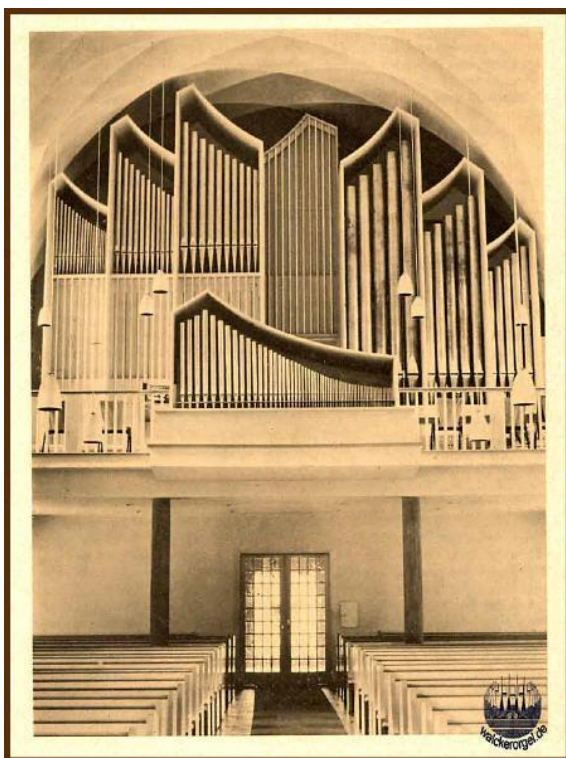
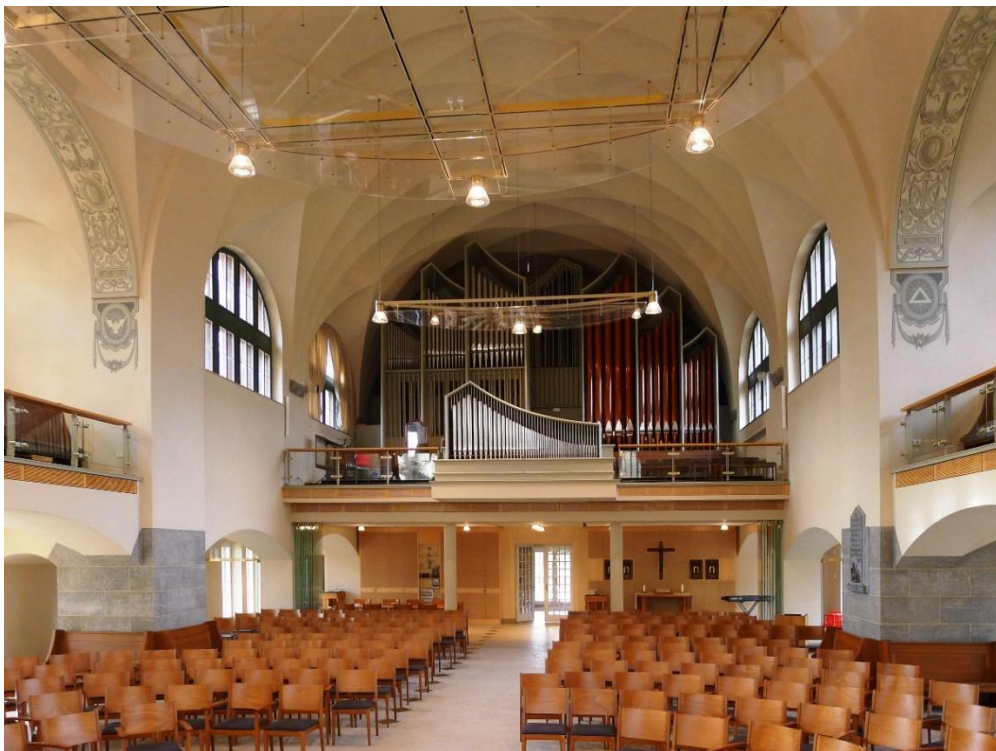
¹⁵⁶ Kaufmann i.m. 221–223.

¹⁵⁷ Roland Eberlein: *Die Geschichte der Orgel*. (Köln: Siebenquart, 2011.) 381–382.

| I. Unterwerk C–g³ | II. Hauptwerk C–g³ | III. Oberwerk C–g³ | IV. Brustwerk C–g³ |
|---|---|---|---|
| | Prinzipal 8' Oktave 4' Oktave 2' Quinte 2 2/3' Mixture 4–6f. Scharff 2–3f. | Prinzipal 4' Oktave 2' Oktave 1' Scharf 4 f. | Prinzipal 2' Scharf 3f. Zimbel 1f. |
| Gemshorn 8' Holzgedackt 4' Italienisch Prinzipal 2' Tercglockenton 3f. 2' | Quintadena 16 ' Gedackt 8' Rohrflöte 4' | Rohrgedackt 8' Nachthorn 4' Sesquialter 2f. 1 1/3' Siffelöte 1 1/3' Septime 1 1/7' | Gedackt 8' Blockflöte 4' Waldflöte 2' Nasat 2 2/3' Terzian 2f. 1 3/5' None 8/9' Tredezime 8/13' |
| Trichterflöte 8' | Schweizerpfeife 4' | Holzflöte 8' | Quintadena 8' |
| Trompete 4' | Trompete 8' | Bärpfeife 8' | Rankett 16' Krummhorn 8' Trichterregal 4' |
| Pedal C–g¹ Prinzipal 16' Oktave 8' Oktave 4' Rauschpfeife 3f. 4' Mixture 5f. 2' Zimbel 3f. 1' | | Játéksegítők: Tremulant Oberwerk Tremulant Brustwerk Koppel OW/HW Jaloussieschweller für Unterwerk | |
| Subbaß 16' Gedackt 8' Hohlflöte 4' Nachthorn 2' Sesquialter 2f. 5 1/3' | | | |
| Posaune 16' Dulzian 16' Trompete 16' Cornet 4' | | | |

3. táblázat¹⁵⁸

¹⁵⁸ Eberlein i.h.



6. kép¹⁵⁹

¹⁵⁹ A berlini Evangelisches Johannesstift templomának orgonája egy korabeli képeslapon, valamint egy 2013-ban készült fényképen, melyen jól megfigyelhetők a jobboldali sípmezők rézprincipáljai.
[https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Kirche_im_Johannesstift_\(Berlin\)_Orgel.JPG](https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Kirche_im_Johannesstift_(Berlin)_Orgel.JPG)
https://walcker.com/opus/4000_4999/4779-berlin-spandau-johanneskirche.html

A második Freiburgi Orgonakongresszus propagandaanyaga így fogalmaz: „Az orgonamozgalom halott – de él az orgona!”¹⁶⁰ Ha úgy tetszik, az orgonamozgalom nem mozgalom többé, hisz értékrendje általánossá vált, nincs szükség a megkülönböztető kategóriára.

Ezt figyelhetjük meg a fiatal Walter Supper 1934-ben megírt, majd 1940-ben újra kiadott disszertációjában is, aki az orgonamozgalomra már történelmi adottságként tekintett, és munkájában a továbblépés lehetőségeit kereste.¹⁶¹ A második kiadásban szereplő, egy „zászlócsarnokba” szánt mintadiszpozíció tipikus neobarokk hangkép, a harmadik manuálon pedig még egy szeptimet is találunk.¹⁶² Ugyanitt közöl mintadiszpozíciót kisorgonához is, melynek érdekessége, hogy a pedálban az egyetlen regiszter egy Regal 16'. Ennek az esztétikának a további sorsa szempontjából azonban ennél is fontosabb, tipikus jelenség, hogy a további, összesen hat regiszter két manuálon oszlik el. A neobarokk gondolkodásban ugyanis elsődleges szerep jut a cantus firmus játéknak, valamint annak a pedagógiai szempontnak, hogy a kisorgonán is lehessen gyakorolni mindent. A főmű 8'-as regisztere természetesen egy Metallgedackt, a Prinzípal pedig 2'-as fekvésben szerepel.

| Hauptwerk | Brustwerk | Pedal |
|---------------------|--------------------|--------------|
| 1. Metallgedackt 8' | 4. Rohrflöte 4' | 7. Regal 16' |
| 2. Holzgedackt 4' | 5. Cymbel (1') 2f. | |
| 3. Prinzípal 2' | 6. Regal 8' | |

Coppelungen: I/P, II/P, II/I

4. táblázat¹⁶³

Amint látjuk, a terven a sípok részben szabadon állnak. (7. kép) Ebben az időben ez a fajta építési mód már annyira általánossá vált, hogy miközben Supper terve között is számos ilyen rajzot találunk, ő maga mellett érvel, hogy akusztikai és esztétikai szempontból is kedvezőbb a fa orgonaház.¹⁶⁴ Az orgonamozgalom nemcsak a technikai megoldásokban és a diszpozíciók összeállításában hozott alapvető

¹⁶⁰ Kaufmann i.m. 81.

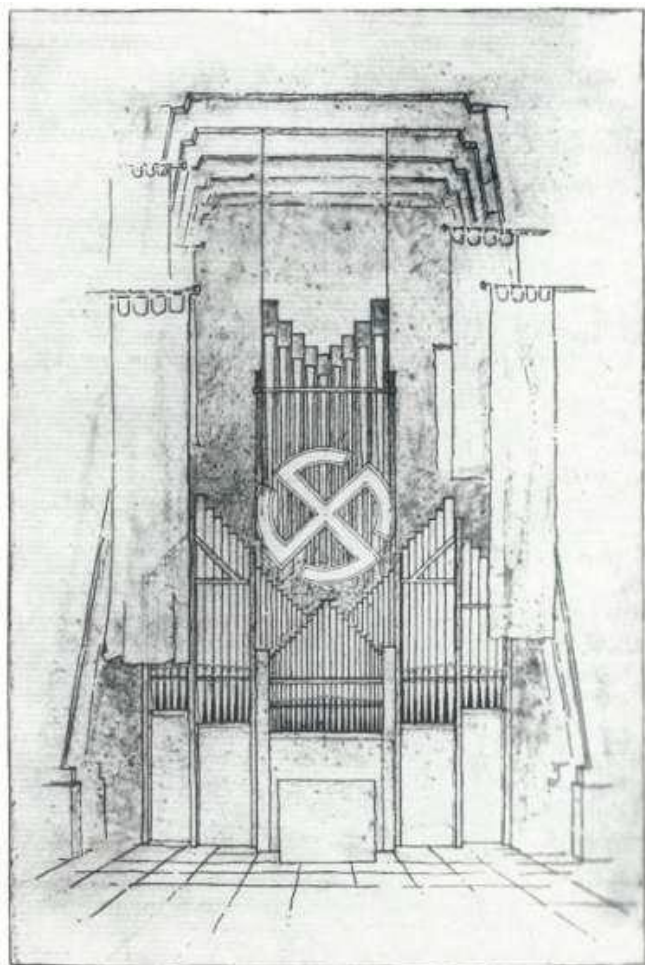
¹⁶¹ Kaufmann i.m. 288. idézi Walter Supper: *Architekt und Orgelbau – Wege zu neuem Orgelgestalten durch die Orgelbewegung*. (Kassel, 1934., 1940.)

¹⁶² I.h.

¹⁶³ Kaufmann i.m. 290. közli: Supper: *Mintadiszpozíció kisorgonához*. Supper i.m. 93.

¹⁶⁴ Reichling i.m. 78.

változásokat, hanem a hangszerek külső megjelenésében is. Szabadon álló sípkból képzett orgonahomlokzatok, hagyományos építészeti tagozatok nélkül először Angliában tűntek föl, a 19. század közepétől.¹⁶⁵ Német kultúrájú területeken a 20. század elején, szecessziós homlokzatokban vált kedvelté e megoldás, a két világháború között pedig viszonylag gyorsan népszerűvé vált, köszönhetően egyszerűségének és olcsó előállításának. A *Freipfeifenprospekt* igazi virágkora azután a második világháborút követően következett el.¹⁶⁶



7. kép¹⁶⁷

¹⁶⁵ Eberlein i.m. 455. Az angol homlokzatok között különlegesen szépek a festett sípkból állók, olykor egészen gazdag díszítéssel, máskor csupán a sípajak színezésével. Ugyancsak érdekesek azok a síphomlokzatok, melyek sípjai egymás mögött több síkban helyezkednek el.

¹⁶⁶ Hermann Fischer, Theodor Wohnhaas: „Zur Ästhetik der Freipfeifenprospekte” In: Alfred Reichling (szerk.): *Aspekte der Orgelbewegung*. (Kassel: Merseburger, 1994.) 183–218.

¹⁶⁷ Walter Supper orgonaterve egy „zászlócsarnokba”. Supper i.m. 67. Közli: Kaufmann i.m. XX., illetve a címloldalon Dietrich Schuberth (szerk.): *Kirchenmusik im Nationalsozialismus*. (Berlin: Merseburger, 1995.)

A homlokzat sípjai – az orgona hangzásának egészében betöltött szerepüket tekintve – alapvetően kétféleképp lehetnek elrendezve. Az első mód, ha a sípmezők nem, vagy alig tükrözik az orgona belső szerkezetét, a művek elhelyezkedését, ez volt a legjellemzőbb a német romantikus orgonaépítészetben. Egy másik mód, ha az orgona külső megjelenésében is elkülönülnek az egyes művek (Werkprinzip). Az orgonamozgalmat neobarokk irányzata ez utóbbit kedvelte, hiszen a mintául vett észak-német barokk hangszerek is ebben a szellemben készültek. A művek számtalan módon jelenhetnek meg, szabadon álló sípokkal, körülhatárolt tornyokkal és sípmezőkkel, a sípvégek takarásával vagy anélkül.¹⁶⁸ A második világháborút követően a különleges regiszterek alkalmazása mellett az orgona külső megjelenése, különösen a szabadon álló sípok elrendezésének módja és a látható sípok anyaghasználatával való kísérletezés lett az avantgárd irányzat másik fő területe. Természetesen az anyaghasználat változatossága mögött is sokszor húzódott meg gazdasági ok, hiszen 1938-ban Németországban korlátozták az ón felhasználását, így ezután általában már csak 2'-as mérettől használták ezt az anyagot, nagyobb sípoknál pedig népszerűvé vált a réz vagy a horgany.¹⁶⁹

A hitleri uralom alatti utolsó orgonakongresszust 1942-ben tartották Berlinben, ahol Walter Supper beszélt orgonaházzal kapcsolatos kérdésekről, és a fiatal Siegfried Reda orgonált.¹⁷⁰ Mire eljött a második világháború vége, az orgonamozgalmat ideológiája egyeduralmává vált.

1.2.4. Az orgonamozgalmat virágkora

A háború pusztítása után az orgonamozgalmat 1951-ben, az ochsenhauseni orgonakongresszuson vett új lendületet, ahol megalakult a mai napig is működő Gesellschaft der Orgelfreunde.¹⁷¹ A GdO folyóirata, az *Ars Organi* 1953-ban indult útjára, és szintén a mai napig létezik. 1953 óta minden évben van orgonás találkozó is, a 2019-es Hamburgban lesz.¹⁷² A Társaság elnöke a megalakulásától 1973-ig Walter

¹⁶⁸ Eberlein i.m. 458–466.

¹⁶⁹ Summereder i.m. 166.

¹⁷⁰ Reichling i.m. 34.

¹⁷¹ Reichling i.m. 17.

¹⁷² <https://www.gdo.de/ueber-uns/geschichte/orgeltagungen.html>

Supper volt, tulajdonképpen ezt az időszakot tekinthetjük az orgonamozgalom virágkorának.¹⁷³

A pneumatikus és az elektropneumatikus rendszerek egyre inkább háttérbe szorultak, és a csúszkaláda lett mértékadó, nagyobb hangszereken elektromos játzótraktúrával. Meg kell azonban jegyeznünk, hogy Németország déli, katolikus tartományaiban formálódni kezdett egy „antievangelikus–antimechanikus” szövetség, melynek tagjai, orgonaszakértők és orgonaépítők, még a 60-as években is a regiszterrekeszes orgonához ragaszkodtak.¹⁷⁴ Ezzel együtt az egyik legnagyobb bajorországi cég, a Steinmeyer Orgonagyár – bár tasniládát is készített 1959-ig – csúszkaládás orgonákat kezdett építeni, elektromos traktúrával.

A századforduló nagy orgonagyárai, ahol egykor a hatalmas pneumatikus hangszerek készültek, szinte mind csúszkaládás orgonákat kezdtek gyártani, általában elektromos traktúrával, Wacker az 50-es évek végétől, a Sauer-cég a 60-as évektől.¹⁷⁵ Emanuel Kemper, apja nyomdokain haladva, rekonstruálta a lübecki Mária-templomban a háborúban elpusztult Totentanz-orgonát, a templom nyugati oldalán pedig megépítette a kor legnagyobb mechanikus hangszerét öt manuállal és 101 regiszterrel.¹⁷⁶ A csúszkaláda mellett voltak, akik elektromos kúpládás orgonát is építettek, például a Weigle Orgonagyár Stuttgartban, 1953-ban Johann Nepomuk David diszpozíciója alapján. A bonni Hans Klais 1934-ben kezdett elektromos csúszkaládával foglalkozni, az 50-es években kúpládás hangszereket is építettek, aztán Hans Gerd Klais vezetése alatt a gyár végleg átállt a csúszkaláda alkalmazására.¹⁷⁷ Rudolf von Beckerath 1949-ben alapította meg saját cégét, és valójában ő volt az, aki először bebizonyította, hogy nagy hangszereken is működőképes a mechanikus csúszkaláda. (1951, Hamburger Musikhalle, IV/59; 1954, Düsseldorf, St. Johannis, IV/65; 1955, Hamburg, St. Petri IV/60.) Ő volt az első abban a tekintetben is, hogy megpróbált egyfajta észak-német–francia szintézist megteremteni, mely törekvés aztán az 1980-as években vált általánossá. 1957-től az Egyesült Államokba és Kanadába is szállított hangszereket. Az orgonamozgalom ezekben az évtizedekben

¹⁷³ Frank i.m. 29.

¹⁷⁴ Summereder i.m. 171.

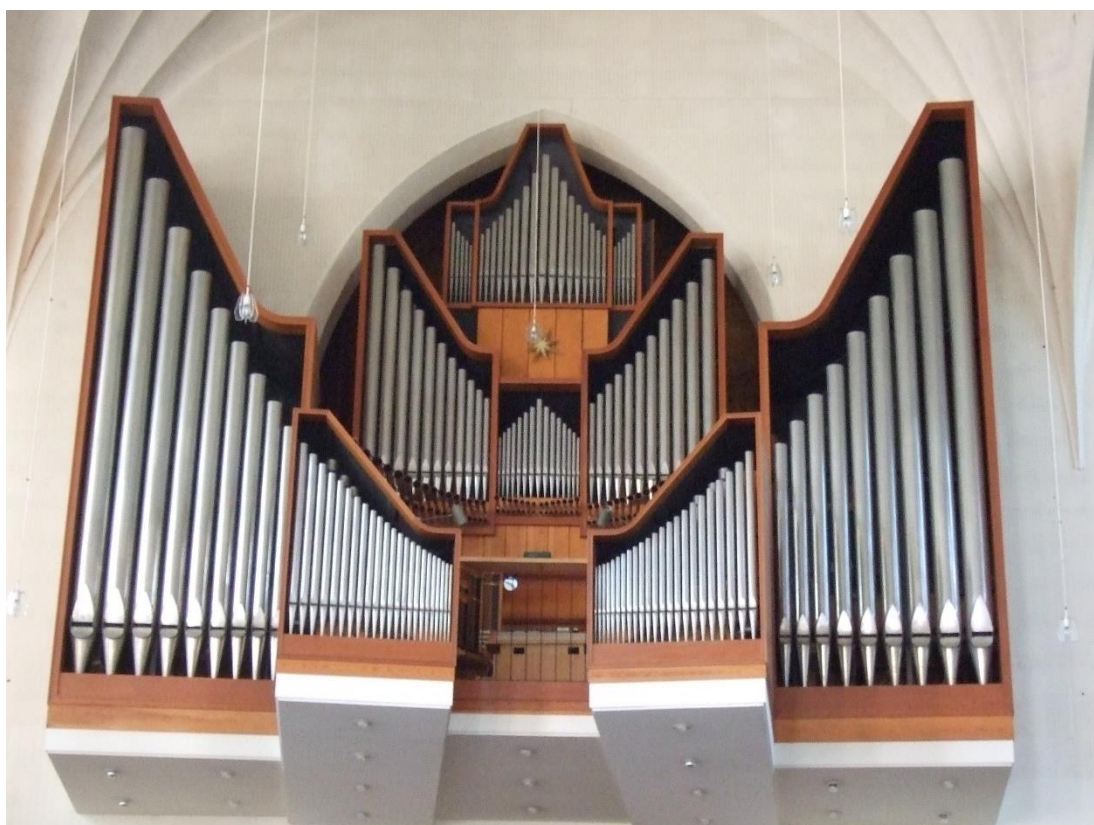
¹⁷⁵ I.m. 172.

¹⁷⁶ I.h.

¹⁷⁷ I. h. A Klais Orgonagyarat jelenleg Philipp Klais vezeti, aki a Zeneakadémia Voit-orgona rekonstrukciójának a vezetője volt, és éppen akkor született, amikor a Zeneakadémia nagytermében felállították a Walcker-orgonát, 1967-ben.

óriási hatást gyakorolt Németországon kívüli területeken is, elsősorban a skandináv országokban, Dániában, Hollandiában és Svájcban, valamint Amerikában.

A második világháború utáni időszak egyik legfontosabb kísérletező szellemű orgonistája az egyházzeneész, zeneszerző Helmut Bornefeld volt. Ő tervezte az 1962-ben épült, mindössze 20 regiszteres schrozbergi orgonát, melynek mindkét manuálján találunk disszonáns felhangot: a főművön egy kétsoros Hörnlein regisztert (1 3/5', 1 1/7'), a hátpozitívon pedig egy szintén kétsoros Quintant (1 1/3', 8/9'). Nagyobb hangszereibe disszonáns felhangokat tartalmazó számos kevert játékot tervezett. A kasseli Szent Márton-templom 1964-ben épült orgonája (III/ 57, Werner Bosch) is ilyen, melyen Bornefeld egy addig példátlan megoldással kísérletezett. A Rückpositívon található egy háromsoros, repetáló, cimbelszerű regiszter, mely nónából, undecimából, tredecimából és nagy szeptimből áll, ezenfelül különböző összetételű a c- (2/9', 2/11', 2/15') és a cisz-oldalon (2/9', 2/10', 2/13'). Ez a felosztás vibráló, nyugtalanító hangzást eredményez, innen a regiszter neve: Unruh.¹⁷⁸



8. kép – Kassel, Szent Márton-templom, Bosch–Bornefeld-orgona¹⁷⁹

¹⁷⁸ Eberlein i.m. 385–387.; Summereder i.m. 247.

¹⁷⁹ https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a8/Martinskirche_Orgel.jpg A kasseli Szent Márton templom Bosch-Bornefeld-orgonája egy 2013-as fényképen. A hangszert 2014 húsvétján

Az orgonáról készült fényképen jól megfigyelhető, hogyan jelenhet meg a 20. századra jellemző, sajátos módon az észak-német barokk Werkprinzip, hiszen a két pedálorony, valamint a hátpozitív, a fõmû és a redõnymû világosan elkülönül. Hasonló megfigyelést tehetünk a Kemper-orgonát ábrázoló képeken vagy Supper vázlatán. Hogy az orgonamozgalom orgonaépítõi és orgonaszakértõi éppen az észak-német barokk stílusban találták meg inspirációjukat, nemcsak a földrajzi adottságokból, a történelmi hangszerek felfedezésébõl, a historizálás divatjából és a barokk zene újrafelfedezésébõl fakadt. A barokk Werkprinzip ugyanis, melynek lényege, hogy az orgona külsõ megjelenésében láthatóvá válik a hangszer belsõ szerkezete, tökéletesen rímelt a 20. század elsõ felének újjító szellemû építészeti esztétikájára. A Bauhaus éppen ezt tûzte ki célul, a láthatóvá tett funkcionalitást. Markus Voigt rámutat, hogy ahogyan a Bauhaus által megteremtett funkcionális tér, „munkakörnyezet” inspirálóan visszahatott a kor építõmûvészeire, ugyanígy az orgonamozgalomban az észak-német barokk minta alapján újjáteremtett Werkorgel újszerû hangzása is számos zeneszerzõt megihletett.¹⁸⁰ Ezek a mûvek aztán visszahatva újabb inspirációt jelentettek az orgonaépítõk és orgonaszakértõk számára új hangzások, új regiszterek kikísérletezéséhez. A legfontosabb zeneszerzõk, akikre itt gondolhatunk: Johann Nepomuk David (1895–1977), Paul Hindemith (1895–1963), Ernst Pepping (1901–1981), Hugo Distler (1908–1942), Siegfried Reda (1916–1968) és Helmut Bornefeld (1906–1990), aki az avantgárd orgonaépítészet egyik legfontosabb orgonaszakértõje volt.¹⁸¹

1.2.5. Exkúrsus 1. Max Reger életmûve és az orgonamozgalom

Az orgonamozgalom neobarokk, objektív hangzásideáljának kapcsolódása a zeneszerzéshez és a különbözõ korszakok zenéjének interpretációjához beláthatatlan távlatokat nyit a további tanulmányok szempontjából. Az objektív, a mû architektúrájára koncentráló elõadói stílus legradikálisabb képviselõje Günther Ramin

lebontották, és a kasseli Szent Erzsébet templom karzatán állították fel újra, az 1964-es állapotnak megfelelõen. Az avató 2015. május 17-én volt.

https://www.st-elisabeth-kassel.de/ksstelisabeth/Inhalte/060-StElisabeth_Seiten/Kirchort_StElisabeth_03_Orgel.php

¹⁸⁰ Voigt i.m. 46–47.

¹⁸¹ Voigt i.m. 43–44.

tanítványa, Helmut Walcha volt, akinek lemezfelvételei révén addig elképzelhetetlenül széles közönség ismerhette meg történelmi hangszerek hangját.¹⁸² Ő már 1938-as írásában deklarálta tézisé: „Az orgona törvénye korlátaiban rejlik.”¹⁸³ 1951–52-ben törölte a Frankfurti Zeneművészeti Főiskola tantervéből Reger műveit, amivel óriási sajtóvihart kavart.¹⁸⁴ Walcha álláspontja szerint Reger polifóniája fogyatékos és idegen az orgona belső törvényszerűségeitől.¹⁸⁵ A mechanikus csúszkaladás, neobarokk hangszerek belső törvényszerűségei valóban nagyban különböznek a német romantika hangszereitől, hiszen éppen az azok ellenében fellépő esztétikai törekvések jegyében születtek. Werner Walcker-Mayer úgy fogalmaz tanulmányában, hogy Walcha egy egész korszakot szeretett volna eltüntetni a múltból.¹⁸⁶ Az a merev, objektív, világos orgonahangzás, mely Walcha ideája volt, teljesen idegen Reger dinamikus, sötét színekben gazdag orgonazenéjétől.¹⁸⁷ Karl Straube 1938-ban még tett egy kísérletet arra, hogy az új, „klasszikus” orgonára alkalmazza Reger művészetét, mikor saját regisztrációs utasításaival kiadta az Op. 27-es *Ein feste Burg ist unser Gott* korálfantáziát.¹⁸⁸ Regernek ez a viszonylag korai darabja, melyben folyamatosan jelen van valamelyik szólamban a korál *cantus firmus*, még alkalmasnak bizonyult arra, hogy Straube, megváltoztatva az eredeti dinamikai és regisztrációs jelzéseket, egyfajta teraszos dinamikát adjon a műnek, hogy az előadható legyen henger és redőny nélküli hangszereken is.¹⁸⁹ A mű előszavában úgy fogalmaz, ez még előnyére is válik a darabnak, hiszen így még világosabban kirajzolódik előttünk a fantázia formai felépítése és belső összefüggései.¹⁹⁰ Alfred Reichling úgy fogalmaz, hogy a Reger-életmű volt a „tövis a testben”, hiszen bármennyire is megtagadta az orgonamozgalom a századforduló esztétikáját, a Reger-interpretáció problematikája mindig terítéken maradt.¹⁹¹ Hadd utaljak ismét a dél-

¹⁸² Summereder i.m. 212. (1947. Lübeck – St. Jacobi; 1950 és 52 Cappel – St. Peter und Paul; 1956 és 62 Alkmaar – St. Laurens.)

¹⁸³ Tuppurainen i.m. 244. idézi Helmut Walcha: „Das Gesetz der Orgel = ihre Begrenzung.” *Musik und Kirche*. (1938/5.) 193–203. Lehotka Gábor, a Zeneakadémia egykori orgonatanára tulajdonképpen ugyanezt a szemléletet adta tovább orgonisták generációinak – köztük nekem is –, amikor kedvelt tautológiáinak egyikét hangsúlyozta: „Az orgonának orgonahangja van, az orgonán csak orgonálni lehet.”

¹⁸⁴ Summereder i.m. 212.

¹⁸⁵ Summereder és Tuppurainen i.h.

¹⁸⁶ Werner Walcker-Mayer: „Die Orgel der Reger-Zeit.” Klaus Röhling (szerk.): *Max Reger 1873–1973. Ein Symposium*. (Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1974.) 31–54.

¹⁸⁷ Summereder i.h.

¹⁸⁸ Max Reger: *Choralfantasie „Ein feste Burg ist unser Gott” op. 27*. (Leipzig: Peters, 1938.)

¹⁸⁹ Summereder i.m. 202.kk.

¹⁹⁰ Summereder i.m. 224. közli Straube előszavát Reger Op. 27. 1938-as kiadásához.

¹⁹¹ Reichling i.m. 93.

német, katolikus tartományokra, ahol az orgonaépítészetéhez hasonlóan a Reger-kérdésben sem volt jellemző az a radikalizmus, ami északon. Markus Voigt idézi a Münchener Zene- és Színházművészeti Főiskola professzorának, Friedemann Winkelhofernek a szavait: „Münchenben még az 1960-as, 70-es években is sokszor lehetett koncerten Reger-műveket hallani. Később egyre ritkábban, ahogyan világossá vált, hogy ezektől a hangszerektől Reger zenéje teljesen idegen.”¹⁹²

Meggyőződésem, hogy Walcha számára Reger művei egy neobarokk orgonán megszólaltatva hasonló kaotikus hangzást eredményezhettek, mint amilyen káoszt Schweitzer tapasztalt, mikor Bachot játszott pneumatikus, romantikus hangszeren.¹⁹³ Így nemigen lehetett más választása, minthogy átvágja a gordiuszi csomót, mely kísérlete Reichling szerint azonban eleve kudarcra volt ítélve.¹⁹⁴ Ezt igazolhatja, hogy 1962-ben a hollandiai Haarlemben Siegfried Reda már Reger-kurzust tartott, a Reger-ellenesség ezzel együtt az orgonamozgalom utóhatásának meghatározó jelensége maradt a 20. század második felében.

1.2.6. Az orgonamozgalom hanyatlása és kritikája az 1960-as évek végétől

A második világháborúban sok fontos hangszer pusztult el, melyet tetézt az 1950-es, 60-as évek orgonaépítészete a romantikus örökség szinte teljes felszámolásával. Hans Heinrich Eggebrecht 1967-ben lényegében ezt nevezte az orgonamozgalom bűnének.¹⁹⁵ Mindazonáltal itt is látnunk kell, hogy az „igazi orgonát” kereső modern gondolkodás számára ezek a hangszerek egy dekadens, elhibázott vagy legalábbis túlhaladott esztétika képviselői voltak, nem egy önálló, szuverén stílus utolsó, megmentendő hírnökei, ahogyan azt a posztmodern és az azt követő, mai kor műemlékvédelmi szempontjai diktálják. Ennek a „harcos radikalitásnak” – ahogyan Eggebrecht fogalmaz¹⁹⁶ – a Walcker-gyár két különleges, talán legfontosabb hangszere is áldozatul esett.

Az ulmi Münster katedrálisban 1856-ban épült meg Eberhard Friedrich Walcker mechanikus korszakának legfontosabb orgonája. A százregiszteres,

¹⁹² Voigt i.m. 51.

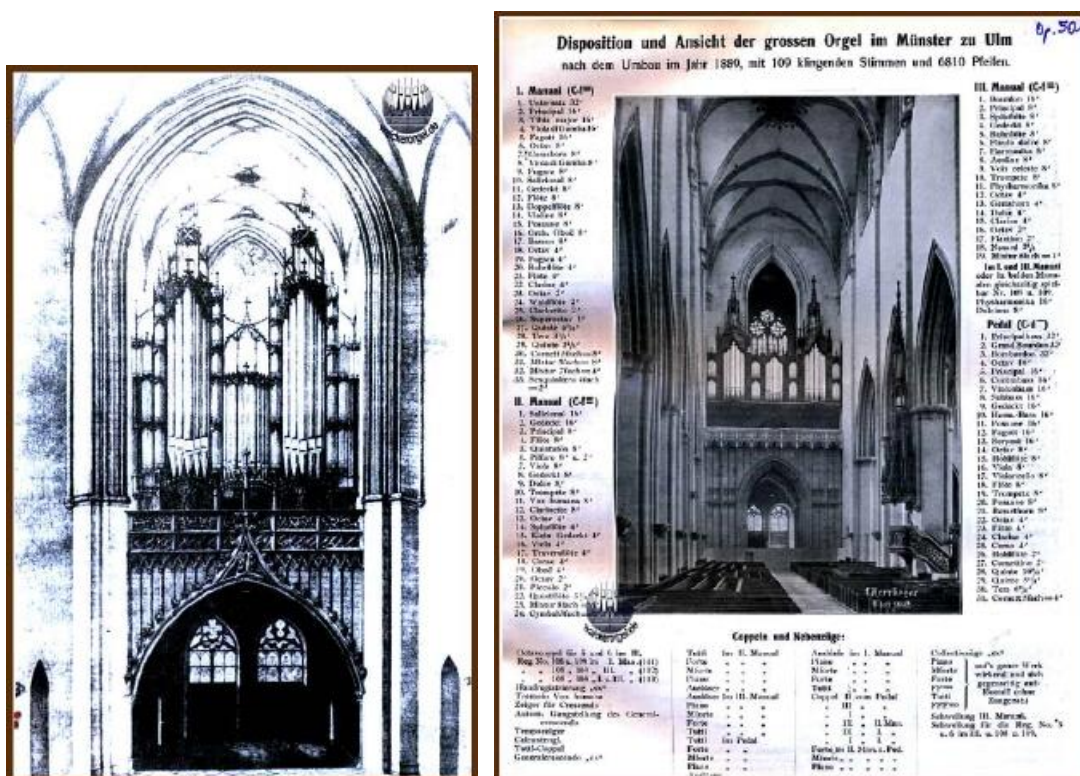
¹⁹³ Summereder i.m. 16. idézi Albert Schweitzer: *Aus meinem Leben und Denken*. (Leipzig: Meiner, 1931.) 86.

¹⁹⁴ Reichling i.h.

¹⁹⁵ Hans Heinrich Eggebrecht: *Die Orgelbewegung*. (Stuttgart: Musikwissenschaftliche Verlags-Gesellschaft, 1967.) 17.

¹⁹⁶ I.m. 18.

négymanuálos, duplapedálos hangszer még Cavallé-Coll csodálatát is kivívta, sőt valószínűleg ennek hatására kerekítette ki a St. Sulpice diszpozícióját százregiszteresre.¹⁹⁷ Az orgona jelentős átépítésen esett át 1889-ben és 1930-ban (elektropneumatikus vezérlés, III/109)¹⁹⁸, a második világháborút azonban csodával határos módon átvészelte. A templomban 1967–69-ben épített a Walcker-gyár egy új orgonát a régi sípanyag felhasználásával, Walter Supper diszpozíciótervezete alapján. A hangszer csúszkaládával, mechanikus játzó- és elektromos regisztertraktúrával készült, és a szimbolikus 5000. opusz számot kapta.



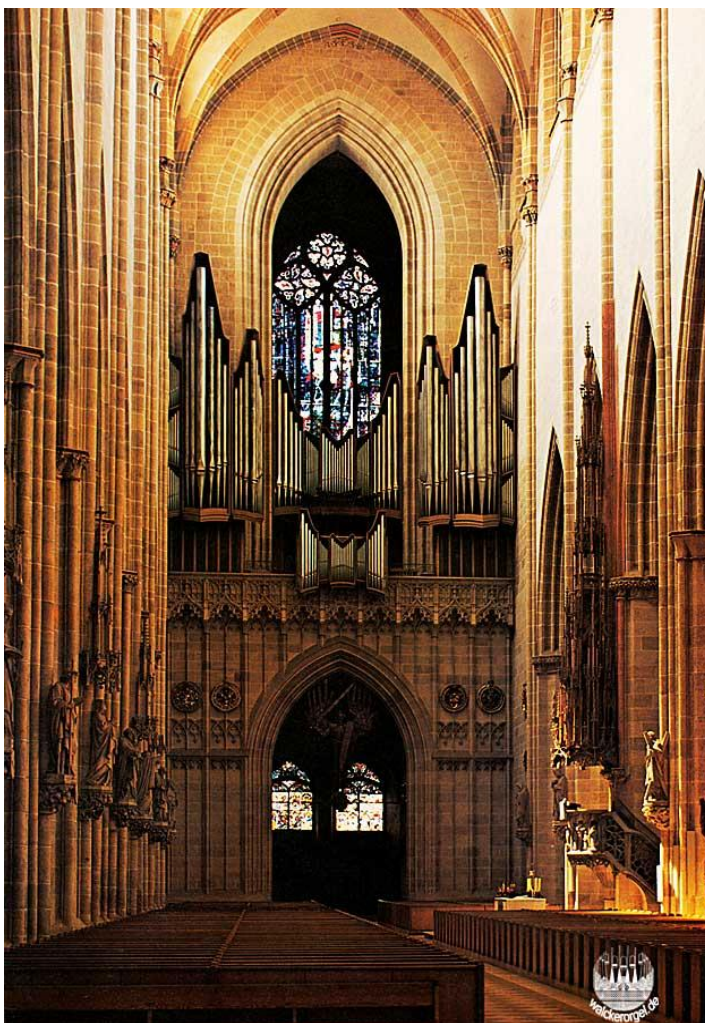
9. kép – Az 1856-os és az 1890-es hangszer korabeli képeslapokon.¹⁹⁹

¹⁹⁷ Paul Peters: „Aristide Cavallé-Coll und Eberhard Friedrich Walcker. Antipoden mit verschiedenen Wegen zu einer expressiveren Orgel.” In: Hermann J. Busch, Roland Eberlein (szerk.): *Deutsche und Französische Orgelkunst und Orgelbaukunst – Divergenzen und Konvergenzen*. (Köln: Walcker-Stiftung, 2012.) 21–57. 25.

¹⁹⁸ <http://foerdereverein-muenstermusik-ulm.de/orgeln-im-muenster/>

¹⁹⁹ https://walcker.com/opus/0001_0999/0144-loffenau.html

https://walcker.com/opus/0001_0999/0501-ulm-muenster.html



10. kép – Ulm Münster – Walcker Op. 5000.²⁰⁰

A Walcker-gyár másik fontos hangszere, amely szintén átvészelte a háborút, a hamburgi St. Michaelis templomban állt. Az ötmanuálos, 125 regiszteres, elektropneumatikus orgona avatóján 1912-ben Alfred Sittard játszotta Reger Op. 46-os B-A-C-H fantázia és fűgáját, a szerző jelenlétében.²⁰¹ Emile Rupp szerint ez volt a német nyelvterület legtökéletesebb orgonája, testamentum az elzászi reform győzelme mellett.²⁰² Oscar Walcker már 1946-ban levelezésbe kezdett az illetékesekkel az orgona felújításával kapcsolatban, mikor az országban tulajdonképpen még éhínség volt, és a templom felújítását is elhalasztották öt évvel. A levelezésből azonban

²⁰⁰ Ez az orgona szinte közvetlenül a budapesti Zeneakadémia nagytermében álló hangszer után épült, amely 1967-ben lett kész, és az Op. 5200 számot viselte.

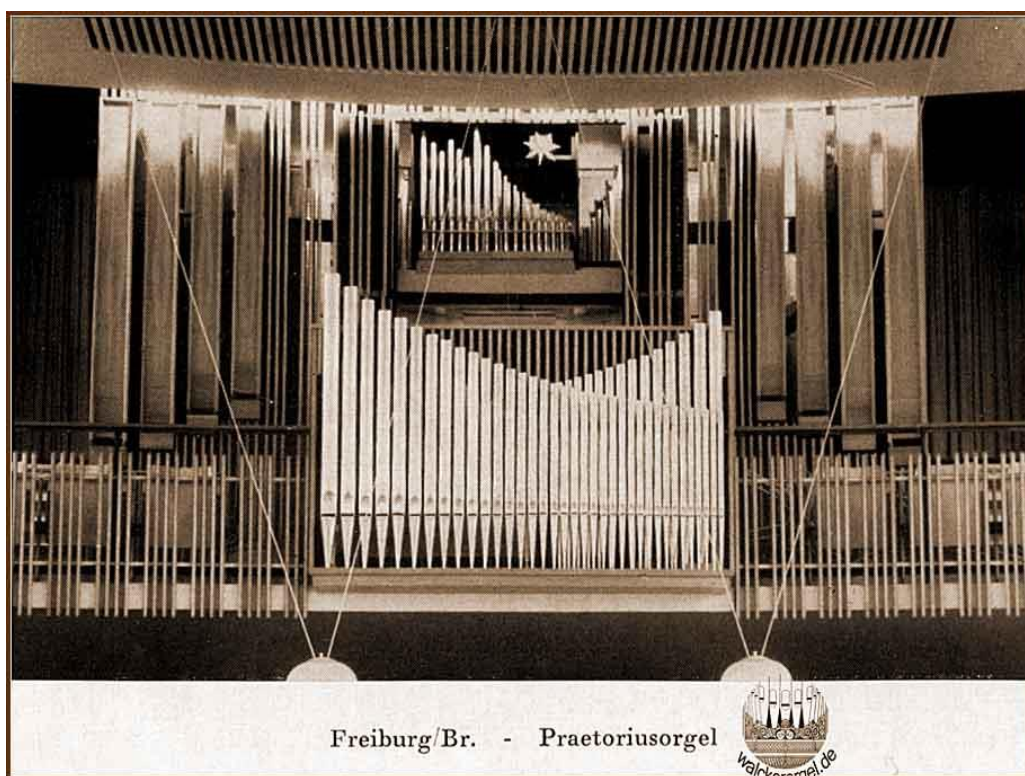
https://walcker.com/images/5000_ulm.jpg

²⁰¹ Summereder i.m. 17.

²⁰² I.h.

kiderül, hogy a sípanyag lényegében sértetlen volt.²⁰³ Az eredeti orgonaház felhasználásával 1962-ben a Steinmeyer-cég épített egy új, neobarokk hangszert Op. 2000. számmal (85/V).²⁰⁴

Ezek az átépítések és a későromantikus korszak irodalmának elutasítása került a középpontjába az orgonamozgalom elleni első komoly támadásnak. Hans Heinrich Eggebrecht előadása 1967. július 24-én hangzott el Freiburg im Breisgau egyetemének aulájában, ott, ahol a Praetorius-orgona állt, bár ebben az időben már nem az 1921-ben felavatott hangszer, hiszen az elpusztult 1944-ben. Wilibald Gurlitt irányításával a Walcker-Mayer-gyár 1954-ben épített egy új Praetorius-orgonát a régi helyére, immár mechanikus csúszkaládával, középhangos temperatúrával, Praetoriuséhoz jobban közelítő diszpozícióval, Compenius ihlette sípméretekkel és egy szigorúbb Werkprinzip szerinti kialakítással.²⁰⁵ Az előadás írásban is megjelent, ez lett a Walcker-Stiftung organológiai sorozatának első kiadványa.²⁰⁶



11. kép – Az 1954-es freiburgi Praetorius-orgona, Walcker Op. 3221.²⁰⁷

²⁰³ https://walcker.com/opus/1000_1999/1700-hamburg-michaeliskirche.html

²⁰⁴ https://klais.de/m.php?sid=84&page=2#scrollto_pagenav

<https://www.st-michaelis.de/michel-musik/die-orgeln/>

²⁰⁵ Williams i.m. 192.

²⁰⁶ Eggebrecht i.m.

²⁰⁷ https://walcker.com/opus/3000_3999/3221-freiburg-aula-praetorius.html

Eggebrecht érvelésének középpontjában a 20. század organológiai törekvéseinek mozgalom jellege áll. Ez alapján állítja, hogy a neobarokk orgonaépítészet elsősorban nem egy kiforrott zenei stílus, hanem mesterségesen megalkotott ideológia. Véleményem szerint ezzel bizonyos értelemben a dolog lényegére tapint, hiszen az ortegai alapú művészi modernitásnak éppen ez volt a legfontosabb jellemzője, a „stílus akarása”. Eggebrecht szerint a két világháború között kibontakozó mozgalmakat három jellemző köti össze: a tiltakozás, a rögzített értékrend és a szabályozási követelés, vagy másképp fogalmazva, a normatív-sztenderdizálási igény.²⁰⁸ Mindezek mellé társul három fő jellemző: a történelmi jelentőség, teljesítőképesség és a hibahalmozás vagy bűnrészesség.²⁰⁹ Ezek mibenlétéről már volt szó, a tiltakozásról a 19. század ellen, és az új értékrend kereséséről, mely a régizenében és a régi orgonában testesül meg, a sztenderdizálásra való törekvést pedig már a bécsi szabályzat megjelenésében is tetten érhetjük. A történelmi igény már Gurlitt 1921-es beszédében megjelent, az orgonamozgalom teljesítőképességéhez pedig nem férhet kétség, hiszen talán soha ennyi orgona nem épült, mint az orgonamozgalom idejében, ennyi szakkönyv, cikk, tanulmány nem jelent meg. A hiba pedig az, hogy az orgonamozgalom úgy tett, mintha a 20. századot közvetlenül a 17–18. század fordulója előzte volna meg – írja Eggebrecht.²¹⁰

Jellemző vonása az időszaknak, hogy Eggebrecht személyében az orgonamozgalmat először a zenetudomány területéről érte támadás, hiszen zenetudósok voltak azok az előadóművészek is, akik – részben az orgonamozgalom eredményeinek köszönhetően – a régi, korhű hangszerek és korabeli szakirodalom alapján újították meg a régizenejátást. Eggebrecht fellépése után egy évvel a 20. század egyik legfontosabb zeneszerzője nyilvánította túlhaladottnak az orgonamozgalom eszméit.

Ligeti György 1968-ban a Walcker Alapítvány második konferenciáján hirdette meg, hogy az orgonamozgalom paradigmájától el kell szakadni.²¹¹ Ligeti elsősorban zeneszerzői, zeneelméleti szempontokról beszélt, miszerint a szeriális és a

²⁰⁸ Eggebrecht i.m. 11. és 15. „Protest, fixierte Wertsetzung und normativer Anspruch.”

²⁰⁹ I.h. „geschichtliche Relevanz, Leistungsfähigkeit und Verschuldung.”

²¹⁰ Eggebrecht i.m. 18.

²¹¹ Voigt i.m. 164–165. idézi Ligeti György: „Was erwartet der Komponist der Gegenwart von der Orgel?” In: H. H. Eggebrecht (szerk.): *Orgel und Orgelmusik Heute*. (Stuttgart: Walcker-Stiftung, 1968.) 168–200.

tizenkétfokú gondolkodás az ő számára már éppúgy történeti jelenséggé vált, mint a tonális zene, így a meghatározott hangmagasságokból és ritmusokból építkező zene kereteinek a megszüntetését, szétfeszítését tűzte ki célul. Ennek elérése érdekében pedig konkrét javaslatai voltak az orgona továbbfejlesztésére nézve is, melynek köszönhetően divatba jött az elektromos szekrényládás orgona, mely a multiplex rendszerek alapjául szolgált. További javaslatok voltak:

- páratlan számú felhangregiszterek kiépítése minden fekvésben,
- harang, fém és beszédet imitáló regiszterek beépítése,
- a síp megszólalásának megváltoztatása a szélvezetés befolyásolása által,
- a transzmissziós megoldások kiterjesztése,
- változtatható frekvenciájú tremolók,
- redőny egyes regiszterek vagy regisztercsoportok számára.²¹²

Ligeti minden tekintetben a keretek és az orgona merevségének fellazítására és végső soron megszüntetésére törekedett, ezért egy olyan orgonát álmodott meg, amely nem lezárt egység, hanem folyamatosan tovább-bővíthető, átépíthető, kiegészíthető.²¹³ Ehhez az elképzeléshez legközelebb a homlokzat nélküli orgonák állnak, melyeket Németországban a Klais-cég már a 30-as évek elején is épített, és amelyek Eberlein szerint a legközelebb állnak a *form follows function* és a Bauhaus esztétikájához.²¹⁴

Ligeti törekvései az orgonamozgalom hagyományainak szétfeszítésére irányultak, miközben az orgonamozgalom esztétikájából és hangszereiből indultak ki, ez jelentette az egyedüli és megkerülhetetlen kontextust. Ligeti művei, együtt a 20. század második felében született legtöbb orgonadarabbal, elképzelhetetlenek az orgonamozgalom mechanikus hangszerei nélkül.²¹⁵

Miközben voltaképpen az orgonamozgalomnak úttörő szerepe volt abban, hogy a régi korok hangszereit egyre nagyobb érdeklődés övezte, az 1960-as évek végére már olyan erővel volt jelen az új irányzat, a kutatásokon alapuló, történetileg tájékozott régizenejátszás, hogy az mind a fiatal orgonistáknak, mind a közönségnek új, friss irányt mutatott. Az érdeklődés egyre inkább a történelmi hangszerek felé fordult, az ízlésváltozás pedig a 19. század rehabilitációjához is elvezetett. A 70-es évekre az orgonamozgalom már nem a haladást és az igazi orgonát jelentette, hanem

²¹² Summereder i.m. 256.

²¹³ Fassang László: *Lejegyzés és előadás viszonya Ligeti György orgonaműveiben.* (Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, DLA doktori értekezés, 2016. Kézirat.) 11–12. 35–36.

²¹⁴ Eberlein 458–459.

²¹⁵ Williams i.m. 197.

ellenkezőleg, a megcsömörlött orgonisták között szitokszóvá vált – tegyük hozzá, hogy Nyugat-Németország haladószellemű gondolkodói körében.²¹⁶ Mint látni fogjuk, Kelet-Közép-Európától a vasfüggöny gyakorlatilag teljesen elzárta ezeket a fejleményeket, melyek ezért csak jóval később jelenhettek meg.

Karl Straube gyakran idézett, profetikus szavai álljanak e fejezet végén. 1926. december 30-án tanítványa, Karl Matthaei számára írt levelében talán a freiburgi orgonakongresszus tapasztalatai, benyomásai is visszacsengenek. Utolsó mondata gyakorlatilag a vitalizmus konstans flux elméletének szószerinti megfogalmazása.

Az emberek egyáltalán nincsenek tudatában, hogy minden művészi megnyilatkozás egy közös, szellemi mentalitásból fakad, különben nem mondanának ilyen ostoba ítéletet a „romantikus orgonáról” [...] Mindnyájan megtörettünk [...], az egész európai kultúra, és visszatérünk egy egészen egyszerű, világos, átlátható és statikus életfelfogáshoz. Ám ötven év múlva ezek a dolgok is túlhaladottá válnak, és majd ismét feltárul egy új világ. Így van minden dolog mozgásban, és mi közöttük.²¹⁷

²¹⁶ Reichling i.m. 18.

²¹⁷ Reichling i.m. 18. és Zepf i.m. 256. Das alles Künstlerische getragen wird von einer allgemeinen geistigen Mentalität, das fühlen die Leute gar nicht, denn sonst könnten sie über die „romantische Orgel” nicht solche blöden Urteile sprechen, als sei sie eine technische Spielerei und absoluter Unsinn, während sie doch Ausdruck des überhitzten dynamischen Wollens war, das in Nietzsches „Übermenschen” ebensogut liegt wie in Wagners Dynamik oder in dem Versuch der Physiker, die letzte rationale Welterkenntnis zu erzwingen, ebensogut wie in Regers Crescendo-Bauten seiner Kammermusik und Orchesterwerke. – Wir sind zusammengebrochen auch in dieser geistigen Beziehung, und zwar die gesamte europäische Kultur, und gehen zurück zu ganz einfachen, klar übersehbaren statischen Lebensauffassungen! Aber in fünfzig Jahren sind diese Dinge wiederum überholt, und eine neue Welt wird sich dann wieder auf tun. So ist alles im Fluß der Dinge und wir mitten drin.



12. kép¹

2. A németországi orgonamozgalom hatása magyar orgonaépítésekre az 1950-es évek végétől

Álltunk a hajdani orgonagyár néhai állítótermében: Geyer Józsi bácsi, Gonda Nándor, Margittay Sándor, no meg én, minden orgonával kapcsolatos tudhatás mohó keresője. Az ötvenes évek elején volt ez, az OMCE orgonabizottságának aktuális összejövetelén. Egy öreg játszóasztalt álltunk körül, ami valamilyen felújítási elképzelés megvalósulását várta. Margittay kajánul mutatott a pedálra: lám, a C-dúr tonika és domináns mennyivel kopottabb, mint a többi. Józsi bácsi – mint az orgonareform arkangyala – a

¹ Hazai orgonaüzem egyik első, szabadon álló, festett szecessziós síphomlokzata a budapesti Vakok Intézetében, Rieger, II/16, op. 889, 1902.
Csász. és kir. udvari szállító Rieger Ottó [...] orgona-gyár Budapest [...], k. n., [Budapest?] 1909. 53.

szokott hévvel győzködte Gondát: de hát a Fugarát le sem kell vágni, csak odébb rakjuk egy oktávval, és mindjárt ragyogóbb lesz a tuttiban az egész mű.

Mert másról sem hallottunk, olvastunk akkoriban orgona kapcsán, csak arról, hogy mélyponton vagyunk, az isteni barokk volt az egyetlen igazi, felülmúlhatatlan korszak, ahhoz kellene visszakanyarodnunk mellünket verve. [...] Egyre többen vélték, hogy ők tudják megmondani, milyen az igazi orgona.²

Nedeczky János, a zuglói Regnum Marianum-templom orgonistája kezdi így rövid visszaemlékezését. A néhány oldalas kézirat egy előadás után született, mely az orgonamozgalomról szólt, és bár végig szigorú szakmai mederben folyt, számára mégis rengeteg személyes emléket idézett fel.



13. kép – Nedeczky János a Bosnyák téri Páduai Szent Antal-templomban, 1957.³

² Nedeczky János: *A magyar orgonaépítészet szubjektív alulnézetből*. Budapest, 2013. Kézirat Szabó Balázs tulajdonában.

³ Kiss Eszter, Barakonyi Szabolcs: „Fagyos telek és tavaszi olvadás: a katolikus egyház Rákosi és Kádár korában” *index.hu* (2016. december 25.)
https://index.hu/fortepan/2016/12/25/fagyos_telek_es_tavaszi_olvadas_a_katolikus_egyhaz_rakosi_es_kadar_koraban/
 fortepan.hu

Hogy létezhet-e objektív történeti szemlélet, releváns kérdés akár tőlünk távol eső korokkal kapcsolatban is, de ahogy közeledünk saját életünk idejéhez, úgy olvad bele a történelem személyes élményeink és kapcsolataink hálózatába, és válik egyre nehezebbé az objektív eltávolodás a tárgytól, legyen az politikatörténeti vagy művészi természetű. Nem kell azonban ettől a közelségtől megijednünk. Hans Heinrich Eggebrecht szerint éppen a személyes kapcsolódás az, ami a történelmet élővé teszi. A nyugat zenéje című munkájában, mely a középkori gregoriántól jut el napjainkig, éppen arra törekszik, hogy ezt a személyes kapcsolódást találja meg újra és újra, korszakról korszakra.⁴ E nagyszabású mű fejezetei úgy rövidülnek, ahogy haladunk a jelenkor felé, legrövidebb a bizonytalanságait szem előtt tartó, óvatosságra intő Zene 1950 után című fejezet, melynek végén áll ez a mondat: „*Boldog az a zenehallgató, aki e [kortárs] művekhez hozzáférést keres és talál azáltal, hogy a történelmet, melyet magában hordoz, a jelen felé nyitja.*”⁵

Nemcsak mint zenehallgatók, de mint zenészek, mint magyar orgonisták is magunkban hordozzuk történelmünket, és ennek tudatosításával javunkra fordíthatjuk jelen tárgyunknak, az orgonamozgalmak hazai megjelenésének személyes közelségét. A fenti visszaemlékezés írója „az orgonareform arkangyalának” nevezi Geyer Józsefet, és ezzel történelmi nézőpontba helyezkedik, hiszen annak a kornak épp az volt a jellemzője, hogy az orgonamozgalmak esztétikája olyan súllyal volt jelen, hogy nem volt szükség a megkülönböztető címkére. Trajtler Gábor németországi tanulmányútjával kapcsolatban mondta el, hogy az „orgonareform”, „orgonamozgalmak” kifejezések sosem hangzottak el.⁶

Ez azonban már a második világháború utáni helyzet, előtte ez az egységes gondolkodás még egyáltalán nem volt jellemző. Ahogyan az elzászi reformmal kapcsolatban is láthattuk, Magyarországon a két világháború közötti évtizedekben jól ismertek voltak a németországi orgonamozgalmak törekvései, és sok követőre találtak. Ugyanakkor még a német viszonyokhoz képest sem beszélhetünk egységes stílusról. Szemléletesen tárja ezt elénk Geyer József Angster Oszkárnak írt levele, melyben egyik saját diszpozíciótervével kapcsolatban így fogalmaz:

⁴ Hans Heinrich Eggebrecht: *A nyugat zenéje*. Ford.: Czagány Zsuzsa, Ignác Ádám, Nádori Lídia (Budapest: Typotex, 2009.) 125-129. Ez a megközelítés is abbéli hitemben erősít meg, hogy újra a vitalizmus korát éljük, hiszen a történelemre is igyekszünk úgy tekinteni, mint élő organizmusra, és nem mint holt adatok halmazára.

⁵ I.m. 765.

⁶ Trajtler Gábor: *Orgonatervezéseim és tanulságok*. (Budapest, 2014. Kézirat)

Persze ez Zalánfinak és Szakolcainak nem elég barokk, Schmidthauernek nem elég romantikus, Sugárnak meg nem elég orchesztrális, másnak meg nem eléggé őrüle van, stb., de hát enélkül már nem megy, valójában mindenki megtalálhatja benne a magáét, amiért meg X. Y. kompromisszorgelnek fogja bélyegezni.⁷

Jól érzékelhető ebből a felsorolásból, hogy a németországi orgonamozgalmat valamennyi fontos irányzata ismert volt a hazai orgonaszakértők körében. Szakolczay-Riegler Ernő nyomtatásban is megjelent tanári székfoglaló előadásában naprakészen, pontosan és minden részletre kiterjedően fejtette ki az orgonamozgalmat addigi történetét, törekvéseit, céljait és különféle irányzatait éppen abban az évben, amikor Németországban meghirdették az orgonamozgalmat győzelmét.⁸

A két világháború közötti magyar orgonaépítészetéről és organológiai gondolkodásról átfogó képet kaphatunk Kosóczki Tamás már többször hivatkozott munkája alapján. Geyer József lenézett laikusból lett a magyar organológia egyik legnagyobb hatású, nemzetközileg is elismert szaktekintélye és Zalánfy Aladárral közösen az orgonamozgalmat híve és terjesztője. Mindketten öt évvel voltak fiatalabbak Schmidthauer Lajosnál, aki virtuóz orgonaművészként fiatalon megismerkedett a legszebb későromantikus hangszerekkel, és játszott az ezekre született darabokat, ezért aztán aggódva figyelte az orgonamozgalmat gyors terjedését, és eleinte éles hangon kritizálta az épülő hangszereket. Sok neves orgonaszakértő működött ugyanis ebben az időben, az avatókoncerteket azonban szinte mindig Schmidthauer játszotta. Geyer Józseffel többször is vitába keveredett, de a képzett ideológus és a praktikus gondolkodású művész legtöbbször elbeszéltek egymás mellett.⁹ 1930-ban az Angster-gyár megépítette Orlay utcai villájában saját tervezésű hangszerét, melynek kivitelezéséből és különösen a későbbi átépítésre irányuló tervekből az látszik, hogy ő sem tudott kitérni az orgonamozgalmat egyre

⁷ Kosóczki i.m. 171. idézi: Geyer József Budapesten, 1938. március 3-án kelt levele Angster Oszkárnak. Baranya Megyei Levéltár, Angster levelek.

⁸ Szakolczay-Riegler Ernő: *Orgonaproblémák, orgonamozgalmak*. (Budapest: M. Kir. Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola különnyomata, 1938.)

⁹ Schmidthauer Lajos: *Az új magyar barokk-mozgalmat jó meglátásai, hasznos újításai, túlzásai és tévedései az orgonaépítészetben*. (Eger: Szerzői kiadás, 1937.)

erőteljesebben hódító divatja elől.¹⁰ Ezen a háziorgonán adott koncertjeit rendszeresen közvetítette a rádió.

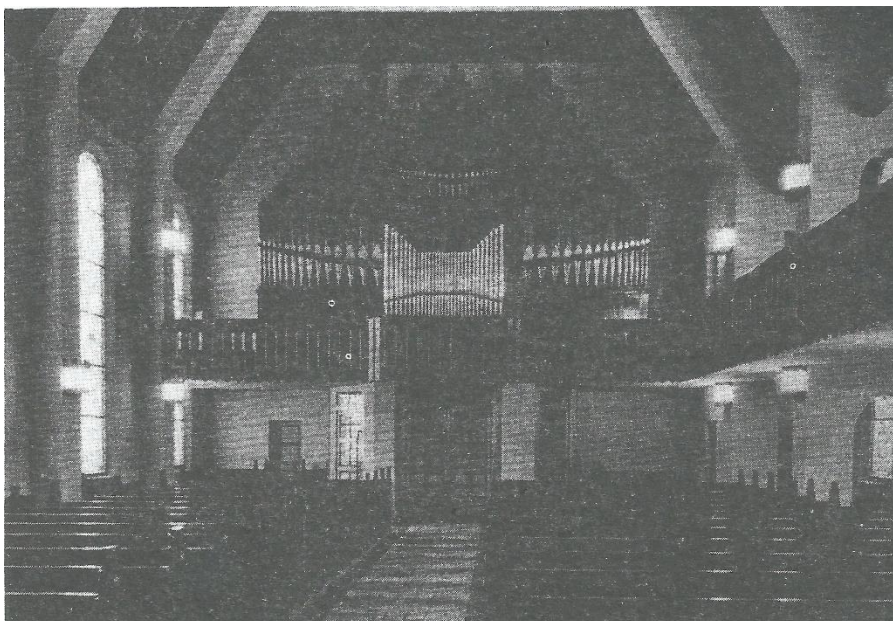
Nedeczky János fentebb idézet visszaemlékezésében jellegzetes momentum, hogy Geyernek győzködnie kellett Gondát a diszpozíció átalakításáról. A Deák téri orgona 1971-es megépüléséig a tisztán neobarokk eszmék egyáltalán nem voltak egyértelműen meghatározók Magyarországon, az orgonaépítők ugyanis – hasonlóan a német helyzethez a 20-as, 30-as évek fordulóján – nem haladtak együtt az orgonamozgalom elveit magukévá tévő orgonaszakértőkkel, a fent leírt konfliktus tehát nem volt egyedülálló. Az első csúszkaladás, neobarokk szellemben épült orgonát Árokháty Béla és Zalánfy Aladár tervezte, és a Rieger-gyár építette meg 1940-ben az óbudai evangélikus templomban.¹¹ Ez a hangszer még elektropneumatikus traktúrával készült, az első csúszkaladás és mechanikus traktúrájú neobarokk orgona Békéscsabán épült meg egy átépítés során 1949-ben, Zalánfy tervei alapján.¹² Az óbudai orgona leégett a második világháborúban, így eltűnt egy olyan hangszer Budapestről, mely az orgonamozgalom mellett tanúskodhatott volna. Sokak szerint ez volt Budapest legszebb hangú orgonája – így emlékszik vissza Trajtler Gábor Sulyok Imre beszámolójára, aki több ízben adott itt koncertet, melyet a rádió is közvetített. Az orgona megjelenése is forradalmi újdonságként hathatott, hiszen a homlokzati sípok – szintén az orgonamozgalom szellemében – vörösrézről készültek.¹³

¹⁰ Kosóczki, i.m.

¹¹ Kosóczki i.m. 167.; Solymosi Ferenc: „A Rieger-orgonagyár és opuszjegyzéke – I.” *Magyar Egyházzene* VIII./1. (2000/2001.) 105-140. 117.; Pour László: „Száz éve nyílt meg a budapesti Rieger orgonüzem” *Magyar Egyházzene*. II./1. (1994/1995) 95–100.

¹² Kosóczki i.m. 156.

¹³ Kosóczki i.h.



14. kép – Az óbudai evangélikus templom 1940-ben épült orgonája (III/25)¹⁴

Még az 1940-es, nehéz években is épültek jelentős hangszerek Magyarországon. Jellemző példa, hogy a Budapest–Tisztviselőtelep református templomában épülő Angster-orgonához 1941-ben Németországból rendelték a nyelv sípokat, melyek érthető okokból jelentős, kétéves késéssel érkeztek meg. A gyülekezet elöljárói meglehetősen ingerült hangú levelekben sürgették Angsteréket, akik nem győztek szabadkozni, hogy a megrendelést elküldték, és nem rajtuk múlik, hogy a Giesecke-cég nem tud szállítani, miközben egy igazgatójukat és több alkalmazottjukat behívták katonának. Megindító az a lelkiismeretesség, tisztelet és ügyszeretet, amely Angster leveleiből sugárzik.¹⁵

Ha egy pillantást vetünk erre az 1941-ben megépült diszpozícióra, egyszerre láthatjuk a kor összes organológiai törekvését. Az orgona csőpneumatikus vezérléssel, kúpládával épült, mely a mozgalmótól teljesen idegen, későromantikus eljárás.¹⁶ A Harsona és a Trombita intonációja még őriz valamit Angster francia hatásokat tükröző eredeti ízléséből csakúgy, mint a Principálok, az első manuál Gambája, a második manuál Violája és a harmadik manuál kétsoros Vox coelestise. A táblázat jobbra lejtő képe már ránézésre is mutatja az elzászi orgonareform hatását, hiszen a harmadik

¹⁴ Pour i.m. 98.

¹⁵ Angster Op. 1215. – Budapest Nagyvárad téri Református Egyházközség tulajdonában lévő dokumentumok alapján.

¹⁶ Készült árajánlat elektromos vezérléssel is, de az egyházközség végül a pneumatikus rendszer mellett döntött, valószínűleg az akkor gyakori áramkimaradások miatt.

manuálon van a legtöbb regiszter a megfelelő redőnyhatás elérése érdekében. Az orgonamozgalom neobarokk törekvéseinek hatását mutatja a második és a harmadik manuál nyelvregisztere, a pedál, az első manuál, de különösen a második manuál két mixtúrája. Az Oktávcimbel jelenléte még a teljes orgona tuttijában is áthatóan fényes, éppen hogy nem bántóan éles. A pedál Korálbass regisztere és – Angsterről lévén szó – a Cello 8' hiánya, az alikvotok gazdag eloszlása és az 1'-as Csúcsfuvola szintén az orgonamozgalom hatását mutatja.

| Angster Op. 1215, (1941) Budapest–Nagyvárad téri református templom | | | |
|--|--------------------|-----------------------------|---------------------------------------|
| Pedal | I. Manual | II. Manual redőnyben | III. Manual redőnyben |
| Kontrabass 16' | Bourdon 16' | Principal 8' | Quintaton 16' |
| Subbass 16' | Principal 8' | Födött éjükt 8' | Olaszprincipal 8' |
| Oktávass 8' | Fuvola 8' | Zergekürt 4' | Csőfuvola 8' |
| Korálbass 4' | Viola di Gamba 8' | Viola 4' | Vox-coelestis 2' |
| Mixtura 4 s. 2 2/3' | Oktáv 4' | Laposfuvola 2' | Oktáv 4' |
| Harsona 16' | Csővesnazát 2 2/3' | Akuta 5 s. 1 1/3' | Födöttnazát 2 2/3' |
| | Mixtura 5 s. 2' | Oktávcimbel 3 s. 1/2' | Erdeifuvola 2' |
| | Trombita 8' | Görbekürt 8' | Terc 1 3/5' |
| | | Tremolo | Csúcsfuvola 1' |
| | | | Sesquialter 3 s. 2 2/3' ¹⁷ |
| | | | Énekregál 8' |
| | | | Tremolo |

5. táblázat

A háború pusztítása, az azt követő szegénység és az orgonagyárak államosítása megtörte az addigi fejlődést. Magyarország a szovjet övezet részévé vált, ami alapvető politikai, gazdasági és kulturális változásokat hozott. Az ideológiai okból kibontakozó egyházüldözésnek hosszú időre az egyházi orgonakultúra is áldozatául esett.¹⁸ A két nagy orgonagyárat, a pécsi Angster- és a budapesti Rieger-céget államosították, vezetőiket bebörtönözték, a pécsi üzemben az orgonakészítést néhány év alatt felszámolták. A hazai legnagyobb, egyben az egyetlen állami tulajdonú műhely a Rieger-orgonagyár jogutódja volt – 1963-tól mint a Fővárosi Művészeti Kézműves

¹⁷ A III. manuál Sesquialterája egy csoportkapcsoló, mely egyszerre hozza a Födöttnazátot, az Erdeifuvolát és a Tercet.

¹⁸ A hazai orgonaépítésnek a II. világháború utántól a 70-es évek végéig tartó időszakáról lásd Dudits Pál: „Das Orgelleben in Ungarn” *Österreichisches Orgelforum* 1988/2+3 (1988. december) 102–104.; Solymosi Ferenc, Czár Attila: *Magyarország orgonái*. (Kiskunhalas: Magyarországi Orgonák Alapítvány, 2005.) 17–18.; Angster József: *Angster. A pécsi orgonagyár és a család története*. (Pécs: Baranya Megyei Könyvtár, 1993.) 129–138.; Pour i.m.

Vállalat orgonaüzeme működött –, mely a legtöbb hangszert építette, újíttotta fel az országban. Mellette az úgynevezett magánszektorban meghagyott kisiparosok, valamint alkalmi társulások foglalkoztak orgonaépítéssel. A megrendelők pénztelensége, a rossz anyagellátás hosszú időre megakasztott minden fejlődést. Ilyen körülmények között az orgonamozgalom eredményei Magyarországon csak megkésve, sajátos és gyakran szerény formában érvényesülhettek.

A 60-as évek közepétől, a fokozatos politikai enyhülés és gazdasági fellendülés közegében több nagyobb orgonaépítésre, átépítésre is sor kerülhetett, részben külföldi cégek közreműködésével (egri főszékesegyház 1964, budapesti Zeneakadémia 1967, pesti Egyetemi templom 1972, pécsi székesegyház 1973). Az első jelentős mechanikus traktúrájú orgona – még importált csúszkaládákkal – csak a háború befejezése után negyedszázaddal, 1971-ben épült fel a budapesti Deák téri evangélikus templomban, egy korábbi pneumatikus orgona sípjainak felhasználásával. Az első teljesen új, mechanikus, csúszkaládás orgona is külföldről, az NDK-ból érkezett a váci zeneiskolába, 1976-ban. Az állami orgonaépítő vállalat 1978-tól készítette közel valamennyi hangszerét mechanikus csúszkaládával. Mire tehát idehaza a neobarokk ideák teljessége jó minőségű orgonákban testet ölthetett, nyugaton az orgonisták és orgonaépítők már új eszmékért lelkesedtek.

2.1. Esettanulmány

Gonda Nándor – akit Nedeczky visszaemlékezésében Geyer Józsefnek győzködni kellett – a második világháborút közvetlenül követő időszak legfontosabb orgonaszakértője volt. 1899-ben született Újvidéken, 1912–1916 között az orgonaépítést Temesváron a Wegenstein-gyárban tanulta, majd 1923-tól a Rieger-cég budapesti fióküzemének munkatársa volt, 1939-től pedig cégvezetője. 1952-ben, a vállalat magyar állami tulajdonba vételekor gazdasági bűncselekmény vádjával eljárást indítottak ellene. Szabadulása után először Győri József orgonaépítőhöz társult, majd 1961-től Erdősi Józseffel dolgozott együtt.¹⁹

¹⁹ Molnár Antal: „Gonda Nándor” In: Diós István (et al., szerk.): *Magyar Katolikus Lexikon*. (Budapest: Szent István Társulat, 1993–2014.) Online: <http://lexikon.katolikus.hu/>; Pour László: „100 éve nyílt meg a budapesti Rieger-orgonaüzem” *Magyar Egyházzene* II/1. (1994/1995) 95–100. 98–99.; Solymosi Ferenc: „A Rieger-orgonagyár és opuszjegyzéke – I.”, *Magyar Egyházzene* VIII/1. (2000/2001) 105–140.; Solymosi Ferenc: *Orgonaépítők lexikona*. Kézirat a szerző tulajdonában; Tóth József személyes közlése, 2015. márc. 5.

A Rieger-gyárat, mivel eredetileg német tulajdonú cég volt, 1945 után szovjet jóvátétel keretében államosították, így először szovjet tulajdonba került. Az 1894 óta budapesti fióközeggel rendelkező cég a mai Magyarország területén több mint ötszáz orgonát épített, és jóllehet ez csak mintegy fele a hazai Angster-orgonák számának, elegendő ahhoz, hogy hangzásukat meghatározónak tekinthessük a 19–20. századi magyar orgonatorténemben.²⁰ Orgonaművészeink, szakértőink és orgonaépítőink hallását, orgonával kapcsolatos elképzeléseiket, ideáikat tehát a második világháborút követően is alapvetően befolyásolta ez a hagyomány, mely egészen az 1800-as évek utolsó évtizedeiig nyúlik vissza. Magyarország 1945 utáni orgonatorténében is ugyanazt a jelenséget figyelhetjük meg, melyet az elzászi orgonareform és a németországi orgonamozgalom esetében már érintettünk. A zenetörténet vizsgálatakor nem hagyható figyelmen kívül a hangzó zene, az előadói gyakorlat, mely egy kor zenei gondolkodását alapvetően, de szinte rejtetten, mintegy a tudat alatt határozza meg. A kottát olvasó akaratlanul is úgy képzei el a leírtakat, ahogyan azt akkor éppen játszani szokás; a zeneszerző fülében is saját korának hangzásvilága cseng, amikor esetleg megújítja azt. Az előadói gyakorlat sajátossága pedig, hogy sokkal lassabban változik, mint azt a zeneirodalom története alapján utólag gondolnánk.²¹ Mindezt az orgonamozgalomra vonatkoztatva láthatjuk, hogy az orgona könnyen megváltoztatható, jól mérhető összetevői, adatai, így a diszpozíció, a sípok méretezése vagy a külső megjelenés hamar átalakult. Az egyes regiszterek intonációja azonban csak lassan, az évtizedek előrehaladtával, fokozatosan módosult. Ezért válhatott központi kérdéssé a diszpozíció, benne az új regiszterek, elsősorban felhangok, mixtúrák és a rövid tölcseres nyelvek jelenléte, miközben az alapregiszterek hangzása alig változott – példánkánál maradva – Rieger régebbi hangszereihez képest. Mint látni fogjuk, Trajtler Gábornak még a Deák téri orgona építésekor, 1971-ben is nehéz volt rávennie az orgonaüzem intonatőrét, Gyöpös Lászlót, hogy művészi felfogása ellenére kevés fogazással és „természetes megcsendüléssel” intonálja a hangszert.²²

²⁰ A két üzem hazai orgonáinak számát lásd: Solymosi Ferenc: „Az Angster-orgonák jegyzéke”, *Magyar Egyházzene* IV/3. (1996/1997) 331–374. 340–364.; Solymosi Ferenc: „A Rieger-orgonagyár és opuszjegyzéke – I.”, *Magyar Egyházzene* VIII/1. (2000/2001) 105–140. 126–139.

²¹ Daniel Leech-Wilkinson: „Recordings and Histories of Performance Style” In: N. Cook – E. Clarke – D. Leech-Wilkinson – J. Rink (szerk.): *The Cambridge Companion to Recorded Music*. (Cambridge: Cambridge University Press, 2009.) 247–262.; Daniel Leech-Wilkinson: „Compositions, Scores, Performances, Meanings” *Music Theory Online*. XVIII/1. (2012. április)

²² Trajtler Gábor: „Az orgonareform-mozgalom és a 25 éves Deák téri orgona” *Magyar Egyházzene* V/1, (1997/1998) 65–69.

Gonda Nándor minden megmaradt munkájában, utolsó hangszerének hangjában is felismerhetjük a Rieger-gyár örökségét. 1976-ban bekövetkezett halála előtt utoljára a Hajdú-Bihar megyei Polgárban segítette szakértőként egy új orgona létrejöttét.

2.1.1. Egy kivételes orgona Polgáron²³

Polgár kisváros a Tisza bal partján, főterén a Nagyboldogasszony-templommal. A Hild József tervezte, 1858-ban felszentelt épület 50 méteres hosszúságával, 56 méter magas tornyával egyik legszebb és legnagyobb vidéki klasszicista templomunk. Első orgonája (Ludwig Mooser, II/31, 1859)²⁴ a második világháborúban megsemmisült, a következő megépítésére pedig közel három évtized elteltével került csak sor, Búth Sándor plébános kezdeményezésére.²⁵ A hangszer 1972 június–júliusában Tóth József tervezte, 6. opuszaként.²⁶ Az orgonát Erdősi József²⁷ 1974-re építette meg Gonda Nándor szakértői közreműködésével, a homlokzat Somos József²⁸ elgondolása nyomán készült. Az elektropneumatikus, kúpladás hangszeren 1997-ben karbantartási munkákat végeztek, 2006-ban a BKM orgonaüzem tisztította és javította.²⁹

²³ Balogh Lázár: „Egy kivételes orgona Polgáron” *Magyar Egyházzene*. XXIII/4. (2015/2016) 393–409. Köszönöm Enyedi Pálnak, hogy ennek a dolgozatnak az előtanulmányaként a polgári orgonáról szóló írásom megjelenhetett.

²⁴ N. S.: „Oltárkép és orgona, Polgáron. Kovács Mihály és Babos [!] Károly művész hazánkfiái” *Vasárnapi Újság* 5/46. (1858. november 14.) 551.

²⁵ Kovács Ágnes (és mások szerk.): *Egy közös pont, 1858–2008. Templomunk 150 éve*. (Polgár: Római Katolikus Egyházközség, 2008.) 2–3. A Polgári Nagyboldogasszony Egyházközség honlapja: <http://www.polgariplebania.hu/templomunk.php>.

²⁶ Tóth József (*1934, Mezőkövesd). 1958-ban áldozópappá szentelték, működési engedélyét azonban az Állami Egyházügyi Hivatal hamarosan megvonta. Mivel kántori oklevéllel is rendelkezett, kántorként helyezkedett el, papi hivatását csak alkalmilag gyakorolhatta. Mindeközben Harmat Artúr és Bárdos Lajos magántanítványaként zeneelméleti ismereteit gyarapította. Orgonatervezői szakértelmét Gyöpös László és Gonda Nándor orgonaépítőktől szerezte.

Tardy László: „Jubileumi Gondolatok” *Magyar Kórus*. XXXIII/1. (2014. december) 17–18.; Tóth József személyes közlése, 2015. márc. 5.

²⁷ Erdősi József (1906, Pécs – 1981, Budapest), orgonaépítő. Mestervizsgát tett Pécsen 1945. okt. 10-én. 1958-ban költözött Budapestre, műhelye Újpesten volt, a Fóti utca 41. alatt. Solymosi Ferenc: *Orgonaépítők lexikona*. Kézirat a szerző tulajdonában

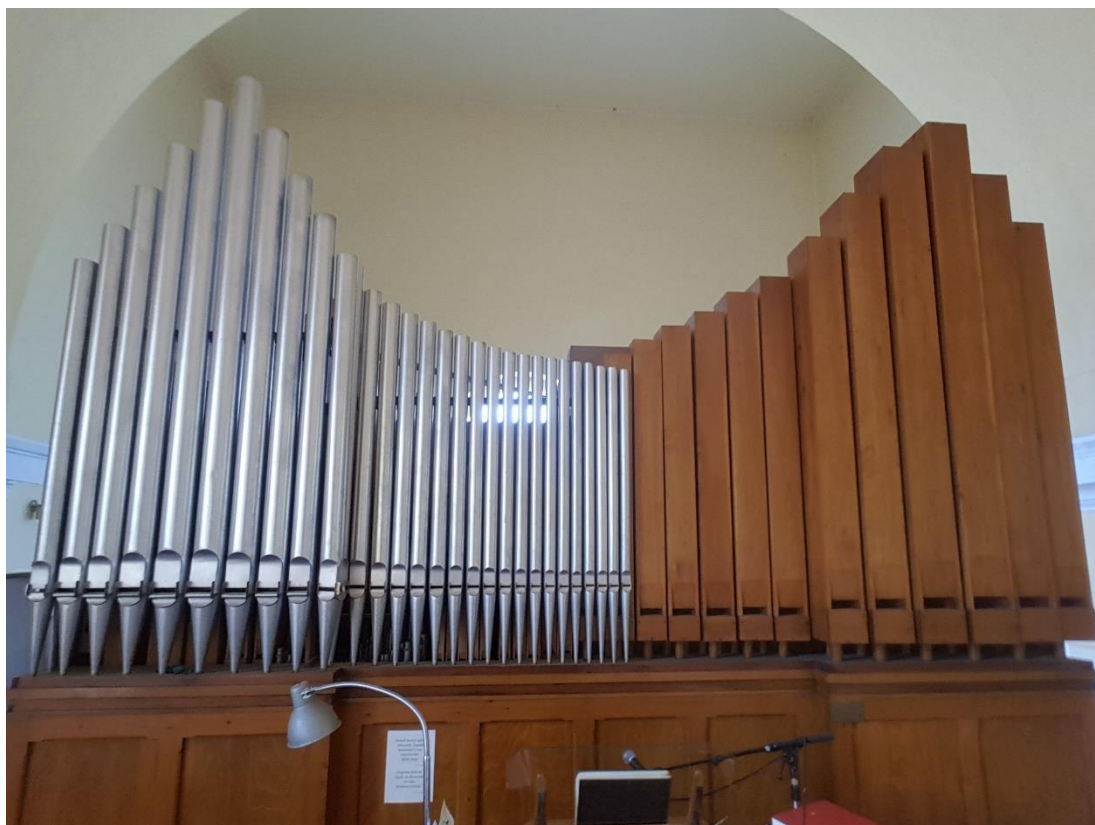
²⁸ Somos József (1936, Budapest – 2014, Nyíregyháza). 1959-ben áldozópappá szentelték. 1972–1974 között Rómában zenei tanulmányokat folytatott. 1976–1991-ig lelkész, majd szemináriumi tanár az Amerikai Egyesült Államokban. Hegedűs László: „Somos József atya emlékezete” *Boldogasszony XXV/4*. (2014.) 7–8.; *A váci egyházmegye papjai* (internetes adatbázis): http://www.ertekkereso.hu/doc/imak/netrol_imak/vacpap.html.

²⁹ Kovács i.m. 11.



15. kép – Polgár, a Nagyboldogasszony-templom karzata az orgonával

A templom belső tere egyetlen impozáns hajóból áll, végén tágas karzattal. Ebben a térben szinte elvész a kis orgona a karzat közepén, ahol még egy nyitott 16'-as sípközből álló homlokzat is kényelmesen elférne. Somos József ötlete volt, hogy a homlokzati sípjai kétféle anyagból, fémből és fából készüljenek. A homlokzati tagozatok nélkül, szabadon álló sípközből kialakított, kétsúcsos alakzat jellemző az orgonamozgalom hangszereire, a két anyag használata azonban már ritkább, avantgárd megoldás. Szemből nézve a bal oldalon a főmű Principál 8'-as tizenegy sípja, jobb oldalon pedig a pedál Födött éjükt 16'-as regiszterének hat sípja áll c-cisz oldal szerinti elosztásban. A homlokzat középső része síkban beljebb húzott a két széléhez képest. Itt kívülről befelé csökkenő magasságban tizenkilenc principál- és hét fasíp kromatikus egymásutánban áll oly módon, hogy a fasípek sora bevonul a principál sípjai mögé. E két regiszter további, magasabb hangú sípjai a homlokzat mögött találhatók.



16. kép – A polgári orgona homlokzata

Az orgona diszpozícióját az alábbi táblázatban találjuk.³⁰

| <i>Pedál, C-f¹</i> | <i>I. man., Főmű, C-a³</i> | <i>II. man., Redőnymű, C-a³</i> |
|-------------------------------|---------------------------------------|--|
| Födött éjkürt 16' | Principál 8' | Kétajkú fődött 8' |
| Fuvola principál 8' | Lágy fődött 8' | Csúcsos gamba 8' |
| Födött 8' (tr. I. man.) | Oktáva 4' | Eol hárfá 8' + 8' |
| Csőves nazát 5 1/3' | Koncert fuvola 4' | Principál 4' |
| Korálsíp 4' + 2' | Zergenazát 2 2/3' | Csőves fuvola 4' |
| Harmónia 5× 3 1/5' | Kisprincipál 2' + 1' | Blockflóta 2' |
| | Quintanóna 3× 1 1/3' | Felhang 4× 2 2/3' |
| | | Csengő cimbel 3× 1/2' |
| | | <i>Angolkürt 8'³¹</i> |
| Pedál + I | I + II | Tremolo II |
| Pedál + II | I + Sub II | |
| Pedál + Super II | I + Super II | |
| | Super I | |
| | | |
| Lábkapcsolók: | | |
| Nyelvsíp el ³² | Redőnytalp (II) | |
| Ped + II | Szab. komb. | |
| Ped + I | Főreg. rögz. | |
| I + II | Pleno | |
| Crescendo el | Tutti | |
| Henger | | |

6. táblázat

Tóth József számára egy orgona megtervezése nemcsak a diszpozíció összeállítását, hanem a menzúrák pontos kijelölését, a felhasználandó anyag kiválasztását és az intonáció meghatározását is jelentette. A polgári orgona tervének koncepciójáról így ír: „Az erősen visszhangos templomtér miatt egyes sípokat a szokottnál bővebbre

³⁰ Tóth József: *Orgonaterv a polgári rk. plébániatemplom részére* (Kézirat, 1972.) A szerző tulajdonában. A polgári orgona regiszterneveit a közölt diszpozícióban és a cikk további részében is eredeti helyesírásukkal adjuk.

³¹ A kéziratot tervben Gonda Nándor kézírásával szerepel ez a regiszter, amit Tóth József tüntetett fel a bejegyzés mellett. A változat beépítését későbbre tervezték, de végül sosem készült el. Billéje jelenleg a Kétajkú fődött 8'-ast kapcsolja.

³² Az I. manuál tremolóját kapcsolja.

méreteztem, de a 4'-as principál[t] az 1/4-nél picit alacsonyabb ajakfelvágással."³³ A tervező szóbeli tájékoztatása szerint a sípmenzúráláshoz Ellerhorst kézikönyvének mérethaladványait használta és Töpfer normálmenzúráját a négyzetes keresztmetszetű fasípok oldalméreteihez (Fuvola principál 8'). A tervezetben 3 félhang szűkítéssel az utóbbi haladványt követi a Principál 8'-as is, valamint – különféle indításokkal – több felhangsor. Ellerhorst először 1936-ban megjelent kézikönyve szolgált mintául az orgonamozgalom számos orgonaépítője számára Németországban és azon kívül egyaránt.³⁴

A tervek és a hangszer láttán első benyomásunk lehet, hogy az alapregiszterekben van valami letagadhatatlanul hazai jelleg, nemcsak elnevezésükben, hanem összeállításukban és hangzásukban is. Mindebben elsősorban a Rieger-gyár háború előtti ízlése és igényessége ismerhető fel. Gonda Nándor, az orgonakészítés szakértője és intonatőre, a közreműködésével készült utolsó hangszernél sem szakadt el gyökereitől.³⁵

A polgári orgona témánk szempontjából legérdekesebb regiszterei a kevertjátékok, melyek összetételét, jellegét Tóth József dolgozta ki, és amelyeken keresztül az orgonamozgalom avantgárd irányzata idehaza e hangszerben jelenik meg a leghatározottabban. A tervező, elmondása szerint, okozott néhány álmatlan éjszakát Gondának, amikor előállt szeptimek és nónák beépítésének ötletével egy kicsi, húszregiszteres orgonába. Az idős orgonaépítő előbb ezt értelmetlennek tartotta, mondván: ilyen felhangok „a bazilikába valók”. Majd néhány nappal később megvidámodva nyilatkozott: „meg lehet csinálni”. Tóth József szerint Gonda nagy örömmel és lelkesedéssel dolgozott ezen az orgonán.

Itt kell megemlítenünk, hogy éppen tíz évvel korábban kezdte meg az eгри főszékesegyház orgonájának átépítését Szalay Lajos tervei alapján Gonda, Erdősi és Gyöpös munkacsoportja, s a munkálatokat Tóth József is figyelemmel kísérte.³⁶ Ebbe az orgonába ekkor került egy 9 soros Kornettin regiszter a IV. manuálra, mely szeptimet, nónát, sőt egy undecimát is tartalmaz.³⁷

³³ Tóth i.m.

³⁴ Winfred Ellerhorst: *Handbuch der Orgelkunde* (Einsiedeln: Benzinger, 1936.; Hilversum: Knuf 1966.)

³⁵ Gonda az orgona oldalán lévő réztáblán tervezőként van feltüntetve.

³⁶ Személyes közlés, 2015. márc. 5.

³⁷ Hans Klotz: *Az orgonáról*. (Budapest: Zeneműkiadó, 1972.) 208. A regiszter sorai: $2 \frac{2}{3}' + 2' + 1 \frac{3}{5}' + 1 \frac{5}{11}' + 1 \frac{1}{3}' + 1 \frac{1}{7}' + 1' + 8/9' + 4/5'$.

Hans Klotz, a német neobarokk egyik vezető ideológusa szerint egy orgona hangképében kívánatos az alapregiszterek 45%-os, a 4' feletti ajakregiszterek 35%-os, a nyelvek 20%-os aránya, s a regiszterek felének a principálcsaládhoz kell tartoznia.³⁸ A 4' feletti regiszterek aránya ennek megfelelő a polgári orgonán is, ugyanakkor csupán 36% a principáloké az 50% helyett. Ennek oka, hogy – a Rieger-hagyományok szellemében is – a romantika hangszínei megjelennek a redőnyművön két vonós regiszterrel, a Csúcsos gambával és az Eol hárfával, így az alapregiszterek száma is magasabb a neobarokk kívánalomnál. A redőnyműnek a főművénel magasabb regiszterszáma az elzászi reform hatását mutatja, és erre utal az egyetlen tervezett nyelvsípor elhelyezése is a redőnyben. Ezek azonban csak apró eltérések az orgonamozgalom neobarokk elveitől, melyeket a polgári diszpozícióban következetesen és arányosan valósított meg a tervező.

A polgári orgona, bár hatalmas templomban áll, húsz regiszterével méltósággal betölti a teret. Nemcsak az átgondolt, arányos hangkép és a művészi intonálás, hanem az egyes művek orgonaházon belüli elhelyezése is fontos szerepet játszik ebben. A főmű közvetlenül a Principál 8' regiszter mögött található, és elhelyezése részben követi a homlokzat kialakítását, tehát a nagyobb sípok a bal oldali, c–cisz-oldal szerint álló sípmező mögött, hasonlóan elhelyezve, a kisebbek középen, a kromatikus sípmező mögött állnak. A pedálmű a főmű mögött, egy járódeszka túloldalán áll, az orgona hátsó felében. Így a viszonylag alacsony principálhomlokzat alulnézetből takarja a pedál magasabb sípjait is. Az orgona jobb oldalán, a pedál 16' fa sípjai mögött, redőny szekrényben állnak a második manuál regiszterei, egészhangú, csúcsos elrendezésben.

A pedál Födött éjükt 16'-asa a terv előírásának megfelelően valóban kiteljesedik, amint egyre több regiszter szólal meg. Ez nemcsak az intonációnak köszönhető, hanem a homlokzati elhelyezésből adódó közvetlen kihangzásnak is, mely kulcsszerepet játszik abban, hogy az orgona egyetlen 16' regisztere megfelelően tölti be a hatalmas teret. A fából készült Fuvola principál 8' az eredeti szándék szerint a „pedálmű derékhada [...] erőben és tartalmas zengésben.” A principáljelleg a hangszínen valóban jelen van, azonban hangja semmiképp sem „uralkodó”, mint ahogy az eredeti tervben szerepelt. Valószínűleg ezért is került be a tervbe utólag a transzmittált Lágú fődött 8', mely fontos kiegészítés a kiegyensúlyozott és

³⁸ I.m. 104.

alkalmazkodó pedálregisztrációhoz. Ebben is érvényesül a regiszterek térbeli elhelyezkedése, hiszen a Fuvola principál hátul áll középen, a Födött 8' pedig egészen elől és középen, mintegy a pedál 16'-asának a homlokzati principál mögé behúzódó folytatásaként, és így utóbbi a Fuvola principálnál közvetlenebbül szólal meg a térben.

A Csöves nazát 5 1/3' az ötsoros Harmóniával zeng nagyon jól együtt a pléniumokban. Különlegessége, hogy vörösrézből készült. Ez is az orgonamozgalom hatása, miközben az új anyag használata egyben takarékosági szempontokat is sejtet. A kétsoros Korálsíp regiszterben a terv szerint a 4'-as sor principál, a 2'-as pedig csöves fődött. Ezzel az összetétellel sosem válik a regiszter bántóvá, ahogy írja is a tervező: „*A principál sor karakteres zengését bensőséges áhítattal tölti meg a fölötte és benne szóló finom fuvolahang.*”

Az orgona egyik legszínesebb regisztere az ötsoros Harmónia, a következő összetétellel: 3 1/5', 2 2/3', 2 2/7', 1 7/9', 1 1/3'.³⁹ Ebben a regiszterben minden sor principálsípkból áll, kivéve a tercet, amely egy erdei fuvola és a szeptimet, ami egy bő fuvola. Ez a regiszter nemcsak „arányosan és kellemesen felerősíti” a pedál 16' fekvését, hanem a plénumba gyönyörűen belesimulva egy finom nyelvregiszter illúzióját kelti. Magyarországon egészen egyedülálló megoldás ez mind koncepciójában, mind a kifinomult kivitelezésben, és ekkora orgonában külföldi példáját is alig találjuk.⁴⁰

A főművön tulajdonképpen mindent sikerült úgy intonálni, amint a tervben szerepel. A Principál 8' nemcsak felhangdús és világos, hanem a sípok hangindítása is jól hallható, szépen artikulált. A Lágú fődött 8' első harminc hangja téglalap alapú fasíp, melyek a pedálműre transzmittálva tulajdonképp a 16' éjüket folytatását is adják. A többi hang fisz¹-től fedett fémsíp, kezeletlen felülettel. Ezzel a „*Naturguss*” ötvözzel Gonda a fuvola regisztereknél egy gyöngyöző, finom hangzást ért el.⁴¹ Az Oktáva 4' szépen illeszkedik a Principál mellé a határozott, de kevésbé erőteljes, fűrgé hangindítással, és a fényes, felhangdús principálhanggal. A Koncert fuvola 4'

³⁹ Tóth József a tervben két helyen is fontosnak tartotta kiemelni, hogy ezeket a felhangokat akusztikusan tisztára kell hangolni. A tervező nem véletlenül írta le a hangolásra szóló utasítást. Az egri Kornettin hangolásánál egy jól ismert orgonaépítő a felhangokat a temperált hangoláshoz akarta igazítani, és a szakértőként jelenlévő Baróti István mutatta meg, hogy melyik nyelv felhangjaihoz kellene azokat inkább hangolni. (Tóth József és Enyedi Pál személyes közlései alapján.)

⁴⁰ Az egyik első német orgonaépítő, aki szeptim és nóna regiszterekkel kísérletezett, a drezdai Friedrich Nikolaus Jahn volt. A szászországi Schneeberg Szent Wolfgang templomába 1849-ben épített egy ötvenregiszteres orgonát, melynek főművén és pedálján is volt egy-egy szeptim regiszter, ezenfelül pedig a pedálon egy Cornettino, mely szeptimet és nónát is tartalmazott. Hasonló megoldásra egészen Bornefeld munkásságáig kellett várni. Eberlein i.m. 380–381.

⁴¹ Tóth József személyes közlése, 2015. márc. 5.

regiszternek az alsó két oktávja készült fából, a többi fém. Talán a világos hangzásra való törekvés miatt a felső két oktávban kissé felerősödik benne a principálos jelleg, mindazonáltal igaz, amit a terv ír: „szólisztikus használhatósága rendkívül gazdag, úgyszólván kimeríthetetlen.”

A Zergenazát $2\ 2/3'$ a tervező szándékának megfelelően egy rendkívül sokoldalú regiszter, mely különféle plenóhangzások kikeverésére éppúgy alkalmas, mint szólójátékra. A kónikus sípsor alsó másfél oktávja vörösrézből készült. A Kisprincipál $2'+1'$ -as regiszter a principálpánnum koronája, és üdítő meglepetésként mentes mindenfajta éles, túlzó hatástól. Ebből az időből ennél jóval nagyobb orgonákon is találkozhatunk olyan $2'$ és $1'$ -as regiszterekkel, melyeknek még a plénumban is kemény és bántó a hangjuk. Kiművelt ízlésről és művészi igényességről tanúskodik e regiszter finom intonációja, különösen, hogy kétsoros változatról van szó.

A Quintanóna egy repetáló mixtúra, melynek a terv ekként adja meg összetételét: $1\ 1/3'$, $8/9'$, $2/3'$, c^2 -től $2'$, $1\ 1/3'$, $8/9'$, b^2 -től $2'$, $1\ 7/9'$, $1\ 1/3'$. A nóna jelenléte egy ilyen kis főművön szintén kuriózum, hatása pedig különleges a hangzásban. A főmű principálpánnuma a Quintanónával tulajdonképpen önmagában is sikeresen betölti a teret, a nóna pedig azt az érzetet kelti, mintha egy sokkal nagyobb orgonát hallanánk egy legalább ötsoros mixtúrával.

A redőnymű alapja a Kétajkú fődött $8'$ (a terv szerint első oktávja egyajkú), melynek első két oktávja fából készült. A dupla ajakozással Tóth József szándéka a fődött hangjának egyfajta kisimitása volt, a „virbli” kiküszöbölése. Kétségtelen, hogy az amúgy önmagában gyengének tűnő, finom regiszter jól megalapozza a második manuál plénumát. A Csúcsos gamba $8'$ és a kétsoros, lebegőre hangolt Eol hárfá (azaz Vox coelestis, ahogy a terv utal is rá) szép, romantikus regiszterek, de az orgonamozgalomra jellemző nagyon precíz megszólalással. Mindazonáltal nagyszerűen használhatók a redőnnel, különösen a Gamba szólal meg így sokféle árnyalatban. Tapasztalható, hogy egyetlen jól eltalált vonósregiszter mennyire kitérít az orgona hangszínkeverési lehetőségeit. Különleges dolog, hogy miközben a hangszer tele van az orgonamozgalomra jellemző avantgárd megoldásokkal, ez a két regiszter a redőnyben valami olyasmit képvisel, amit a németországi mozgalom tüzzel-vassal igyekezett irtani: a redőnymű echó jellegű, alig hallható pianissimóját. A karcos, szinte hideg, férfias plénium mellett a polgári orgonának tehát van egy másik, lágy – az akkor divatos kifejezéssel mondva – feminin arca is. A pedál $16'$ -asa a redőnymű vonósaival egy csodálatos, titokzatos hangzási teret hoz létre, amelybe szólóként

gyönyörűen illeszkednek a főmű fuvolái, akár a Zergenazáttal vagy a kétsoros Kisprincipállal is. A redőnyműnek ez a szinte a semmiből megszülető piano jellege szintén Rieger-örökség.

A Principál 4' regiszterrel visszatérünk az orgonamozgalom világába, hiszen ez teremti meg a második manuál pozitívumú jellegét, a neobarokk elvek szellemében. Elengedhetetlen, kötelező alkotóeleme tehát ennek a műnek, emellett jól illeszkedik a 8'-as alapra, megteremtve a redőnymű plenumának magvát. A Csöves fuvola 4' alsó oktávja körtefából készült, a kis és az egyvonalas oktávot hengeres, a felsőbb oktávokat pedig, c²-től, nyitott kónikus fémsípok alkotják. Ez a koncepció gyönyörű ívet ad a regiszter hangzásának, ami így mindig friss, mindig mozgékony és szép, mindig újat mond. Tóth József számára fontos volt, hogy egy orgona ne csak minden tekintetben szép és jó legyen, hanem egyben jellegzetesen magyar is. A polgári orgona Csöves fuvola regisztere ezért úgymond „pásztorsíp” jelleget kapott.⁴² Ennek intonációját Gonda Nándor minden bizonnyal a Rieger-gyárban tanulta meg, hiszen a műhely hangszereinek sokasága készült ezzel az éneklő, furulya (Blockflöte) hangzású regiszterrel.

A Blockflóta 2' regiszter a terv szerint a „*jellegzetesen tiszta, barokk hangzás*” képviselője, és valóban szépen illeszkedik az egész műbe. A főmű Kisprincipáljához hasonlóan itt is nagyszerűen sikerült beállítani a 2'-as fekvés intenzitását és hangszínét.

Ugyancsak különleges regiszter a Felhang 4x névre keresztelt, négysoros kevert játék, vagy ahogyan a tervben szereplő másik név mondja, a Sonus dulcis.⁴³ A regiszter összeállításának (2 2/3', 1 3/5', 1 1/7', 1') különlegessége, hogy a 8 lábás fekvés szabályosan következő felhangjai felett szekundsúrlódással szólal meg az 1'-as oktáv, mely az alsó és középső fekvésben a felhangoknál kissé erősebbre van intonálva. Ez és a kvint sor ugyanis principál jellegűek, a terc és a szeptim pedig fuvolák.⁴⁴ Ennek köszönhetően a regiszter olyan határozottan idézi meg a kombinációs hangot a 8'-as fekvésben, hogy önállóan is a legnagyobb természetességgel használható, így valójában az orgona összes regiszterével, és azok bármilyen kombinációjával összekapcsolható. Használható a plenum vagy tutti koronájaként,

⁴² Személyes közlés 2015. 03. 05.

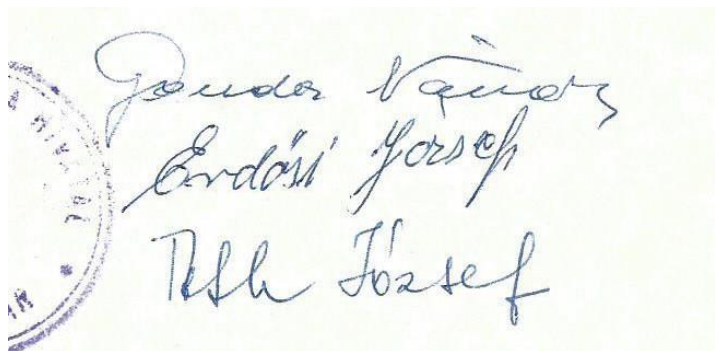
⁴³ A kapcsolón a „3 sor” felirat téves.

⁴⁴ Az 1'-as sor utólag került a tervbe.

szólóra számtalan módon, és a hangzás pusztá színezésére is, mivel képes egy lágy nyelvsípsor (Krummhorn vagy Éneklő regál) együtthangzásának képzetét kelteni.

A négysorosra, oktávokkal, kvintekkel és nónával tervezett Csengő cimbelről ezt írja az orgonaterv: „Gyönyörű, csilingelő hangja bármelyik regiszter színezésére alkalmas, de a Tuttiban is nagy hatású. Ez adja meg az orgona hangzásának igazi fényét és koronáját.” A változat végül három sorral épült meg, oktáv és kvint felhangokkal, aminek valószínű oka, hogy e viszonylag kisméretű hangszerben a főmű Quintanóna regisztere már tartalmaz egy nónát. Ez a minden élességet, hivalkodást és bántó érdekességet nélkülöző cimbel valóban éke a hangszernek, ha talán nem is kapcsolható hozzá bármelyik regiszterhez.

A plénumnak – elsősorban a tercet, szeptimet, nónát tartalmazó regisztereknek köszönhetően – egészen lenyűgöző a hatása: mintha sokkal több alapregiszter lenne bekapcsolva, mint ahányat valójában hallunk, vagy még inkább, mintha 8’ és 4’-as nyelvek is szólnának az orgonában.



17. kép – Gonda, Erdősi és Tóth aláírása a polgári orgona átvételi jegyzőkönyvén

2.1.2. Összegzés

A polgári hangszer kivitelezői, Erdősi József és Gonda Nándor a két világháború között, az elzászi orgonareform, majd a korai neobarokk idején váltak képzett orgonaépítővé, s így közvetítésükkel a tervező Tóth József egy olyan orgonaideált ismerhetett meg, mely szinte szervesen nőtt ki a hazai későromantikus orgonaépítésből. Tóth, aki egy nemzedékkal fiatalabb volt mestereinél, ezt az alapvetően egyetemességre törekvő hangzásvilágot a neobarokk avantgárd irányzata felé nyitotta ki, új és sokféle szintetikus hangszín kikeverésének lehetőségét nyújtva a hangszerben.

A német neobarokk ideálnak megfelelő mechanikus csúszkaláda építése Erdősi kicsiny műhelyében, egy alföldi nagyközség templomába az ismert történelmi és gazdasági körülmények miatt nem merülhetett fel alternatívaként az elektropneumatikus kúpládával szemben. Tóth József azonban a sípanyagokat egy tiszteletre méltó minőségi ideált követve írta elő tervében: nagyobb fémsípokhoz horgany helyett az akkor korszerű és jó anyagnak számító vörösréz, elsősorban a manuál kisebb sípjaihoz pedig különféle óntvözeteket, utóbbit a két 4'-as principálhoz már nagy C-től, a legtöbb változathoz 2'-as nagyságtól. A hangszerbe végül csak az 1'-as nagyságtól kisebb sípok készültek ónból – részben vörösréz lábbal –, a 8'-as principál két alsó oktávja pedig horganysíp.⁴⁵ Ugyancsak jellemző a korra, hogy a drága Angolkürt sípsor csak a tervben szerepel, beépítésére azóta sem került sor.

A polgári orgona saját korának tanúja, egy nehéz életkörülményekkel és szenvedésekkel terhelt időszaké. Ennek ellenére egy ötletekkel teli, kísérletezésre ösztönző és meglepő, új hangzásokat kínáló hangszer, az adott lehetőségek között a legigényesebb kivitelben. Különlegessége, hogy az orgonamozgalom avantgárd irányzatának egy egészen sajátos, magyar dialektusát képviseli.

⁴⁵ Baróti István, Enyedi Pál, Hajdók Judit, Sirák Péter, Solymosi Ferenc: *Magyarország orgonáinak felmérése és jegyzéke*. Kézirat, 1985–1989. MTA-BTK Zenetudományi Intézet Zenetörténeti Múzeuma.

2.2. Trajtler Gábor orgonaszakértői tevékenysége

A polgári orgona bemutatása után, mely esettanulmányként egyetlen, adott időpontban készült hangszer részletes elemzésével tárta fel az orgonamozgalom esztétikájának hazai hatását, most egy több évtizedet átfogó fejezet következik, mely egy teljes orgonaszakértői pályát dolgoz fel. Trajtler Gábor a Deák téri hangszer tervezőjeként az első orgonaszakértő, aki a maga teljességében hozta el Magyarországra az orgonamozgalom esztétikáját. Törekvései sokszor hasonló értetlenséggel és ellenállással találkoztak, mint példaképei a 20-as évek német közegében. Ahhoz képest, hogy a két világháború közötti időszakban mennyire európai és naprakész volt a magyarországi orgonaszakértők közössége, ez a csaknem ötven év lemaradás jól mutatja, mit okozott Magyarország bekebelezése és elszigetelése a keleti blokkba.

2.2.1. Trajtler Gábor első alkotói korszaka

Trajtler Gábor 1929. május 12-én született Budapesten.⁴⁶ Gyermekként a fasori evangélikus templom Angster-orgonája és Peskó Zoltán játéka és tanítása volt rá meghatározó hatással, és már ekkor elköteleződött egy életre Bach zenéje mellett. Soproni teológus éve alatt – más művek mellett – az Orgelbüchlein darabjait tanulta. A nagytemplom orgonistájától, Szentgyörgyi (Amminger) Kálmántól hallott először az orgonamozgalom elveiről, aki az ottani 48 regiszteres orgonát tervezte.⁴⁷

Budapesten, a teológia elvégzése után három hónapig Zalánfy Aladár magántanítványa volt 1952-ben. Ezzel párhuzamosan megkezdte zeneszerzés tanulmányait az Erkel Ferenc Zeneművészeti Szakiskolában, ahol Zalánfy magánosztályának felosztatása után Gergely Ferencről orgonálni is tanult. Ekkor már ismerte a leégett óbudai Zalánfy-orgona híret, és nagy hatással voltak rá ezek az órák. Ugyanezen a nyáron Gonda Nándor mellé szegődött segéd munkásnak, ahol rengeteget tanult, a Haller téri orgona minden sípját ő tisztította meg.

1953-ban Cinkotára került segédlelkésznek. Lelkészként a szórványokat is felölelő szolgálata mellett kántori feladatokat is ellátott, vezette a kórust, miközben végezte a Zeneakadémiát. Feleségével és gyermekével ekkor Hűvösvölgyben éltek. A

⁴⁶ Finta Gergely: „Beszélgetés Trajtler Gáborral” *Magyar Egyházzene* VI./3. (1998/1999.) 383–392.

⁴⁷ Trajtler Gábor: „Az orgonareform-mozgalom és a 25 éves Deák téri orgona” *Magyar Egyházzene* V./1. (1997/1998.) 65-69.

cinkotai templomban ekkor egy nehéz járású, hétregiszteres Ország-orgona állt. A fiatal akadémista Trajtler Gábor nagyon szeretett volna Bachot játszani hangszerén, így elkészítette első orgonatervét, melyet Gonda Nándor meg is épített 1959-ben, akkor még csak egy manuállal, a tervezett Rückpositiv még nem készült el. Az orgona elektropneumatikus csúszkaládán állt, a traktúra pedig Barker-emeltyűket kapott. Ezek az ötletek nem váltak be, a Barker zajos volt, a régi szelláda csúszkái pedig érzékenyek voltak az időjárásra, amivel a pneumatika nem tudott megbirkózni. A később elkészült pozitív az első manuálra került, ami – így kommentálja a tervező – mivel elektromos traktúrát kapott, indokolatlan és kényelmetlen megoldásnak bizonyult. „Ez volt az Op. 1. tanulsága.”⁴⁸

Budapest–Cinkotai evangélikus templom orgonája – Op. 1.

| | | |
|---|---------------------------|--|
| Építés éve | Cég | |
| 1738 | ? | 5 változat |
| új: 1876 | Ország Sándor | |
| újjáépítés és bővítés: 1959. | Győri J. Budapest | régi sípok és szelládák felhasználásával |
| Regiszterszám: 14 | manuálok száma: 2 | |
| | Man. billentyűzet: 58 | Ped. billentyűzet: 30 |
| II. manuál Hátsómű – 5 reg. | I. manuál Nagymű – 5 reg. | Pedálmű – 4 reg. |
| Burdon 8' | Princ. 8' | Subbass 16' |
| Csőves f. 4' | Csőves főd. 8' | Oktáv bass 8' |
| Sesquialt. 2× 2 2/3' | Nyitott fuv. 4' | Ajaktromba 4' |
| Oktáv 2' | Blockfl. 2' | Csőves zúgósíp 2 2/3' + 2' |
| Zimbel | Mixtura | |
| A Pozitív megépült: 1968-ban (Orgonaüzem) | Tremolo | |
| Lábemeltyűk: kopulák (norm.) | Bővítés 1987-ben: | |
| Henger el. | Oktáv 4' | |
| Henger | Superoktáv 2' | |
| Komb. | Kopulák: | |
| Plenum | II+I | P+I |
| Tutti | II+I sub | P+II |
| | | P+I super |

7. táblázat⁴⁹

⁴⁸ Trajtler: *Orgonatervezéseim és tanulságok*. (Budapest, 2014. Kézirat.)

⁴⁹ Trajtler Gábor géppel és kézzel írt táblázata alapján. Köszönöm Trajtler Gábornak, hogy rendelkezésemre bocsátotta a teljes életművet tartalmazó dosszié terveit, melynek áttekinthetősége és világos rendezettsége rendkívül megkönnyítette az anyag feldolgozását. Ha más hivatkozás nincs, a diszpozíciókat és egyéb jellemzőket ezen kézirat alapján közlöm.

A fenti táblázatból kitűnik, hogy milyen pontossággal és ügyszeretettel járt el a tervező. Különösen figyelemreméltó, hogy mindenhol igyekezett felmérni, milyen hangszerek voltak ott korábban, mi a helyi orgona története. Az Op. 1. tervének hátoldalán ott találjuk gépelve az Ország-orgona diszpozícióját.

**Cinkotai evangélikus templom,
régi Ország-diszpozíció**

| Manuál c–f3 | Pedál C–e (c–e-ig repetál) |
|---------------|----------------------------|
| Bourdon 8' | Subbass 16' |
| Principál 8' | Oktáv bass 8' |
| Fuvola 4' | |
| Oktáv 4' | |
| Mixtura 2' 3× | |

8. táblázat

Ha szeretnénk megérteni, milyen átalakulásokat hozott az orgonamozgalom esztétikája a magyarországi orgonaépítészetbe, ezeket a terveket és felmérési adatokat egymás mellé téve jó áttekintést kaphatunk, köszönhetően Trajtler Gábor alapos és precíz munkájának. A cinkotai orgona átalakításakor a billentés könnyítése mellett a fő cél az volt, hogy Bach műveit el lehessen játszani. Ez az orgonamozgalom alfája és omegája, már az elzászi reformnak is ez volt az egyik fő törekvése, és ez is maradt szinte az egész 20. században a jó orgona ismérve: lehet-e rajta Bachot játszani. Ezért volt szükség természetesen egy pozitívmű megépítésére, valamint a 4'-as regiszterre a pedálban.

1959-ben volt Trajtler Gábor diplomakoncertje a Zeneakadémián, ahol Bach Esz-dúr prelúdium és fűgája mellett Liszt B-A-C-H prelúdium és fűgáját, valamint Reger *Wie schön leuchtet der Morgenstern* című korálfantáziáját játszotta. Bármennyire is foglalkoztatta tehát az orgonamozgalom esztétikája, a romantikus irodalom sem állt tőle távol, műsorát fejből játszotta. A diploma megszerzése után Helmuth Walcha meghívta növendékének Frankfurtba, az Állami Egyházügyi Hivatal azonban nem engedélyezte az utazást. Egy lemezt azért sikerült szereznie, melyen

Walcha a Klavierübung III. kötetét játszotta, és ez újabb meghatározó élményt jelentett, azaz egy újabb komoly hatást az orgonamozgalom esztétikájától.⁵⁰

1963-ban viszont lehetőséget kapott az utazásra, Kelet-Németországban töltött három hónapot. Mivel Zalánfy halála után, 1959 óta már a Deák téri evangélikus templomban szolgált, konkrét tervekkel és kérdésekkel érkezett erre az útra, mely döntően befolyásolta a Deák téri orgona terveit. Ezalatt a három hónap alatt 67 orgonát tanulmányozott, köztük a drezdai Kreuzkirche akkor éppen elkészült, 76 regiszteres Jehmlich-orgonáját, a Schuke- és az Eule-cég hangszereit, valamint történelmi orgonákat is Silbermanntól, melyeket kipróbálva megértette, hogy valójában nem ezek a hangszerek jelentik a mintát az orgonamozgalom számára. A Jehmlich-orgona hangzását túl keménynek találta, a Schuke- és az Eule-cég vezetői azonban sok hasznos tanáccsal látták el a Deák téri tervekkel kapcsolatban. Mindemellett megismerte az ottani magas szintű egyházzenei gyakorlatot, mely fontos inspirációt adott a későbbi kántori munkához, és nem utolsósorban a főti kántorképzőn folyó munkához, ahol 1958-ban kezdett tanítani.

A Deák téri hangszer előtt Trajtler Gábor kilenc orgonát tervezett. Az első volt a cinkotai, amely után az állami Orgonaüzem mellett Ádám József orgonaépítővel dolgozott.⁵¹ 2014-es beszélgetésünk alkalmával így fogalmazott: „Ma már sok kritika érné a munkáját.”

⁵⁰ Felvetődik a kérdés, hogy vajon tudta-e a frankfurti professzor, hogy mi volt Trajtler Gábor orgonaművészi diplomakonzertjének műsora. Walcha ugyanis 1952-ben megtiltotta növendékeinek, hogy Reger műveit játsszák.; Werner Walcker-Mayer: „Die Orgel der Reger-Zeit.” Klaus Röhring (szerk.): *Max Reger 1873–1973. Ein Symposium.* (Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1974.) 31–54.

⁵¹ Ádám József (1913-1995) szombathelyi orgonaépítő. 1946–1953-ig testvérével, Tamással (1911–1979) Ádám Testvérek néven működtek, majd Ádám József önállóan. Solymosi Ferenc: *Orgonaépítők lexikona.* Kézirat a szerző tulajdonában

Trajtler Gábor első 9 megvalósult orgonaterve

| Op. hely | eredmény | előzmény | specialitás | |
|---|-----------------------------|--|---------------------------|--------------------------------------|
| P: pneumatikus, M: mechanikus, Cs: csúszkaláda, K: kúpláda, T: tasniláda, Rp: Rückpositiv | | | | |
| 1. | Budapest-Cinkota | 1959, Győri-Gonda/1987, Aquincum II/14. EK | 1876, Országh I/7 MCs | 1959 - kísérlet, Barker + Cs |
| 2. | Somlószi | 1963, Ádám József II/9 MCs | 1895, Peppert I. | Szelláda két manuálra osztása |
| 3. | Oroszlány | 1964, Orgonautem I/10 MCs | 1790/1945, rom | Régi szekrényben, szelládán új sípmű |
| 4. | Irsa | 1963, Org. üzem II/14 MCs | 1878, Steinrech I/10 MCs | régi Cs redőnyműnek |
| 5. | Soltvadkert, gyülekezeti t. | 1964, Org. üzem, függ. ped. I/5 MCs | lebontott org., új diszp. | először gyülekezeti terembe |
| 6. | Alberti | 1966, Org. üzem Rp. II/19 MCs | 1778/1844, Bakos I/10 MCs | Hw fuvalák redőnyben, Rp régi szell. |
| 7. | Budapest-Rákóczi út | 1966, Org. üzem II/11 EK | 1888, Rieger II/16 MK | templomból átmentett a gyül. terembe |
| 8. | Ipolyszög | 1968, Ádám pozitív I/6 MCs | - | karzatmellvédbe épített pozitív |
| 9. | Tatabánya II. ker. | 1969, Ádám I/6 MCs | - | |

9. táblázat⁵²

A cinkotai hangszer után kizárólag mechanikus csúszkaládás orgonák épültek, kivéve a Rákóczi úton álló Rieger-orgonát, ahol megmaradt a kúpláda.

⁵² Trajtler Gábor táblázata alapján



18. kép – A cinkotai evangélikus templom Ország-organája, és az Op. 1. hangszer a már elkészült pozitívval.⁵³

Somlószlós régi orgonái

| Év | Cég | |
|--------------|---------------------------|---|
| 1800 | Kőszeg ⁵⁴ | kis barokk pozitív; Zichy gróf készítette |
| 1895 | Peppert Ernő, Szombathely | pedál hozzáépítés, új szekrény „hátljátszóssá” alakítása |
| 1925 | | Flauto 4' helyett Aeolin 8', Mixt. 3× 1/2' helyett Gamba 8' |
| csúszkaláda | mechanikus traktúra | mechanikus regisztratúra széltermelés emberi erővel |
| Manuál | Pedál | |
| Bourdin 8' | Violinbass 8' | |
| Aeolin 8' | | |
| Gamba 8' | | |
| Principal 4' | | |
| Flauto 4' | | |
| Superokt. 2' | | |
| Quint 1 1/3' | | |
| Tremulant | | |

10. táblázat

⁵³ A képeket is Trajtler Gábor bocsátotta rendelkezésemre, így ha más hivatkozás nincs, a képek tőle valók. A két homlokzat közötti különbség önmagáért beszél.

⁵⁴ Klügel – Solymosi felmérése szerint.

Somlószlós – Op. 2.

| | | |
|------------------------------|--------------------------|--|
| 1963, újjáépítés, bővítés | Ádám József, Szombathely | Trajtler Gábor |
| csúszkaláda | mechanikus traktúra | mechanikus regisztratúra széltermelés elektromotorral |
| I. man. Nagymű | II. Hátsómű | Pedál |
| Fedett 8' | Koppelfedett 8' | Subbass 16' |
| Éneklőfedett 8' | Fuvola 4' | |
| Principál 4' | Zúgócimbel 2× 1 1/3 | |
| Laposfuvola 2' | | |
| Mixtura 3× 1' | | |
| I+II | | P+I P+II |
| Lábemelyű: | Kézi kapcsoló: | |
| Plénium | Tremulant | |

11. táblázat

A somlószlósi hangszereken a cinkotaihoz hasonló elvek érvényesültek, megtörtént a második manuál kiépítése, eltűntek a vonósregiszterek, a pedálban a 8'-as vonós helyett egy 16'-as Subbast találunk, valamint a széltermelés is ekkor vált elektromossá. Trajtler Gábor is kiemeli, hogy ennek a hangszernek a sorsa mennyire jellemző példája a sorozatos átépítéseknek. Az 1800 körül épült barokk pozitívot 1895-ben Peppert Ernő alakította át, új szekrényt épített, áthelyezve ezzel a játszószekrény helyét, valamint pedált épített egy Violinbass 8' regiszterrel.⁵⁵ 1925-ben – mikor már épp születőben volt a németországi orgonamozgalom – az orgona igazi romantikus módosításon esett át, a Flauta 4' helyére egy Aeolin 8', a Mixtura helyére pedig egy Gamba 8' került.

Az Op. 3-as oroszlányi orgonának az elődje 1790-ben épült, ami 1945-ben elpusztult, csak a szekrény és 40 fasíp maradt meg. Trajtler terve „műemlékszerű rekonstrukciót” javasol, mely elsősorban az orgonaház felújítását jelentette, és bár az orgona egymanuálos maradt, a rövid oktávot kiegészítették. A diszpozíció az eredeti orgona hangképe alapján lett kialakítva, kivéve két regisztert, melynek a neve olvashatatlan volt, ezek helyén áll a két kvint. Az orgona mechanikus csúszkaládás, és

⁵⁵ Solymosi felmérésében szerepel egy 1868-as dátum is, építő nélkül.

természetesen kapott egy motort is a szélellátás biztosításához, illetve restaurálták a szép, eredeti orgonaszekrényt.

Oroszlány Op. 3.

| Manuál | Pedál |
|------------------|-------------|
| Principál 8' | Subbas 16' |
| Fedett (szűk) 8' | Oktávbas 8' |
| Oktáv 4' | |
| Csővesfuvola 4' | |
| Nazát 2 2/3' | |
| Oktáv 2' | |
| Quint 1 1/3' | |
| Mixtura 3× 1' | |
| | |
| Tremoló | Pedálkopula |

Lábemelyű:

Plénum

12. táblázat

Irsán az 1962-es felmérés során szintén egy egymanuálos orgonát találtak, és itt nemcsak a második manuál megépítésére volt lehetőség, hanem egy jelentős bővítésre is, így a 10 regiszteres hangszer helyére egy 14 regiszteres, igazi neobarokk diszpozíció került.

Irsai evangélikus templom

| | | |
|-------------|------------------|-----------------------|
| 1832 | Augusztin Károly | 6 regiszter – eladták |
| | | A hangszert |
| | Steinreich Lipót | Selmechányáról |
| 1900 körül | 1878 | vásárolták |
| | mechanikus | |
| | traktúra és | széltermelés emberi |
| csúszkaláda | regisztratúra | erővel |

| Manuál | Pedál |
|--------------------|--------------|
| Principál 8' | Subbas 16' |
| Bourdon 8' | Flautabas 8' |
| Gamba 8' | |
| Oktáv 4' | |
| Flauta 4' | |
| Superoktáv 2' | |
| Quint 1 1/3' | |
| Mixtura 2× 1 + 2/3 | |

13. táblázat

Amint látható, az eredeti hangszer is klasszikus esztétikát követ, mindazonáltal az új diszpozícióban a regiszterek művenkénti eloszlása, az alapok, mixtúrák és alikvotok aránya fontos fordulatot jelez. Az irsai orgona 1964 decemberében lett kész, tehát a hangszer építése éppen a kelet-németországi tanulmányútra esett, ahol az orgonagyárak látogatása és 67 orgona megismerése mellett az Ellerhorst kézikönyv és Mahrenholz írásainak folyamatos tanulmányozása volt Trajtlerre meghatározó és megalapozó hatással.

Irsa – Op. 4.

| 1963 | állami orgonaüzem | |
|--|--|---|
| csúszskaláda | mechanikus traktúra és regisztratúra | széltermelés elektromotorral |
| I. Man. Nagymű Principál 8' Föd. Éjüktört 8' Oktáv 4' Zúgósíp 2× 2 2/3' Blocflöte 2' Mixtura 3–5× 1 1/3' | II. Man. Redőnymű Pommer 8' Csöves fuvola 4' Sesquialtera 2× 2/3' Sifflöter 1 1/3' Oktávcimbel 2× 1/4' Tremoló | Pedálmű Subbas 16' Nyitottbasszus 8' Korálbasszus 4+2' |

14. táblázat

Az Op. 5-ös terv különlegessége, hogy nem templomba, hanem a soltvadkerti evangélikus gyülekezet imatermébe került, egy függesztett pedálos, egymanuálos, 5 regiszteres orgona.

Alberti evangélikus templomába először 1778-ban épített orgonát a besztercebányai Podkoniczky Mihály, ezt alakította át Bakos Károly 1844-ben, majd Zalánfy tervei alapján Szunyi István 1953-ban. Egymanuálos, 10 regiszteres, mechanikus csúszskaladás orgona volt ez, rövid oktávval, a manuál C–c3-ig, a pedállibentyűzet C–a-ig volt kiépítve. A diszpozíció (Copula 8', Flóta 8', Principál 4', Kisflóta 4', Quint 2 2/3', Oktáv 2', Superquint 1 1/3', Mixtura 2× 1–2; Subbas 16', Oktávbas 8') már látható, hogy megjelentek a Zalánfy számára fontos alikvotok. 1966-ban Trajtler Gábor egy új, 19 regiszteres, kétmanuálos orgonát tervezett a régi, gyenge hangú hangszer helyére. A mechanikus csúszskaladás orgona jelentősége abban áll, hogy ekkor tervezett először komoly hátpozitívot.

Alberti evangélikus templom – Op. 6.

1966, Állami Orgonaüzem

mechanikus csúszkaláda, széltermelés elektromotorral

| | | |
|-----------------|-----------------------|-------------------|
| I. man. Nagymű | II. man. Pozitív mű | Pedál mű |
| Principál 8' | Fedett 8' | Subbass 16' |
| Oktáv 4' | Praestant 4' | Oktáv bass 8' |
| Mixtura 4× 1' | Fuvola 4' | Csúcsflóta 8' |
| redőnyben: | Oktáv 2' | Dolkán 4' |
| Csőesfuv. 4' | Terc 1 3/5' | Mixtura 4× 2 2/3' |
| Quint 2 2/3' | Kisquint 1 1/3' | |
| Erdei fuvola 2' | Cimbel 2× 1/3'-2 2/3' | |
| | Tremoló | |

I+II; Redőny; P+I, P+II.

15. táblázat



19. kép – Alberti

Az orgona külső megjelenésében is – orgonaház nélkül, a szabadon álló sípok ajkainak és sípvégeinek vonalai adják meg a látvány ritmusát – az orgonamozgalom esztétikájának tipikus példája.

Kevesen tudják, hogy Budapesten a Rákóczi út 57. szám alatt áll a házak gyűrűjében egy evangélikus templom.⁵⁶ Az 1960-as években jutott olyan állapotba az épület, és fogyott el annyira a gyülekezet, hogy úgy határoztak, lebontják az orgonát, a gyülekezet pedig az imaterembe költözik. A templomban egy 1888-ban épült, mechanikus kúpládás, kétmanuálos, 16 regiszteres orgona állt, mely az 1960-as állapotfelmérés szerint rendkívül elhanyagolt állapotban volt. „Teljesen használhatatlan, ha 1961 végéig jobb helyre nem kerül, teljesen értéktelen roncs fog csak megmaradni.” – írta Trajtler Gábor. Az orgonát tehát lebontották, és amit lehet, megmentve, újra felépítették az imateremben. Ez lett az Op. 7. terv.

Budapest Rákóczi úti evangélikus templom

| | | |
|--|--|---|
| 1888 | Rieger Op. 236. | |
| mechanikus kúpláda | széltermelés emberi erővel | |
| I. man. Nagymű Princ. 8' Bourdon 8' Gedeckt 8' Salicional 8' Flaute dolce 4' Oktav 4' Éji kürt 2' Mixtura 4× | II. man. Felsőmű Geig. Princ. 8' Koncertfl. 8' Gemshorn 4' Superquint 1 1/3' | Pedálmű Subbass 16' Violon 16' Oktav 8' Princ. fl. 4' |

16. táblázat

⁵⁶ A templomban jelenleg egy háromszintes edzőterem működik, a belső tér sokszorosán fel van osztva.



20. kép – A Rákóczi úti Rieger-orgona

Amint a mellékelt táblázatokból kitűnik, az eredeti, 16 regiszteres orgona helyett az imateremben egy 11 regiszteres diszpozíció valósult meg, mely valójában alig emlékeztet az eredeti hangképre. Az alapok száma még az orgonamozgalmak szemszögéből nézve is csekély, valószínűleg az eredeti sípok leromlott állapota miatt, így mindkét művön az alacsony lábszámú regiszterek uralják a hangzást. Ugyanakkor az is valószínűsíthető, hogy a két manuál összekapcsolásával létrejövő plénumban a Mixtúra és a Tercián együttesének lehetett egy nyelvjátékszerű, alaphangot erősítő hatása.

Trajtler Gábor gondosan megőrzött fényképein láthatjuk, milyen radikálisan megváltozott a hangszer külső megjelenése. Az eredeti szekrény valószínűleg nem volt jó állapotban, a fényképen jól látszanak a beázások nyomai, sok helyen a vakolat is lehullott.

Budapest Rákóczi út (szlovák) evangélikus templom orgonája – Op. 7.

| | |
|--------------------|---|
| 1968 | Fővárosi Hangszerkészítő és Javító Vállalat |
| elektromos kúpláda | széltermelés elektromotorral |

| | | |
|---------------------|-----------------------|-------------|
| I. man. Főmű | II. man. Hátsómű | Pedálmű |
| Zergekürt 8' | Fedett 8' | Subbass 16' |
| Principál 4' | Lágy fuvola 4' | Oktávbas 8' |
| Vájt fuvola 2' | Principál 2' | Korálbas 4' |
| | Tercián 2× | |
| | 4/5–1 3/5 +4/5–1 1/3' | |
| Mixtura 3–4× 1 1/3' | rep. g-től | |

Normál kopolák

Tremoló az egész orgonához

Lábemeltyűk:

Normál kopolák

Szab. Komb. (1 sor)

Forte, Tutti

17. táblázat



21. kép – Az Op. 7. orgona a Budapest Rákóczi úti imateremben

Az imateremben álló homlokzat egy igazi „Freipfeifenprospekt”, annak is az orgonamozgalom avantgárd irányzatához kötődő változata, hiszen fém és fa sípokat is látunk.

Trajtler Gábor szívügye volt az orgonamozgalom egy fontos találmánya, a kisorgona. Az Op. 8. számú terv egy négyregiszteres, pedál nélküli pozitív, melyet az ipolyszögi evangélikus templomban épített meg Ádám József 1968-ban. (Fedett 8’,

Principál 4', Erdei fuvola 2', Akuta 3×) Figyelemreméltó a diszpozíció változatossága. A hangzás magvát adó Principált megalapozza a Fedett, az Erdei fuvola pedig akár a Fedetthez, akár a Principálhoz, illetve a kettőhöz együtt is jól illeszkedik, valamint kétféle plénum is létrehozható a 2'-as fekvés használatával vagy mellőzésével. Az orgona homlokzatában a fedett fasípok közül kettő-kettő kapott helyet a Principál sípmezőjének két oldalán. Nemcsak a szabadon álló sípok és a kettős anyaghasználat, hanem a középső mező éles szöget bezáró V betű formája is az orgonamozgalom esztétikájából táplálkozik.



22. kép – Ipolyszög, Op. 8.

Az Op. 9. terv szintén egy kisorgonáé, melyet Ádám József épített 1969-ben a Bánhidán, Tatabánya II. kerületében álló evangélikus templomban.⁵⁷

⁵⁷ Az orgonát (Fedett 8', Principál 4', Csövespommer 4', Erdei fuvola 4', Mixtura 3×, Subbas 16'; Tremoló) 2006-ban lebontották, hogy a helyére megépülhessen egy kétmanuális, 17 regiszteres orgona, melynek terve szintén az Op. 9. számot viseli. 2006-ban végül csak két regiszter, az I. manuál Oktáv 4' és a II. manuál Bourdon 8' épült meg.

2.2.2. A Deák téri evangélikus templom orgonája

Trajtler Gábor kutatása szerint a Deák téri evangélikus templomban először Herodek József, pesti orgonaépítő épített egy 14 regiszteres orgonát 1811-ben, mely 1848-ban tönkrement. 1901-ben az Angster gyár épített egy 2 manuálos, 24 regiszteres, pneumatikus, tasniladás hangszert Op. 370. számmal, melyet később Zalánfy többször is átalakított, „barokkosított”.

Angster Op. 370. (1901) – módosított hangszer (1970)

| I. man. | | II. man. (redőnyben) | |
|-------------------|---------------------|----------------------|--------------------|
| Bourdon 16' | Fedett 16' | Viol. Principal 8' | Violaprin cipál 8' |
| Principál 8' | Principál 8' | Fl. tibia 8' | Csőves fődött 8' |
| Fl. Harmonique 8' | Fl. Harmonique 8' | Fl. solo 8' | Lágy flóta 8' |
| Viol d'amore 8' | Oktáv 4' | Aeolin 8' | Vox coelestis 8' |
| Gamba 8' | Lágy flóta 4' | Salicional 8' | Harántfuvola 4' |
| Bourdon 8' | Fedett quint 2 2/3' | Capricorno 4' | Csúcsfuvola 2' |
| Pr. Oktáv 4' | Tercflóta 1 3/5' | Fl. traverso 4' | Quintflóta 1 1/3' |
| Flauta 4' | Superoktav 2' | Klarinet 8' | Klarinét 4' |
| Superokav 2' | Blockflóta 2' | | |
| Mixtura 4× 2 2/3' | Mixtura 4× 2 2/3' | | |
| Trombita 8' | Trombita 8' | | |
| Pedál | | | |
| Kontrabass 16' | Kontrabass 16' | | |
| Subbass 16' | Subbass 16' | | |
| Apertabass 8' | Oktáv bass 8' | | |
| Cello 8' | Flótaprin cipál 4' | | |
| Posaune 16' | Puzón 16' | | |

18. táblázat⁵⁸

Trajtler Gábor az új hangszer megépítése előtt a szelládákról olvasta le az eredeti, Angster által épített regiszterek neveit, és vetette egybe az 1970-ben működő, Zalánfy-féle diszpozícióval. A fenti táblázatban ezt a két hangképet láthatjuk egymás mellett művenként. Az összevetés jól mutatja az orgonatörténet változásait: az 1901-es orgonán nincs alikvot, egyetlen mixtúra, és egyetlen 2'-as regiszter található, a pedálon pedig nincs 4'-as, hanem az Angsterre ekkor jellemző Cello regisztert találjuk. A Zalánfy-féle módosítások nyomán a főművön összesen két 8'-as maradt, megmaradtak a 4'-as regiszterek, viszont lett két alikvot és összesen két 2'-as. A redőnyművön is megjelenik egy 2'-as és a felette lévő kvint. Ugyanakkor a neobarokk elveivel teljesen

⁵⁸ Trajtler Gábor: „Az orgonareform-mozgalom és a 25 éves Deák téri orgona.” *Magyar Egyházzene*. V/1. 65-69. 66.

ellentétesen egy Vox coelestis is látunk – ez minden bizonnyal az Aeolin finom elhangolásával jött létre.⁵⁹ A többi módosítást ebben az időben általában a sípok levágásával lehetett a legegyszerűbben megvalósítani.

Trajtler Gábor 1959 szeptembere óta szolgált a Deák téri templomban, és az orgona átalakításának gondolata ettől kezdve folyamatosan foglalkoztatta. Az 1963-as kelet-németországi tanulmányútról kész tervvel érkezett haza, a tényleges előkészületek azonban csak 1967 tavaszán kezdődhettek el, ekkor rendelte meg a gyülekezet presbitériuma az új, hárommanuálos orgonát.

Az orgonamozgalom neobarokk elveit ilyen nagyméretű orgonán, ilyen következetességgel még senki nem próbálta meg megvalósítani ezelőtt Magyarországon, ezért érthető, hogy a tervezőnek számos nehézséget kellett leküzdenie. Mindenekelőtt lehetetlen volt megfelelő anyagokhoz jutni, importra gyakorlatilag nem volt lehetőség, mindent a magyar piacról kellett beszerezni. A nagy fémsípok horganyból készültek, a szekrény bútorlapból, a mágnesek és minden mechanikus alkatrész is itthonról, vagy házilag kellett azokat elkészíteni, a traktúrához csak puha alumínium drót állt rendelkezésre.⁶⁰ A szálladakat csörlő híján egy pallókból épített csúszdán tolták, húzták fel a karzatra, életveszélyes körülmények között. A régi sípanyagból 15 regisztert használtak fel, melyek jó részét a körvarratnál ketté kellett vágni az új intonációs kívánalmak miatt. A régi szekrényt a bővítések miatt nem lehetett megtartani, az újat Pfannl Egon (1911–1973) tervezte, a templom architektúrájából kiindulva.

A legnagyobb nehézséget az intonáció jelentette. Trajtler Gábor fülében ott volt Walcha Bach lemezének meghatározó élménye, valamint az NDK-ban megnézett 67 orgona hangzása, Gyöpös László számára azonban idegen volt ez a megközelítés. Mindemellert Trajtler szerint éppen az a mű, a Rückpositiv hangzása lett a legszebb, melyet Gyöpös egyedül intonált. A konfliktusokat enyhíthette, hogy a tervező és a kivitelező Orgonaüzem között ekkor már régi, jó kapcsolat volt, hiszen 1964 óta mérték fel a magyarországi evangélikus templomok orgonáit, végezték a javításokat, felújításokat, átépítéseket, ahogy az az első 9 opuszt bemutató fentebbi táblázatból is

⁵⁹ Bár a romantika vonós és lebegő színei valóban idegenek a neobarokk stílustól, az orgonamozgalom egyik legbefolyásosabb teoretikusa, Walter Supper regisztertáncának III. csoportjában szerepelnek ezek a regiszterek is, melyeket általában nagyobb méretű redőnyműveken helyezett el. Zalánfy módosítása tehát voltaképpen az orgonamozgalom esztétikájának keretein belül is értelmezhető.

Trajtler *MEz* i.m.; Eberlein i.m.

⁶⁰ Trajtler *MEz* i.h. és *Kézirat* i.m.

kitűnik. Trajtler kiemeli beszámolójában, hogy míg az orgonatervezés alapsémáit egy körülbelül 2 cm vastagságú dossziében őrzi, addig a menzúratáblázatok, haladványok és grafikus ábrázolásai egy 5 cm vastag gyűjtőben vannak. A Deák téri hangszer elkészülte óta gyűjti, tanulmányozza ezeket: *„Ezen túl minden orgonaépítés után leültem az intonatőrökkel tárgyalni, mely menzúrák voltak jók, vagy melyek lehettek volna jobbak az adott akusztikában. Úgy érzem, a Deák téri orgona lett orgonaterveim közül a legsikeresebb.”* Majd hozzátette, a sikerélmény alapja, hogy ragaszkodott saját menzurálási elképzeléseihez, hiszen tudta, az építők a „rég” hagyomány szerint dolgoznak.⁶¹

Hogy az építés során felmerülő sokféle nehézséget és az építők félelmeit megérthessük, a Zeneakadémia Kupolatermében lévő orgona átalakításáról kell néhány szót ejtenünk. A Liszt Ferenc téren álló palota negyedik emeletén lévő Kupolaterembe először a nagytermi orgonát is építő Voit-cég állított fel egy kétmanuálos, 17 regiszteres, pneumatikus kúpládájú hangszert, Op. 1005. számmal, 1908-ban.⁶² Ezt az orgonát a Rieger Orgonagyár 1936-ban átalakította, néhány regiszter síplevágáson esett át, a játszóasztal átkerült szembe az orgonaházzal, és egy regiszterrel kibővült a diszpozíció. Egy főiskolai gyakorlóorgona igénybevétele és így amortizációja egyetlen más templomi vagy koncerttermi hangszerével sem vethető össze, ezért szükségessé vált a korszerűsítés és bővítés. Erre 1970-ben, tehát egy évvel a Deák téri orgona átadása előtt került sor. A munkát az FMKV Orgonaüzeme kapta meg, a diszpozíciót Gergely Ferenc és Pécsi Sebestyén állította össze. Bár sok eredeti regisztert felhasználtak az átalakítás során, mégis kézzelfogható az orgonamozgalom hatása, a hárommanuálos, 39 regiszteres hangszer ugyanis mechanikus traktúrával, elektromos vezérlésű (nagy barkeremelőkkel működtetett) regisztratúrával és csúszkaládával épült meg. Eredetileg egy Rückpositiv is épült, melyen az I. manuálról lehetett játszani, ezt a művet azonban 1977-ben beépítették a nagy orgonaházba. Ilyen nagy méretű mechanikus csúszkaládás orgona nagyon régóta nem épült ekkor már Magyarországon, így nem várt nehézségeket hozott ez az átalakítás. A korábban idézett Nedeczky János így ír visszaemlékezésében: *„Szerencsésnek mondhatom magam: még hallottam eredeti állapotában az Akadémia kupolatermi orgonáját, sőt javítottam is. Nem tudom, átépítését mi motiválhatta, akkoriban nem voltam közeli*

⁶¹ Trajtler személyes közlése nyomán. 2014. szeptember 2.

⁶² Solymosi Ferenc: *A budapesti Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola orgona tanszakának története.* (Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola, 1995.) 91-95.

kapcsolatban a szakmával, de azt tapasztalom, hogy most mindenki szégyenli, és kerüli a róla való beszédet.” Ha talán nem is osztja mindenki ezeket a benyomásokat, én is emlékszem, milyen nehéz volt játszani azon a mechanikán, és emlékszem azokra a társaimra, akiknek tönkretette a kezét a sok gyakorlás ezen a hangszeren. Trajtler Gábor így fogalmaz: *„Senkinek sem volt tapasztalata a nagyobb mechanikus orgonák építésére. A Zeneakadémia kupolatermi hangszerének átépítési csődje riadalmat okozott. Nagy volt az aggodalom, hogy jobb lesz-e majd a Deák téri.”*

A zeneakadémiai hangszer játszóasztalát a Laukhuff-cégtől rendelték meg, a szálladákat viszont az Orgonaüzem készítette, és a kettő találkozásának sikertelensége *„sok fejtörést okozott.”* A megoldás azonban adta magát: a szálladákat meg kell rendelni Laukhufftól, és le kell másolni a kupolatermi orgona játszóasztalát. Ez utóbbi munkát Gál István készítette el. *„Ez a játszóasztal remekmű, de azon anyagokból készült, amelyeket éppen kapni lehetett.”* Az ötlet bevált, és egy olyan mechanikus orgona született, melyet a mai napig sok orgonista nagyon szeret. Csak a németországi szálladák megérkezésekor derült ki, hogy a szelepek sokkal kisebbek, mint a kupolatermi orgonában.

Budapest, Deák téri evangélikus templom – Op. 10.

| 1971, FMKV Orgonaüzeme | | |
|--------------------------|---|---------------------------------------|
| csúszkaláda | mechanikus traktúra | elektropneumatikus regiszter traktúra |
| 44 regiszter | 3 manuál | |
| manuálbillentyűzet: C–a3 | 3 sor kombináció, egy ebből osztott preparáció is | |
| Pedál billentyűzet: C–g1 | Pedál külön komb. | |
| I. man. Pozitív | II. man. Nagymű | III. man. Redőnymű |
| Holzgedackt 8' | Gedacktpommer 16' | Rohrgedackt 8' |
| Quintadena 8' | Principal 8' | Waldhorn 4' |
| Praestant 4' | Koppelflöte 8' | Singendgedackt 4' |
| Rohrflöte 4' | Oktav 4' | Nasat 2 2/3' |
| Sesquialter 2 2/3' | Flöte 4' | Principal 2' |
| Oktav 2' | Rauschquint 2 2/3' | Sifflöte 1' |
| Blockflöte 2' | Nachthorn 2' | Aliquot 1–3× |
| Quint 1 1/3' | Terzflöte 1 3/5' | Zimbel 3× |
| Scharf 4× | Mixtur 4–6× | Dulcianregal 16' |
| Rohrschalmei 8' | Akuta 3× | Doppelkegelregal 8' |
| | Trompete 8' | |
| Pedálmű | Lábemelyűk: | 6 manuálkopula |
| Untersatz 32' | Plenum | Kézikapcsolók: |
| Principalbass 16' | Tutti | Ped, I, III.m. |
| Subbass 16' | Forte | Tremoló |
| Oktavbass 8' | Redőny | Egyenkénti nyelvkiallító |
| Gemshorn 8' | 6 normál kopula | |
| Choralbass 4' | Ped. nyelv el | |
| Nachthorn 2' | Man. nyelv el | |
| Hintersatz 5× | 16' el (man.) | |
| Pedalmixtur 6× | Pedálkombináció | |
| Posaune 16' | | |
| Trompete 8' | | |
| Clarine 4' | | |
| Sing. Kornett 2' | | |

19. táblázat

A Deák téri orgonát 1971 szeptemberében avatták egyértelmű sikerrel, utat nyitva a neobarokk eszméknek a hazai orgonaéletben. Húsz évig ez volt a legnagyobb mechanikus, csúszkaladás orgona Magyarországon.

A könnyebb áttekinthetőség kedvéért hadd ismételjem meg itt is Klotz ajánlását az ideális diszpozíció arányaihoz: az összes regiszter 45%-a alapajak, 35%-a 4' feletti ajak és 20%-a nyelvregiszter legyen.⁶³ A Deák téri orgonán ezek az arányok: 41%, 41% és 18%, tehát 18 alap, 18 4' feletti ajak és 8 nyelvregisztert találunk. A neobarokk elvei tehát egészen szélsőséges módon valósultak itt meg. Mindössze két

⁶³ Hans Klotz: *Az orgonáról.* (Budapest: Zeneműkiadó, 1972.) 104.

8'-as ajakregisztert találunk a pozitívon, sőt a főművön is, a redőnyben pedig egyetlen egyet. Mindhárom művön ugyanennyi alikvot szerepel.

Trajtler Gábor elmondása szerint legfontosabb forrásai, a könyvek, melyekből a legtöbbet tanult Ellerhorst Kézikönyve és Walter Supper *Die Orgel-Disposition* című munkája voltak. Ellerhorst *Die Entwicklung der Orgelklangstil* című fejezetében található a *Die moderne deutsche Orgel* című rész, melynek elején öt mintadiszpozíció után a modern német orgonaépítészet kiemelt mintapéldányait tanulmányozhatjuk.⁶⁴ A Deák téri orgona különlegességét mutatja, hogy egyetlen diszpozíció sincs a felsoroltak között, amely közvetlenül rokonítható lenne Trajtler tervével. Az egyetlen Rückpositivval bíró orgona, mely helyet kapott ebben a fejezetben, a düsseldorfi St. Paulus templomban áll, azonban ez a Deák térinél jóval nagyobb, négymanuálos, 67 regiszteres hangszer. Itt az alapok, 4' felettek és nyelvek aránya 51%, 28%, 21%. A Deák térihez legközelebb álló diszpozíció talán a düreni Vakok Intézetének aulájában 1930-ban felállított hárommanuálos, 43 regiszteres orgonáé, de az arányok itt is jelentősen eltérnek: 49%, 28%, 23%.

Az alapok és a 4' feletti regiszterek számának közeledése, tehát a 4' felettek, elsősorban az alikvotok számának növekedése az alapok rovására Németországban is a második világháború utáni fejlemény, bár fontos példa a korábbi időszakból az első részben már tárgyalt, Berlin-Spandauban 1936–39 között megépült Karl Kemper-orgona, ahol az arányok: 40%, 42% és 18%, tehát nagyon közel áll a Deák téri értékekhez. Ez a maga idejében egy egészen egyedülálló hangszer volt, a diszpozícióban sok különleges, kísérleti alikvottal, szeptimmel, nónával, sőt mollterccel.⁶⁵ Roland Eberlein tanulmánya az orgonamozgalom hangszereit egy különleges szempontból vizsgálja. Azokat a hangszereket veszi górcső alá, melyek fontos állomásai a diszsonáns felhangregiszterek kikísérletezésének és alkalmazásának. Ennek következménye, hogy elsősorban a mozgalom neobarokk irányzatának avantgárd hajtása jelenik meg hangsúlyosabban, és jelen vizsgálódásunk szempontjából érdekes, hogy ezek a diszpozíciók meglehetősen közel állnak a Deák téri orgona szellemiségéhez, leszámítva természetesen azt a lényeges különbséget,

⁶⁴ Winfred Ellerhorst: *Handbuch der Orgelkunde*. (Einsiedeln: Benziger, 1936.) 675–700. Ebben a fejezetben egyébként a szegedi fogadalmi templom orgonájának Geyer által készített egyik monumentális tervét is közli Ellerhorst, de tévesen Pécsset jelöli meg helyszíneként. Talán az Angstergyár pécsi székhelyével tévesztette össze. (694–697.) Az öt manuálra és pedálra összesen 10 művet felölelő tervezetnek része a kriptaorgona is, a pozitívot pedig az első manuálra helyezi. A kriptaorgona sosem készült el, a pozitív pedig a második manuálra került.

⁶⁵ Eberlein i.m.

hogy azon nem szerepel disszonáns alikvot regiszter. Eberlein tanulmányának kiemelt hangszerrein a következőképp alakul az alapok, a 4' feletti és a nyelvek aránya:

- Schrozberg, evangélikus templom (II/20; Bornefeld, Link, 1962.) 55%, 45%, 0%,
- Kassel, St Martin templom (57/III; Bornefeld, Bosch, 1964.) 32%, 47%, 21%,
- Bielefeld, Neustädter Marienkirche (47/III; Kleuker, 1970.) 38%, 43%, 19%.

A kasseli és a bielefeldi példa, melyek építése időben is a legközelebb áll a Deák téri orgonához, még Trajtler hangképénél is szélsőségesebb, hiszen 4' feletti regiszterből van a legtöbb.

A Deák téri evangélikus templom orgonájának megtervezése és megépítése minden szempontból úttörő vállalkozás volt. Bátorságot követelt a gyülekezettől, az építőktől, de elsősorban a tervezőtől, aki voltaképpen egyedül látta, hitte, hogy a sok nehézség és akadály milyen eredményre vezet majd. Neki köszönhető, hogyha késéssel is, de 1971-ben a maga teljességében érkezett meg Magyarországra a 20. század legnagyobb hatású orgonaépítészeti irányzata.

2.2.3. A 70-es években épült orgonák

Az alábbi táblázat Trajtler Gábor megvalósult orgonaterveit foglalja össze, melyek a Deák téri hangszer után készültek el. A jelentős, összesen 45 opuszt magába foglaló oeuvre az ország egész területét felöleli, sőt egy külföldre szánt terv is megvalósult. A hangszernek nagy része evangélikus templomokban található, de szerepel nyolc római katolikus templom, és egy koncertterem is a listán. A kivitelezői munkát legtöbbször az állami orgonaüzem végezte, később pedig jogutódja, az Aquincum Orgonagyár. A legtöbb hangszer mechanikus, csúszkaladás orgona. Ahol elektromos kúpládát találunk, ott legtöbbször a pneumatika kiváltása volt a cél, ahogyan az a táblázat „előzmény” oszlopából kitűnik. A soproni evangélikus templom 52 regiszteres, hárommanuális orgonája nemcsak Trajtler tervei között a legnagyobb hangszer, hanem jelenleg is Magyarország legnagyobb, evangélikus templomban álló orgonája.

Trajtler Gábor megvalósult orgonatervei a Deák téri orgona után

| Op. hely | eredmény | előzmény | specialitás |
|--------------------------------------|---|-----------------------------|---|
| | P: pneumatikus, M: mechanikus, Cs: csúszkaláda, K: kúpláda, T: tasniláda, Rp: Rückpositiv | | |
| 11. Ménfőcsanak | 1970, Ádám I/8 MCs | – | |
| 12. Bokod | 1970, Ádám I/7 MCs | 1816/1944, rom | |
| 13. Fót, Kántorképző majd Budafok | 1970, Org.üzem II/7; 1990. Váradi PT | 1900, Angster I, PK | táskaláda megosztása kétmanuálosra |
| 14. Budapest-Rákoskeresztúr | 1971, Tarnai-Sípos II/16 EK | kis PK | Deák téri maradvány felhasználásával |
| 15. Kőszeg | 1971, Org.üzem, II/14 (Rp) MCs | 1784, Jetter I/11 | műemléki kép marad, Rp. beépítése |
| 16. Miskolc | 1974, Org.üzem III/22 (Rp) EK | 1875, Zimmermann II/13 | műemléki kép marad, Rp. beépítése |
| 17. Hévízgyörk | 1975, Org.üzem I/8 MCs | 1929, Ország, Albertibe | első aszimmetrikus homlokzat |
| 18. Békéscsaba Nagytemplom | 1975, Org.üzem III/38 EK | 1824/1901, II/36 PK | BW-kel bővül, elektromosítás |
| 19. Nagytarcsa | 1977, Kneiffel, II/16 PK | 1860/1936, Rieger II/10 PK | regiszterbővítés, redőnybeépítés |
| 20. Kondoros | 1977, Org.üzem II/27 EK | 1905, Sukenik PK/MK II/12 | viharkár, rom, regiszterbővítés, elektr. |
| 21. Budapest-Rákoscsaba | 1978, Org.üzem Poz+fűgg. Ped. 3 MCs | – | kisorgona-pályázat, díjnyertes, protot. |
| 22. Budapest-Zugló, Ev. Teológia | 1984, Aquincum II/19 MCs | – | legszebb saját homlokzati terv |
| 23. Augsburg róms. kat. | 1983, Aquincum III/37 MCs | ? | egyetlen terv külföldre |
| 24. Pannonhalma róms. kat. | 1985, Aquincum III/41 MCs | régi orgona felhasználatlan | műemléki környezet, modern homlokzat |
| 25. Szentgotthárd róms. kat. | 1985, Aquincum II/19 MCs | műemlék barokk szekrény | bonyolult mech. megoldás |
| 26. Lenti róms. kat. | 1985, Kiss István | 1880? Bencz-Végh MK | |
| 27. Zalaegerszeg Koncertterem | 1987, Aquincum III/29 MCs | azelőtt zsinagóga | legszebb modern homlokzat |
| 28. Budapest-Kelenföld | 1988, Aquincum III/29. EK | 1934, Rieger II/22 PK | Rp hozzáépítés |
| 29. Budapest Deák tér, cont. pozitív | 1988, Aquincum pozitív 3 MCs | – | az első hazai építésű continuo pozitív |
| 30. Miskolc-Selyemrét róms. kat. | 1989, Aquincum II/20 MCs | ? | klasszicizáló szekrény Rp-val |
| 31. Fót, Kántorképző Intézet | 1990, Aquincum II/7 MCs | lásd Op. 13. | bevált közepes gyakorlóorgona |
| 32. Győr-Szentlélek róms. kat. | 1993, Aquincum III/42 MCs | ? | szokatlan akusztika, félkörös karzat |
| 33. Fót | 1991, Kiss István II/15 MCs | 19. sz. Szalay I/6 MK | redőny hátsó kieg., saját homl. terv |
| 34. Tihany róms. kat. | 1993, Aquincum III/24 MCs | többszörös átépítés EK | először kettős reg. húzás, Silbermann menzúra |
| 35. Debrecen Szent Anna róms. kat. | 1993, Aquincum III/41 MCs | ? | műemlék homlokzat, redőnymű rendkívüli elhelyezés |
| 36. háziorgona | 1994, Aquincum II/4 MCs | – | legkisebb értelmes gyakorlóorgona |
| 37. Dunaujváros | 1996, Aquincum I/5 MCs | – | provizóriumként |
| 38. Sopron | 1990, Aquincum III/52 EK | 1884, Walcker II/32 PK | legnagyobb evangélikus orgona |
| 39. Nyíregyháza | 1997, Aquincum III/40 EK | 1790/1910, Rieger II/33 PK | BW beépítése |
| 40. portatív (Bp-Farkasrét) | 1999, Aquincum portatív 2 MCs | – | hordozható kontinuópozitív |
| 41. Érd | 2001, Pécsi Org. M. II/9 MCs | – | karorgonaként, magas építésű |
| 42. Budaörs | 2005, BKM II/15 MCs | – | kis karzatterület |
| 43. Debrecen | 2007, Paulus II/14 MCs | 1925, Rieger II/15 PT | műemlék homlokzat marad |
| 44. Székesfehérvár | 2006, Aquincum II/24 MCs | kis gyenge P II | befejezetlen, provizórium, 5 regiszter |
| 45. Veszprém | 2003, Sípos II/12 EK | 1929, Rieger I/9 | régi szekrény, bővített hangszer |

20. táblázat

A 45 opusz között összesen 12 hárommanuálos (a Deák téri volt az első), 21 kétmanuálos, 8 egymanuálos orgonát találunk, egy egymanuálos, függesztett pedálos, valamint két pedál nélküli hangszert, a Deák téri pozitívot, és a kétregiszteres portatívot, mely utóbbi jelenleg Farkasréten található. A kétmanuálos hangszerek között három is van, amelyen kevesebb mint 10 regisztert találunk, és további ötöt, melyen a regiszterszám 10 és 15 között van. Trajtler – az orgonamozgalom szellemében – igyekezett, ahová csak lehetett, legalább két manuált tervezni, a kis, egymanuálos orgonákat kibővíteni, hogy a barokk darabok előadhatók vagy legalábbis gyakorolhatók legyenek, valamint hogy – az orgonamozgalom szellemiségéhez is igazodva – a liturgia alatti orgonálásban kiemelt cantus firmust lehessen játszani.

Az Op. 11. és az Op. 12. kis, egymanuálos orgonák, az utolsó két hangszer, melyeket a szombathelyi Ádám József épített. Az Op. 13. eredetileg a fóti Mandák-otthonban épült meg 1970-ben az Evangélikus Kántorképző számára, majd 1990-ben megvásárolta a budafoki evangélikus gyülekezet, amikor elkészült a kántorképző új orgonája.

A Deák téri Angster-orgona azon sípjaiból, melyek használhatóak voltak, de nem kerültek be az új hangszerbe, egy új orgonát épített Rákoskeresztúron Kneifel Mihály, Trajtler útmutatása alapján (Op. 14.). 1994–96-ban Tarnai Endre és Sipos István átalakították az addig pneumatikus, kúpládás hangszert elektromossá.

Kőszegen egy gyönyörű, 1783-ban (Trajtler felmérése szerint 1784-ben) épült barokk orgona átalakításáról szól az Op. 15. terv. Az eredeti regiszterek felhasználása és a műemlék orgonaház megőrzése mellett egy Rückpositiv épült a hangszerhez, valamint ki lettek bővíve a manuál- és pedálklaviatúrák a megszokott hangterjedelemre.

Kőszeg

| | |
|--------------------------------|-------------------------------|
| 1784 mechanikus csúszkaláda | Jetter József 11 regiszter |
| Manuál – C–c3 | Pedál – C–a |
| Bourdon (nyitott) 8' | Subbass 16' |
| Principal 4' | Principal 8' |
| Gamba 8' | Oktavbass 4' |
| Aeolina 8' | |
| Flöte 4' | |
| Oktav 2' | |
| Quinta 1 1/3' | |
| Mixtura 3× | |

A Gamba és az Aeolina pneumatikus kúpládán – későbbi bővítés.

*21. táblázat***Kőszeg – Op. 15.**

| | |
|--------------------------------|-------------------------------|
| 1971 mechanikus csúszkaláda | FMKV Org.üzem 14 regiszter |
| Manuálok C–g3 | Pedál C–d1 |
| I. Man. Nagymű | II. Man. Pozitív |
| Flauta major 8' | Koppelfedett 8' |
| Salicional 8' | Csőves fuvola 4' |
| Principal 4' | Praestant 2' |
| Flauta minor 4' | Akuta 3× |
| Nazát 2 2/3' | |
| Oktáv 2' | Pedál |
| Mixtura 4× | Subbass 16' |
| | Oktávbass 8' |
| | Korálbass 4' |
| Man. Kop. | P + I. |
| Tremoló | |

22. táblázat

A kőszegi hangszer esetében tehát a tervező egyszerre próbálta érvényre juttatni a neobarokk esztétika szerinti kívánalmakat – elsősorban a hátpozitív megépítésével – és megőrizni a műemlék hangszer értékeit. A két vonós regiszter utólagos, pneumatikus kúpládán történt beépítése beszédes tanúbizonyság amellelt, hogy a legújabb műemlékvédelmi szempontok megjelenése előtt nem volt tekintélye a régmúlt idők esztétikájának semmilyen művészettörténeti korszakban; a romantikus ízlés sem kímélte a klasszikus esztétikájú hangszereket, ha a szükség úgy hozta.



23. kép – A kőszegi evangélikus templom orgonája¹

Az Op. 16. tervek Miskolcon épült meg egy 1845-ös Zimmermann-orgona elektromosítása és hárommanuálora bővítése révén. Ennek a templomnak is színes az orgonatörténete: az első hangszer 1798-ban épült, majd leégett 1817-ben. A lőcsei Zimmermann Endre 1845-ben megépült kétmanuálos, 13 regiszteres, csúszkaládás orgonáját a besztecebányai Hardonyi József újította fel és egészítette ki három regiszterrel 1905-ben, majd az Angster-gyár 1924-ben pneumatikus rendszert épített a meglévő sípanyaghoz, és elektromosította a fűjtatást.² A Trajtler-féle orgona, mely a vezérlés elektromosításával, a bővítéssel és a síplevágásokkal – újra – alapvetően változtatta meg a hangszer jellegét, 1974-ben készült el (III/22).

¹ Dercsényi Balázs, Foltin Brúnó, G. Györfy Katalin, Hegyi Gábor, Winkler Gábor, Zászkaliczky Zsuzsanna: *Evangélikus templomok Magyarországon*. (Budapest: Hegyi és Társa, 1992.) 245.

² Kubassy László: „A miskolci evangélikus egyházközség orgonájának története” *Miskolci Keresztény Szemle* II/1. (2006.) 50–55. Az orgona kúpládás legkésőbb 1924 óta. Egyelőre nem sikerült kiderítenem, hogy Angster készített új szelládákat, vagy már korábban egy kúpládás orgona állt a templomban.

A Hévízgyörkön megépült Op. 17. terv különlegessége, hogy a hely adottságai miatt az orgona homlokzata aszimmetrikus. A tervező elmondása szerint a hangszer kihangzása így kielégítően betölti a teret, az orgona kis mérete ellenére. Az orgonaház az orgonamozgalom esztétikájának jellemző példája.



24. kép – A hévízgyörki evangélikus templom orgonája, Op. 17.

A békéscsabai nagytemplomba Herotek József épített először orgonát 1824-ben, ez két manuállal, pedállal rendelkezett, melyen 24 regiszter osztozott a klasszika esztétikája szerint. 1901–1902-ben Soukenik János, szegedi orgonaépítő 36 regiszteresre bővítette a hangszeret, ekkor az alikvotok száma némileg lecsökkent, az alapoké pedig jelentősen megnövekedett. Ezt a pneumatikus, kúpládás orgonát építette át Trajtler Gábor Op. 18. számú tervei alapján az FMKV Orgonaüzeme. Az alapok száma 50% alá csökkent, alikvotok, magas mixtúrák és észak-német típusú nyelvregiszterek kerültek a hangszerbe, mely egy harmadik manuállal is kibővült, valamint az ekkor már jelentős késéssel reagáló pneumatikát kiváltotta az elektromos vezérlés.

A nagytarcsai evangélikus templom 10 regiszteres Rieger-orgonáján nem történt elektromosítás, csak a diszpozíció bővült 10-ről 16 regiszteressé, és alakult át neobarokk szellemben (Op. 19.).

Kondoros evangélikus templom

1905 – Soukenik–Rukovina. pneumatikus kúpláda

1926 – mechanikus traktúra

| I. manuál - Nagymű | II. man. Felsőmű | Pedálmű |
|---|------------------|------------|
| Principál 8' | Fl. tibia 8' | Subbas 16' |
| Bourdun 8' | Salicional 8' | Cello 8' |
| Fl. harm. 8' | Fl. traverso 4' | |
| Viol. d. Gamba 8' | | |
| Oktáv 4' | | |
| Fl. tibia 4' | | |
| Mixtura 4× 2 2/3' | | |
| Tremoló az egész orgonára, mechanikus crescendo talp | | |

23. táblázat

Kondoros evangélikus templom – Op. 20.

1977 – elektromos kúpláda, FMKV

| I. manuál - Nagymű | II. man. Redőnymű | Pedálmű |
|---|-------------------------|------------------------|
| Principál 8' | Csöves fődött 8' | Subbas 16' |
| Bourdun 8' | Salicional 8' | Oktáv bass 8' |
| Oktáv 4' | Olasz principál 4' | Fuvolabass 8' |
| Csöves fuvola 4' | Harántfuvola 4' | Quintbass 5 1/3' |
| Zugó quint 2× 2 2/3' | Nazát 2 2/3' | Korálbass 4' |
| Éjkiürt 2' | Oktáv 2' | Pedálmixtura 4× 2 2/3' |
| Mixtura 4× 2' | Felhang 1 3/5' + 1 1/7' | |
| | Sifflöte 1' | |
| | Akuta 3× 1/2' | |
| | Tremoló | |
| Normálkopolák, I+II sub egy sor kombináció | | |
| Lábemelyűk: | | |
| P+II, P+I, I+II, Redőny, Kiváltó, KOMB, FORTE, PL, TT | | |

24. táblázat

Kondoroson egy 12 regiszteres, pneumatikus kúpládás Soukenik-orgona állt, melynek a vezérlését Trajtlér táblázata szerint mechanikusra cserélték 1926-ban.³ Az

³ Solymosinál nem találtam nyomát az 1926-os beavatkozásnak.

Orgonaüzem 1977-ben elektromosította a vezérlést, és Trajtler Gábor Op. 20. terve alapján 22 regiszteresre bővítette a hangképet; a II. manuál pedig redőny mögé került. Az alábbi táblázatban dőlt betűvel a teljesen új regisztereket jelöltem.⁴ Sajnos a hangszert egyelőre nem állt módomban személyesen is megvizsgálni, de érdekes elgondolkodni rajta, vajon az eredeti 12 regiszterből melyik hova kerülhetett az új hangszerben.

1975-ben az Orgonaüzem pályázatot írt ki kisorgona tervezésére. Először az 1938-as freiburgi kongresszus foglalkozott a kisorgonákkal, melyek aztán hamar népszerűek lettek, és a mai napig tartják pozíciójukat a barokk continuo-játékban.⁵ Az orgonamozgalom egyik legfontosabb és legnagyobb hatású találmánya ez a néhány regiszteres, könnyen mozgatható, szállítható orgonatípus. A pályázatot Trajtler Gábor Op. 21-es függesztett pedálos, háromregiszteres hangszere nyerte, melynek diszpozíciója: Gedackt 8', Rohrflöte 4', Principal 2'; Tremulant. A hangszer a rákoscsabai evangélikus templomba került.

2.2.4. Exkurzus 2. A zuglói evangélikus templom orgonája – esettanulmány az észak-német barokk és az orgonamozgalom neobarokk orgonaépítészetének különbségeiről

Trajtler Gábor a saját tervei közül az Op. 22-es orgona homlokzatát tartja a legszebbnek, mely a zuglói Evangélikus Teológiai Akadémia temploma számára készült. Finta Gergely az orgona elkészültének huszadik évfordulójára írt részletes tanulmányt, melyből kiderül, hogy a 70-es évek végén egy német küldöttség felajánlása révén nyílt lehetőség az orgonaépítésre.⁶

Az ügyet első pillanattól felkarolta Trajtler Gábor, akinek a vázlatlapjain percek alatt megszületett a koncepció zenei és képi alapötlete: egy barokk elvek szerint épülő mechanikus csúszkaladás hangszer, melynek homlokzata a templom egyszerű díszítéséhez illeszkedően egy kitárt kézbe alászálló Szentlélek galambot szimbolizál.⁷

⁴ Trajtler eredeti táblázatában egy + jel áll.

⁵ Figyelemreméltó, hogy ezek a hangszerek az újabb, történelmi kutatásokon alapuló régizenei előadói gyakorlatban is többé-kevésbé megőrizték pozíciójukat.

⁶ Finta Gergely: „Húszéves a zuglói evangélikus templom orgonája.” *Magyar Egyházzene*. XI./4. (2003/2004) 445–449.

⁷ I.m. 446.

A homlokzatnak ez a szárnyformája, mely a takarás nélküli sípvégek meredek lejtéséből adódik, valamint a geometrikusan szikár, Werkprinzipet követő orgonaház az orgonamozgalom esztétikájának tipikus megjelenési formái.



25. kép – Grafika a zuglói Teológiai Akadémia orgonaszentelési istentiszteletének meghívójáról⁸

Finta az orgonáról szóló tanulmányában egymás mellé teszi a zuglói Aquincum-orgona és a Bréma melletti Grasbergben található Schnitger-orgona diszpozícióját. Az ő célja egyszerű összehasonlítás volt: hogyan jelenik meg a 20. században az észak-német barokk stílus. Számunkra azonban más tanulságokkal is szolgálhat: hogyan teremtett az orgonamozgalom önálló stílust az észak-német barokk alapján.

⁸ Magyar Egyházzene XI./4. (2003/2004) címlap.

| Grasberg HW | Zugló HW | Grasberg BW | Zugló BW |
|---------------------|------------------|--------------------|-----------------|
| Principal 8' | Principál 8' | Gedackt 8' | Holzgedackt 8' |
| Rohrfloirt 8' | Koppelflöte 8' | Rohrfloirt 4' | Rohrflöte 4' |
| Octav 4' | Oktav 4' | | Quint 2 2/3' |
| Nasat 3' | Flöte 4' | Waldfloirt 2' | Principal 2' |
| Octav 2' | Oktav 2' | Quint 1 1/3' | Terz 1 3/5' |
| Sesquialt. 2× | Blockflöte 2' | Scharf 4× | Scharf 3× |
| Mixtur 4-6× | Mixtur 3× | Dulcian 8' | |
| Trommett 8' | Trompete 8' | | |
| | | | |
| Grosberg Ped | Zugló Ped | | |
| Subpaß 16' | Subbass 16' | | |
| | Principalbass | | |
| Gedackt 8' | 8' | | |
| Octav 4' | Choralbass 4' | | |
| Mixtur 4× | Rauschbass 2× | | |
| Posaune 16' | Posaune 16' | | |
| Trommett 8' | | | |
| Cornett 2' | | | |

25. táblázat⁹

Schnitger és az orgonamozgalom esztétikája közötti alapvető különbség, hogy az előbbi elsődleges célja a gravitás, a hangzás súlyosságának megteremtése volt, utóbbi a világos, érthető, objektív és merev hangzásra törekedett. A lutheránus egyházban a 17. század második felétől egyre több helyen volt arra igény, hogy az orgona megfelelő súllyal vezesse nagyobb gyülekezet énekét is. Közismert, hogy Bach orgonafelmérései során milyen komoly hangsúlyt helyezett a hangzás gravitására,¹⁰ de Georg Böhm számára is éppennyire fontos paramétere volt ez a hangzásnak.¹¹ Ennek érdekében építette ki Schnitger is – ha lehetett, 16'-as alapra – a teljes principálkart.¹² A grasbergi orgonán tehát a Sesquialtera nem szólószín elsősorban, hanem principál regiszter, és a Mixtúrával közösen a tercmixtúrát hívatott létrehozni a plénumban. Fuvola karakterisztikájú tercregiszter Schnitger stílusára egyáltalán nem jellemző. Finta rámutat, hogy Schnitger is gyakran diszponált 2'-as fuvolát a főművön, tehát a Blockflöte a zuglói orgonán voltaképp beleillik a barokk koncepcióba. Mindazonáltal

⁹ Finta i.m. 447.

¹⁰ Cristoph Wolff, Markus Zepf: *The Organs of J. S. Bach. A Handbook.* (Chicago: University of Illinois, 2012.) 141, 144.

¹¹ David Yearsley: *Bach's Feet.* (Cambridge: Cambridge University Press, 2012.) 112.

¹² Jürgen Ehlers: „Arp Schnitger” In: Douglas E. Bush, Richard Kassel (szerk.): *The Organ. An Encyclopedia.* (New York, London: Routledge, 2006.) 496–497.

a zuglói főmű a 2 2/3'-as kvint nélkül, a két 2'-assal és a csak 3 soros, magas mixtúrával egy világosabb, felfelé törekvő összhangzást ad.

Hasonló jelenséget figyelhetünk meg a Brustwerken is. A nyelvregiszter hiánya bizonyára az anyagi lehetőségek szűkösségére is visszavezethető, ezzel együtt a zuglói mellmű egy szólóműnek tekinthető a szétbontva regisztrálható neobarokk Sesquialterával. A hangzás magvát a 2'-as Principál adja, mely szintén felfelé húzza az összhatást. A meleg színű barokk Gedackthoz képest a Holzgedackt regiszter általában egy kvintelő, kiegyenlítettebb, ezért merevebb és valamivel fényesebb hangzással bír. Schnitger Brustwerkje ezzel szemben elsősorban nem szólisztikus, hanem kamarazenei gondolkodást sugall. A Gedackt a hagyományos continuo szín, a Dulcian pedig szintén használható kíséretre is. A négysoros Scharff a főmű nagy mixtúrájához hasonlóan nem elsősorban polifon játékra való, hanem a teljes mű vagy a kopulázott két manuál plenójának koronája. Ezzel szemben a kevesebb sorokból álló, magas kevertjátékok célja, hogy polifon játékra is alkalmasak legyenek. Ez alapvetően fontos különbség a mélyről építkező barokk és a magas neobarokk mixtúrák között. A zuglói mellmű önálló Quint regisztere tekinthető akár a Scharff negyedik sorának is, azonban az önálló terc ebben a formában 20. századi regiszter.¹³

A pedálmű változatos nyelvkara az észak-német stílus fontos jellemzője, melyben a 2'-as Cornett a koráldallam szólisztikus megjelenítésének hagyományos regisztere. Ezek hiánya szintén visszavezethető lehet a korlátozott anyagi lehetőségekre, mindazonáltal elmondható, hogy neobarokk hangszereken a 2'-as nyelvregiszter egyáltalán nem jellemző, ahogy a 8' vagy 4'-as fekvés is jóval nagyobb diszpozíciókban jelenik csak meg. Ezen kívül első ránézésre nincs további nagy különbség a két pedálmű között, azonban ha figyelembe vesszük, hogy Schnitger orgonáin nincs pedálkopula, világossá válik, hogy az Oktáv 4' és a négysoros Mixtúra elengedhetetlenek a plénumhangzáshoz, míg a zuglói Choralbass és Rauschbass inkább töltő, a hangzást világosító szereppel bírnak. Schnitger pedáljának igazi alapját a nyelvregiszterek adják, míg ez a szerep a Principálnak és a Posaune-nak jut a zuglói hangszeren.

Azt Finta is kiemeli, hogy az intonáció és a menzúrák kialakítása nem historikus mintákat követett, hanem úgymond a tér adottságaihoz lettek kialakítva, azaz az intonatőrök, Varga László és Szakács Péter kívánalmainak megfelelően.

¹³ Ebben a formában – hiszen amúgy a francia orgonaépítéset fontos eleme már a barokk korban is.

Érdekesség, hogy az egyes művek különböző szélnyomással működnek, az orgonamozgalom elveihez igazodva mind 80 vízmm alatt.

Finta Gergellyel együtt én is fontosnak tartom, hogy a zuglói evangélikus templom orgonája egyértelmű értékrendet tükröz; a magyar orgonaépítészet fontos, értékes, szép és megőrzésre méltó darabja, mely külső megjelenésében és hangzásában is a hazai orgonaépítészet jelentős korszakának egyik legszebb példája. 1997-ben az eredeti építő Aquincum Orgonagyár végzett javítást, kisebb intonációs módosításokat, valamint megváltoztatta a hangszer hangolását egyenletes temperatúráról egy Werckmeister nyomán kialakított jóltemperált hangolásra.

A hangolás megváltoztatása figyelemre méltó fejlemény, mely jól mutatja, hogyan változik egyes korok felfogása abban tekintetben, hogy mit jelent a történelmi hitelesség, és hogy milyen igényeket támaszt ebben a tekintetben a közönség és a művészek ízlésváltozása. A fenti leírásból világossá válhatott, hogy a zuglói orgona az orgonamozgalom szellemében sosem kívánt történetileg hiteles hangzást megjeleníteni. A korszellem mégis azt diktálta a 90-es évek végén, hogy a neobarokk hangszer egy historizáló hangolást kapjon, mely ebben a tekintetben végső soron tökéletesen illeszkedik az eredeti koncepcióhoz, hiszen nem történetileg hiteles temperatúráról van szó, hanem annak módosított, a hely igényeihez igazított változatáról. Richard Taruskin és Daniel Leech-Wilkinson gondolatai újra igazolást nyertek: az autentikusságra való törekvés megjelenése sokkal inkább az adott kor ízlésének kívánalma, mintsem történeti–tudományos igény.¹⁴

2.2.5. Az 1980 után épült orgonák

A magyar orgonaépítészetéről szóló fejezet elején számba vettük, milyen meghatározó befolyással volt a magyar orgonakultúrára a Rieger Orgonagyár, és hogy miként hagyományozódott ez a tudás Gonda Nándornak köszönhetően az Állami Orgonaüzemben. 1976-tól működött az állami vállalat Aquincum Orgonaüzem néven, mely 1991-ben magántulajdonba került. Legnevezetesebb hangszereik: 1985: Pannonhalma, Bencés Főapátság (III/41), 1987: Zalaegerszeg, Városi Hangverseny- és Kiállítóterem (III/28), 1991: Budapest, Belvárosi Ferencesek (IV/65), 1992:

¹⁴ Richard Taruskin: „The Pastness of the Present and the Presence of the Past” In: Richard Taruskin: *Text and Act*. (Oxford: Oxford University Press, 1995.) 40–104. 55.

Budapest-Zugló, Bosnyák téri katolikus templom (IV/80), 1993: Tihany, Bencés Apátság (III/24).¹⁵ Amint az a fentebbi összefoglaló táblázatból is kitűnik, Trajtler Gábor szinte valamennyi, 1980 után készült orgonatervének az Aquincum-üzem volt a kivitelezője. Ha most szeretnénk megkeresni az Aquincum Orgonagyár Kft-t, hiába tennénk, a nyilvános céginformációs oldal szerint a vállalkozás 2016-ban megszűnt.¹⁶ Ami nem sikerült a 20. század két keresztényellenes diktatúrájának, azt a 21. század piacgazdasága elvégezte.

Trajtler Gábor a zuglói orgona után készítette egyetlen külföldre szánt orgonatervét. Az Op. 23-as hangszer, egy hárommanuális, 37 regiszteres orgona az augsburgi St. Pankratius-templomba került.

A Pannonhalmi Főpátság megrendelésére készült el az Op. 24. számú terv, mely egy új hangszer, így külső megjelenésében egészen jellegzetesen mutatja az orgonamozgalom stílusjegyeit. A szabadon álló sípok, a jól látható redőnymű, a sípmezők felső részének meredek dőlése, a felsőmű V formája, valamint az azt komplementer kiegészítő legfelső sípmező csúcsos kialakítása mind a mozgalom tipikus jegyei, együtt a fa orgonaház puritán funkcionalitásával. Mindazonáltal általános vélemény, hogy a gótikus templombelsővel szépen harmonizál ez a modern orgonakülső. A rend eredetileg Szigeti Kiliánt bízta meg az új orgona megtervezésével 1980-ban, aki el is készítette a diszpozíciót (III/41), valamint a művek elhelyezésére és a homlokzatra vonatkozó tervet is, azonban 1981 decemberében bekövetkezett halála miatt az orgona nem épült meg. Az Országos Műemlékvédelmi Felügyelőség új homlokzati tervet kért, melynek megalkotására az apátság Tóth Tamás belsőépítész kérte fel. Szigeti Kilián hangképét Trajtler Gábor és Dr. Áment Lukács alakította át, amit részben az új homlokzati és elhelyezési terv tett szükségessé. A cseresznyefából készült orgonaszekrényt az apátság asztalosműhelye készítette. Az orgona 1985-ben készült el.¹⁷

¹⁵ Solymosi Ferenc, Czár Attila: *Magyarország orgonái*. (Kiskunhalas: Magyarországi Orgonák Alapítvány, 2005.) 86.

¹⁶ <https://www.ceginformacio.hu/cr9310530618>

¹⁷ Dr. Áment Lukács: „A pannonhalmi bazilika orgonáinak története” *Musica Sacra* 1/2. (1987.) 13–16.



26. kép – A Pannonhalmi Bencés Főapátság orgonája

Az augsburgi és a pannonhalmi megrendeléssel párhuzamosan még két római katolikus templomba készült terv, az Op. 25. Szentgotthárdra és az Op. 26. Lentibe. A szentgotthárdi orgonatörténet hasonló sok fentebb már ismertetett hangszer sorsához. Magyarország egyik legszebb barokk orgonaháza 1764-ből való, ekkor épített itt Schwarz Ferdinánd egy 23 regiszteres, kétmanuálos orgonát, melyet Peppert Nándor javított 1895-ben. 1932-ben a régi szekrénybe a Rieger Orgonagyár új pneumatikus hangszert épített, melynek a szerkezetét és sípjait 1987-ben megvásárolta Érdliget katolikus plébániája, az Orgonaüzem pedig egy új, mechanikus, csúszkaladás orgonát épített ugyanabba a barokk házba.¹⁸ A neobarokk szellemiségét jól szemlélteti ez az átalakítás, hiszen bár a homlokzatot megőrizték, nem törekedtek historizáló átalakításra, a barokk elvek kiindulási alapként szolgáltak, amint az a játszóasztalon is megfigyelhető: a traktúra mechanikus, a billentyűzet fordított színezésű, arányai

¹⁸ Solymosi Ferenc, Czár Attila: *Magyarország orgonái*. (Kiskunhalas: Magyarországi Orgonák Alapítvány, 2005.) 118-119.

azonban modernnek, a játékosnak pedig egy kényelmes, sok játéksegítővel felszerelt játszóasztal áll rendelkezésére.



27. kép – A szentgotthárdi Nagyboldogasszony Plébánia orgonája és játszóasztala¹⁹

Az Op. 27. orgona az egyetlen koncerttermi hangszer, ezért különleges helyet foglal el Trajtler Gábor életművében. Az Aquincum Orgonagyár 1987-ben építette meg az orgonát a zalaegerszegi Városi Koncert- és Kiállítóteremben. Az épület eredetileg zsinagógaként működött, egészen a második világháború tragédiájáig.

Megyeri Anna tanulmányából kiderül, hogy az 1904-ben átadott zsinagóga hívei már 1901-ben megkezdték a gyűjtést az orgonára, így az avató ünnepség utáni első pénteken az istentiszteleten már megszólalhatott az Angster-gyár által épített hangszer. Solymosi műjegyzéke szerint egy kétmanuálos, 16 regiszteres, pneumatikus,

¹⁹ <http://szentgotthard.plebania.hu/tortenelem/orgona.html> Lásd még Solymosi, Czár i.m. 118–119.

tasniladás orgona állt itt.²⁰ Egy 1930-as képeslapon jól látszik, hogy Angster is a rózsablak két oldalán helyezte el a hangszert az akkor még meglévő karzaton.



28. kép – A zalaegerszegi zsinagóga keleti fala egy 1930-as képeslapon²¹

A városi tanács 1960-ban megvásárolta a tönkrement épületet a Magyar Izraeliták Országos Szövetségétől. A felújítás végül 1983-ra készült el, ekkor nyílt meg az épület mint hangverseny- és kiállítóterem.²² Az orgona magán hordozza koncerttermi jellegének jegyeit diszpozíciójában és megjelenésében is. Az eredeti karzat hiányzik már a terem keleti faláról, így az orgona a színpad fölé emelkedve öleli körbe a rózsablakot, melynek két oldalán egykor az Angster-orgona állt. Ez az orgonaház is az orgonamozgalom hatását mutatja; a sípvégeket takaró, lépcsőzetesen elhelyezett fa rácsok, a látható redőnymű, és különösképpen a Brustpositiv fa- és fémsípokat is mutató homlokzata mind az orgonamozgalom sajátosságai.

²⁰ Solymosi Ferenc: „Az Angster-orgonák jegyzéke”, *Magyar Egyházzene* IV/3. (1996/1997) 331–374. 340–364.

²¹ Megyeri Anna: „A zalaegerszegi zsinagóga [ma hangverseny- és kiállítóterem] építéstörténete” In: Frankovics Tibor (szerk.): *Zalai múzeum. Németh József 70 éves.* (Zalaegerszeg: Zala Megyei Múzeumok Igazgatósága, 2004.) 219-248. 246.

²² I.m.



29. kép – A zalaegerszegi zsinagóga keleti fala 1978 körül, valamint Trajtler Gábor fényképe az orgona átadásának idejéből

Zalaegerszeg Koncertterem – Op. 27.

| 1987, Aquincum | | 28 regiszter | |
|-------------------|--------------------------|-----------------------------|-------------------------------|
| Pedalwerk | Hauptwerk I. man. | Schwellwerk II. man. | Brustpositiv III. man. |
| Principalbass 16' | Bourdon 16' | Nachthorngedackt 8' | Holzgedackt 8' |
| Subbass 16' | Prinzipal 8' | Salicional 8' | Rohrflöte 4' |
| Oktáv bass 8' | Koppelflöte 8' | Hohlflöte 4' | Prinzipal 2' |
| Gedacktbass 8' | Oktave 4' | Quinte 2 2/3' | Zimbel 3× |
| Choralbass 4' | Blockflöte 4' | Waldflöte 2' | Vox humana 8' |
| Rauschbass 4× | Rauschpfeife 2× | Terz 1 3/5' | Tremulant |
| Posaune 16' | Mixtur 4-6× | Mixtur 4× | |
| | Trompete 8' | Oboe 8' | |
| P+I | I+II | II+III | |
| P+II | I+III | Tremulant | |
| P+III | | | |

26. táblázat



30. kép – Zalaegerszeg Városi Hangverseny- és Kiállítóterem

Az orgona hangképe, bár nem szakad el a neobarokk elvektől, gazdagabban disponálja az alapregisztereket, mint az eddig tanulmányozott hangszeren általános volt, hiszen az alapok, a 4' felettiék és a nyelvek aránya 54%, 32%, 14%. A francia típusú nyelvregiszterek megjelenése (Oboe, Vox humana) már az orgonamozgalmak esztétikájától való fokozatos eltávolodást jelzi.

A budapesti evangélikusság egyik fontos temploma – különösen egyházzenei szempontból – a Deák téri mellett a kelenföldi evangélikus templom. 1934-ben a Rieger-gyár egy kétmanuálos, pneumatikus, kúpládás hangszert épített itt, melyet 1974-ben Sulyok Imre tervei alapján alakított át az FMKV Orgonaüzeme. A beavatkozás az eddig ismertett trajtleri tervekhez nagyon hasonló volt: a pneumatikus vezérlést elektromosra cserélték, a karzat mellvédjén megjelent egy Rückpositiv, melyen az első manuálon lehetett játszani, a Klarinét helyére Dulcián került, a pozitívra egy Görbekürt, a Harsona helyére Lágypuzón, a diszpozíció arányai pedig eltolódtak a 4' feletti játékok felé. Ehhez az orgonához kapcsolódik az Op. 28-as terv, mely csak annyiban különbözik a Sulyok-féle hangszertől, hogy a Redőnyműbe került egy Vox coelestis regiszter. Ez a kiegészítés is a 80-as évek francia romantika felé forduló ízlésváltozását jelzi.

2.2.6. Exkurzus 3. A Deák téri kisorgona – esettanulmány a neobarokk és a barokk játékmód közötti különbségről

Op. 29. az 1988-ban készült Deák téri continuo-orgona száma; regiszterei: Gedackt 8', Rohrflöte 4', Prinzipal 2'. Az orgonamozgalom legsikeresebb találmánya ez a típusú kisorgona, mellyel behatóan először az 1938-as második freiburgi kongresszus foglalkozott. A pedál nélküli, mozgatható orgonatípusnak az első hazai példánya ez a Deák téri hangszer.

Az utóbbi években többször is az a kivételes helyzet állt elő, hogy a Deák téri templomban egymás mellett állt a Trajtler-féle kisorgona és egy igazi későbarokk pozitív, a Somogy megyei Torvaj evangélikus templomának eredeti állapotban helyreállított szószékorgonája, mely valamikor az 1750-es években készülhetett.²³ A két hangszert összehasonlítva világossá válhat, milyen jelentős különbség van az orgonamozgalom neobarokk kisorgonái és a történelmi barokk pozitívok között. Az orgonamozgalom intonációjának sajátja a minden fekvésben kiegyenlített hangzás és a regiszterek egyformán precíz megszólalása. Egy barokk hangszerezen az egyes

²³ Finta Gergely: „A torvaji orgona a Deák téren” *Budapest Deák téri hírlevél 2013/2.*; A torvaji orgonát 2013-ban restaurálta az Aeris Orgona Kft., Dr. Kormos Gyula szakértői munkája segítségével. A templom helyreállítási munkálatai miatt a hangszer egy évig a Deák téri evangélikus templomban állt, majd később újra és újra visszatért egy-egy koncert, kurzus erejéig, utoljára 2019 májusában.
<https://www.evangelikus.hu/finta-gergely-interju-orgonazenes-ahitatok>
http://www.restauratorkamara.hu/portfolio/portfolio_restauralasimunkak.php?show_user_id=602

regiszterek megszólalási sebessége általában nagyobb változatosságot mutat – igaz, egy pozitívon ez kevésbé jellemző, hiszen itt csak gyors megszólalású regisztereket találunk. Azonban a különböző fekvéseken végighaladva az intonációban megfigyelhetjük, hogy minden regiszter egy sajátos ívet ír le, szemben a neobarokk kiegyenlítetttségével. A torvaji orgona nagyobb hangszer a Deák térinél (Fedett 8', Fedett 4', Principál 2', 1 1/3', 1', 2/3')²⁴, így még figyelemreméltóbb a Fedett 8' világos, felhangdús intonációja, és a fa Fedett 4' éneklő blockflöte hangja.

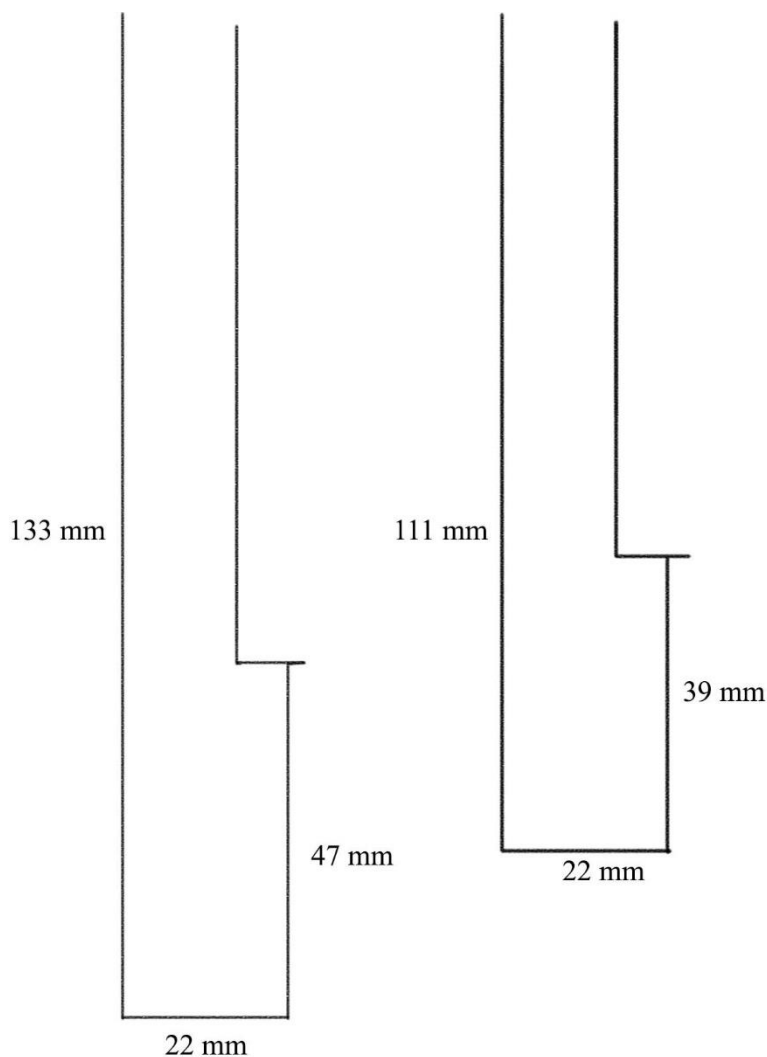


31. kép – neobarokk és későbarokk pozitívorgona a Deák téri evangélikus templomban

A legnagyobb különbség a két hangszer mechanikája között van. A ládaorgona billentyűjárata jóval mélyebb és filccel párnázott, ami a billentésnek egyfajta puha

²⁴ A két kvint repetál: a 2/3'-as C1-től 1 1/3', C2-től 2 2/3'; az 1 1/3'-as C2-től 2 2/3'.

érzetet kölcsönöz. A torvajai hangszer billentyűi rendkívül rövid utat tesznek meg, és koppannak, ha a játékos figyelmetlen, így a billentés árnyalatnyi módosulásai is megjelennek a hangzásban. Egész pontosan a Trajtler-féle hangszer fehér billentyűje 13 mm-t tesz meg, a torvajai hangszeré pedig majdnem csak a felét, 7 mm-t.



2. ábra – a Deák téri kisorgona és a torvajai pozitív fehér billentyűinek vázlatos rajza

A fenti ábrán a két hangszer fehér billentyűinek vázlatos rajzát láthatjuk. A 22 mm-es billentyűszélesség modern méret, a mai zongorákon is ez a jellemző, barokk orgonákon találkozhatunk ennél kisebb értékkel is. A két billentyűjárat közötti óriási különbség mellett játéktechnikai szempontól a fekete és a fehér billentyűk vége közötti távolság meghatározó, ami a torvajai hangszeren majdnem egy centivel rövidebb, mint a Deák térin. (Modern zongorákon ez az érték jellemzően 50 mm feletti.) Ilyen kis helyen az első ujj megkerülése nyaktörő mutatvány, tehát a folyamatos legato szinte

kivitelezhetetlen, jól értelmezett régi ujjrendekkel azonban létrejöhet egy érthető artikuláció.

Harald Vogel tanulmánya részletekbe menően bizonyítja azt a tézist, melyre már többször utaltunk, és amelynek legelkötelezettebb kutatója Daniel Leech-Wilkinson: a megszokott előadói gyakorlat sokkal lassabban változik, mint a zeneszerzői vagy orgonaépítészeti stílusok.²⁵ Az orgonamozgalom szakirodalma a mechanikus traktúrát tartotta a legjobbnak, ám általában csak a hangok leütésével foglalkozott, azok felengedésével nem. Ennek oka, hogy a megszokott játékmód a legato volt vagy később egyfajta általános non legato. Vogel „strukturált legato” (das ordentliche Fortgehen) kifejezése rendkívül találó, mert megragadja a barokk artikuláció lényegét, melynek alapja a jól érthető beszéd.²⁶ Mattheson, Türk írásai és más történelmi szakirodalom alapján rekonstruálható az a fajta játékmód, melyben a hangok kvázi kötött egymásutániséga közben megjelenhetnek a mássalhangzókat reprezentáló artikulációs szünetek. Az ujjak a strukturált legato frázis alatt folyamatosan kapcsolatban maradnak a billentyűkkel, ám bizonyos pontokon azelőtt felemelkednek az ujjvégek, mielőtt a következő hang megszólalna, így az egyik hang lecsengése nem fedi el a következő hang megszólalását kísérő akusztikai zajt, így annak indulása érthetővé válik. A hangvégek időzítése és a billentyű felengedése sebességének befolyásolása szinte végtelen számú artikulációs lehetőséget kínál.²⁷ Ehhez azonban egy olyan mechanikára van szükség, mely érzékenyen reagál az ujjvégek legapróbb mozdulataira is. A mélyjárású, filcezett billentyűzet azt sugallja, hogy a tervező a zongoratechnikához hasonló karvezérelt, lendített ujjas billentésmódból indult ki. Differenciált barokk artikulációhoz sekélyjárású, érzékeny mechanikára van szükség.

²⁵ Harald Vogel: „A barokk orgonarepertoár előadása. Megjegyzések az artikuláció és az ujjrend kapcsolatáról.” (Ford.: Wulfné Kinczler Zsuzsanna) *Magyar Egyházzene*. XVI./3. (2008/2009) 363–368.; Daniel Leech-Wilkinson: „Recordings and Histories of Performance Style” In: N. Cook – E. Clarke – D. Leech-Wilkinson – J. Rink (szerk.): *The Cambridge Companion to Recorded Music*. (Cambridge: Cambridge University Press, 2009.) 247–262.; Daniel Leech-Wilkinson: „Compositions, Scores, Performances, Meanings” *Music Theory Online*. XVIII/1. (2012. április)

²⁶ Vogel i.m. 367.

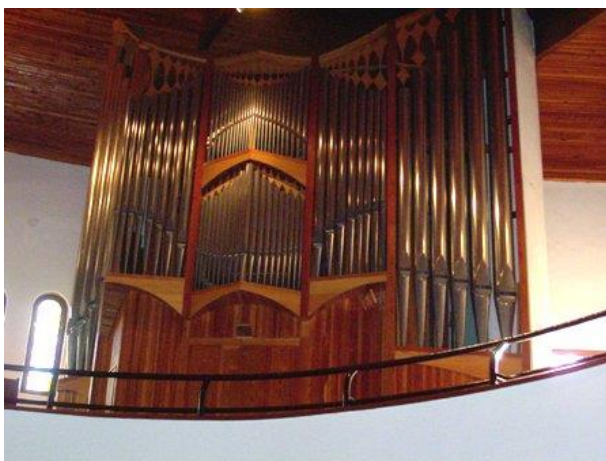
²⁷ Kocsis Zoltán mondta el egy interjúban, hogy gyakran ültette növendékeit orgonához, hogy szembesüljenek vele, milyen kevés figyelmet fordítanak a hangok végére.

2.2.7. A neobarokk koncepció fellazulása a 30. opusztól

Az Op. 30-as tervet egy római katolikus templomban, a Miskolc-Selyemréti Plébánián építette meg az Aquincum Orgonagyár 1988-ban. Zalaegerszeg koncerttermi orgonája volt az első, ahol az alapregiszterek száma 50% fölé emelkedett a diszpozícióban, ezen az orgonán ez az érték 63%. Az 1980-as évek végétől tehát megváltoznak Trajtler diszpozíciói, a nagyobb hangszerek hangképének legalább a fele alapregiszter az összes 30 feletti opusz esetén. Láthatjuk tehát, hogy az orgonamozgalom szigorú neobarokk eszméi fokozatosan kezdték átadni helyüket egy neoromantikus esztétikának, mely elsősorban a francia romantikus, szimfonikus hangszerek hangzásvilágából táplálkozott. Ezekben az években tehát egyfajta keverék stílus megjelenése volt a jellemző Magyarországon.

Az Op. 31-es hangszer váltotta az Op. 13-ast a főtí kántorképzőnek otthont adó Mandák-otthonban, éppen 20 évnek kellett tehát elteltie, hogy a pneumatikus kúplálás hangszert felválthassa egy mechanikus csúszkaládás orgona, lényegében hasonló diszpozícióval.

A győri Szentlélek Plébánián megépült hárommanuálos, 42 regiszteres orgona Trajtler második legnagyobb hangszere. A diszpozícióban a neobarokk sajátosságok mellett, melyek különösen az I. manuálról játszható Kronpositivon érvényesülnek, megjelenik a francia szimfonikus hatás is, elsősorban a nagy, 15 regiszteres redőnyművön, melyen egy teljes nyelvkart találunk.



32. kép – A győri Szentlélek Templom orgonája

Győr, Szentlélek Plébánia - Op. 32.

| 1993, Aquincum | 42 regiszter | | |
|-------------------|----------------------------|---------------------------|------------------------------|
| Pedal | Kronpositiv I. man. | Hauptwerk II. man. | Schwellwerk III. man. |
| Principalbass 16' | Holzgedackt 8' | Bourdon 16' | Gedacktpommer 16' |
| Subbass 16' | Praestant 4' | Prinzipal 8' | Holzprinzipal 8' |
| Quintbass 10 2/3' | Rohrflöte 4' | Rohrgedackt 8' | Bourdon 8' |
| Okavbass 8' | Oktav 2' | Gemshorn 8' | Salizional 8' |
| Gedacktbass 8' | Terzian 2× | Oktav 4' | Vox coelestis 8' |
| Choralbass 4' | Scharf 4–5× | Flöte 4' | Violoktav 4' |
| Mixtur 4× | Holzkrummhorn 8' | Sesquialtera 2× | Blockflöte 4' |
| Posaune 16' | Tremulant | Superoktav 2' | Nasat 2 2/3' |
| Trompete 8' | I+III | Mixtur 5–6× | Schweizerpfeife 2' |
| P+I | | Zimbel 3× | Terz 1 3/5' |
| P+II | | Trompete 8' | Sifflöte 1' |
| P+III | | II+I | Mixtur 4–5× |
| | | II+III | Fagott 16' |
| | | | Oboe 8' |
| | | | Clairon 4' |
| | | | Tremulant |

27. táblázat

A fői evangélikus templom 19. századi, Szalay Gyula által épített orgonájának átépítési, bővítési terve kapta az Op. 33. számot, melynek kivitelezője Kiss István volt 1991-ben. Az egymanuálos, 6 regiszteres, mechanikus kúpladás hangszerből kétmanuálos, 15 regiszteres, csúszkaladás hangszer lett, új homlokzattal.

A Tihanyi Apátság első orgonája 1765-ben épült egy manuállal, pedállal, 12 regiszterrel, rövid oktávval. Az építő talán Johann Daniel Silbermann volt. 1945-ben az orgona elpusztult, 1947-ben átmeneti megoldásként az Angster-gyár egy 6 regiszteres, pneumatikus, táskaladás hangszert épített a helyére, melyet az Orgonaüzem először 17, majd később 22 regiszteresre bővített.²⁸ A többszörösen átépített orgona helyére megbízható hangszerre volt szükség, melyet Trajtler Gábor és Áment Lukács tervezett meg 1992-ben, és az Aquincum Orgonagyár épített 1993-ban, mindössze nyolc hónap alatt. Eközben a Bolusz Alkotóközösség elvégezte Stuhlhoff Sebestyén 1765-ös orgonaházának teljes rekonstrukcióját, mely Magyarország egyik egyedülálló szépségű barokk orgonaszekrénye. Az orgona különlegessége, hogy mechanikusan és elektronikusan is regisztrálható, a Setzer elmentett állásainak előhívásakor mágnesek húzzák helyükre a csúszkákat. Trajtler Gábor elmondása szerint Németországban találkozott először ilyen megoldással. A menzúrákat is ő tervezte meg a tanulmányúton látott Silbermann-orgonák alapján.

²⁸ Solymosi, Czár i.m. 132.

A debreceni Szent Anna-székesegyház hárommanuálos, 41 regiszteres orgonája az Op. 35., mely szintén mutat elmozdulást a tisztán neobarokk stílustól a szimfonizmus irányába.

Amikor Trajtler Gábor megtervezte házi gyakorlóorgonáját 1994-ben, az volt a célja, hogy a lehető legkevesebb regiszterrel hozzon létre egy olyan hangszert, melyen minden orgonamű gyakorolható.²⁹

Házi gyakorló orgona – Op. 36.

A sípok ajtó mögött

| | | |
|------------------|--------------|-------------|
| I. manuál | II. manuál | Pedál |
| Fafedett 8' | Fémfedett 8' | Subbass 16' |
| Csőves fuvola 4' | | P+I |
| | | P+II |

28. táblázat

Erről egy rövid, kéziratot tanulmány is született, mely regisztrálási mintákat is közöl, hogyan érdemes szoprán (16', 8', 8', P+II), tenor (16', 8+4', 8') vagy pedál (4', 8', P+I, manuáljáték a II-on) cantus firmus esetén regisztrálni. Kétféle javaslatot is tesz a triójáték gyakorlására (8', 8', P+I, 16' opcionális; illetve bal kéz egy oktávval lejjebb 4', 8', P+II, 16' opcionális), a pleno–echo gyakorlása pedig az összes regiszter bekapcsolásával lehetséges, tetszőlegesen megválasztott pedálkopulával. Mivel az egymáshoz közeli, hasonló jellegű sípok hangja kioltaná egymást, a hangszeren nincs manuálkopula, és a tervező a két pedálkopula együttes használatát sem javasolja. A kis gyakorlóorgona ötlete az orgonamozgalom törekvéseiből fakad, amit jól illusztrál, hogy regisztrációs javaslatot kizárólag barokk vagy a barokkhoz kötődő műfajok gyakorlására kapunk.

A soproni evangélikus templom hárommanuálos, 52 regiszteres orgonája Trajtler életművében a legnagyobb hangszer. Kutatásai szerint az első fatemplomban 1676-ban már volt orgona, a másodikban 1724-ben szintén, majd a mai templomban 1752-ben épített egy 20 regiszteres hangszert a bécsi Theodor Weissmann, melyet 1784-ben újabb hét regiszterrel bővítettek. Ezt az orgonát 1884-ben a csurgói egyházközség megvásárolta, Sopronban pedig a ludwigsburgi Walcker-gyár épített egy új, 36 regiszteres, mechanikus kúpládás orgonát (Op. 427.). 1944–48-ban Szentgyörgyi Kálmán, soproni orgonista tervei alapján az Angster-gyár egy

²⁹ Trajtler Gábor: *A legkisebb értelmes gyakorlóorgona.* (Budapest, 1994. Kézirat.)

Rückpositiv beépítésével hárommanuálosra bővítette az orgonát (III/46)³⁰, ekkor járt itt Trajtler Gábor még teológusként. 1990-ben szakértőként visszatérve az Aquincum Orgonagyárral tovább bővítették a hangszert 52 regiszteresre, a vezérlést elektronizálták, és beépítettek egy 64 soros Setzert (Op. 38.).³¹

A nyíregyházi evangélikus templomban 1798-ban avatták fel az első orgonát. Sok átépítés, javítás után a Rieger-gyár új hangszert épített a templom számára 1910-ben. A pneumatikus kúpládás, 30 regiszteres, kétmanuálos, romantikus orgonát 1933-ban Marcell Endre javította, kibővítette újabb három játékkal, és elektromossá tette a fűjtatást. 1997-ben az Aquincum Orgonagyár Trajtler Op. 39-es terve alapján hárommanuálosra és 40 regiszteresre bővítette a hangszert, a pneumatikus vezérlést pedig elektromosra cserélte. A bővítés természetesen nemcsak további regiszterek hozzáépítését jelentette, hanem ahogy legtöbbször, úgy most is a régi sípok felhasználásával a hangkép neobarokk szellemben történő átalakítását, mindazonáltal ezen a hangszeren is már 50% feletti az alapregiszterek aránya.³²

Az Op. 40-es számmal ellátott terv egy egészen kicsi, kétregiszteres portatív, melynek megtervezésénél szempont volt, hogy az orgona beférjen egy kombi személyautó csomagtartójába. Trajtler Gábor eredetileg a kántorképzőnek szánta ezt a hangszert, mely jelenleg Farkasréten teljesít szolgálatot.

A 40 feletti opus számokkal megérkeztünk a 21. századba, amit az évszámok mellett az is jelez, hogy az öt orgonát öt különböző orgonaépítő építette, az Op. 41-est a Pécsi Orgonaépítő Manufaktúra az érdi evangélikus templomban, az Op. 42-est a BKM a budaörsi evangélikus templomban, az Op. 43-ast Paulus Frigyes a debreceni evangélikus templomban. Az érdi és a debreceni hangszer mutat neobarokk vonásokat, Budaörsre egy leginkább kompromisszumorgonának nevezhető hangszer épült. Ennek oka lehet, hogy a fiatalabb nemzedék is részt vett a tervezésben, Trajtler Gábor mellett Finta Gergely, Gálos Miklós és Kormos Gyula voltak a tervezőbizottság tagjai.

³⁰ Solymosi Ferenc: „Az Angster-orgonák jegyzéke”, *Magyar Egyházzene* IV/3. (1996/1997) 331–374. 340–364. Op. 1290.

³¹ 1996-ban a győri Jáky György végzett az orgonán karbantartási, felújítási munkákat. Trajtler szerint ez egy rossz minőségű és túlrazott beavatkozás volt.

³² Kormos Gyula: „A nyíregyházi evangélikus Nagytemplom orgonatörténete, kántorai” *Szabolcs-szatmár-beregi Szemle* XLIII./3. (2008. augusztus) 317–339. 330–337.

Budaörs – Op. 42.

Tervezőbizottság: Trajtler Gábor, Finta Gergely, Gálós Miklós, Kormos Gyula

BKM - 2005, csúszkaláda, mechanikus traktúra és regisztratúra

15 regiszter 2 manuál

| I. man. Főmű | II. man. Pozitívű | Pedálmű |
|---------------------|--------------------------|----------------|
| Principál 8' | Bourdon 8' | Subbass 16' |
| Rohrgedackt 8' | Salicional 8' | Oktavbass 8' |
| Oktav 4' | Rohrflöte 4' | Koral 4' |
| Spitzflöte 4' | Principal 2' | |
| Sesquialtera 2× | Quint 1 1/3' | |
| Mixtura 2' 3–4× | Oboa 8' | |
| Tremulant | Tremulant | |
| I+II | | P+I, P+II |

29. táblázat

Az utolsó (eddig) megvalósult orgonaterv a veszprémi evangélikus templomban található. Az 1929-es, egymanuális Rieger-orgonát Szunyi István 1960-ban módosította (a Gamba és a Vox coelestis regiszterek helyére Sesquialtera 2 2/3 és Bőflöte 2' került), majd Trajtler Op. 45-ös terve alapján Sipos István 2003-ban hátpozitívval látta el az orgonát, mely így 9-ről 12 regiszteresre bővült, a diszpozíció jelentős átalakítása mellett. A pneumatikus vezérlést elektromosra cserélték.

Az Op. 44. terv a székesfehérvári evangélikus templom számára készült, egy 23 regiszteres, kétmanuális orgona. Ebben a diszpozícióban is a neobarokk elvektől való eltávolodást érhetjük tetten, elsősorban a redőnyművön. 2006-ban az Aquincum Orgonagyár Kft. a szűkös anyagi lehetőségek miatt csak a pedál Subbas 16'-ast és a főmű hat regiszterét építette meg.³³ 2017-ben, a reformáció 500. és a Székesfehérvári Evangélikus Egyházközség önállósulásának 150. évfordulója alkalmából, Teleki Miklós vezetésével gyűjtés indult, hogy a teljes orgona megépülhessen.³⁴ Az avató koncert 2019. október 31-én lesz.

³³ A tervben az összes regiszterszám rubrikában 24 szerepel, ezért utólag több helyen is 24 regiszteres orgonára utal több cikk, mindazonáltal a táblázatban csak 23 regiszter szerepel. Mivel a főmű összes regisztereként 11 szerepel a táblázatban, valószínűleg a Tremulant az, mely véletlenül hozzá lett adva az összeghez.

³⁴ <https://www.evangelikus.hu/hangverseny-orgonat-epitenek-a-fehervari-evangelikus-templomban>
<https://www.szekesfehervar.hu/hangverseny-orgonat-epitenek-a-fehervari-evangelikus-templomban>

Székesfehérvár evangélikus templom – Op. 44. terv

2006, Aquincum (7 regiszter)

| I. man. Főmű | II. man. Redőnymű | Pedálmű |
|---------------------|--------------------------|----------------|
| Prinzipal 8' | Bourdon 8' | Subbass 16' |
| Koppelflöte 8' | Salizional 8' | Oktavbass 8' |
| Oktav 4' | Prinzipal 4' | Gemshorn 8' |
| Flöte 4' | Rohrflöte 4' | Choralbass 4' |
| Quint 2 2/3' | Nasat 2 2/3' | Fagott 16' |
| Waldflöte 2' | Oktav 2' | |
| Mixtur 3–5 × 2 2/3' | Terz 1 3/5' | P+I; P+II |
| Trompete 8' | Larigot 1 1/3' | |
| | Zimbel 3 × 1 1/3' | |
| I+II. | Oboe 8' | |
| | Tremulant | |

Kézikapcsolók: S 1 2 3 4 5 6 7 8 ← → a b c d e f g h 0

Lábemeltők: I+II; P+I; P+II

30. táblázat – dőlt betűvel a 2006-ban átadott regiszterek

Székesfehérvár evangélikus templom

2019, Apertum Kft. ³⁵ Szakértő: Teleki Miklós

| I. man. Főmű | II. man. Redőnymű | Pedálmű |
|---------------------|--------------------------|----------------|
| Prinzipal 8' | Bourdon 8' | Subbass 16' |
| Koppelflöte 8' | Salizional 8' | Oktavbass 8' |
| Oktav 4' | Vox Coelestis 8' | Gemshorn 8' |
| Flöte 4' | Prinzipal 4' | Choralbass 4' |
| Quint 2 2/3' | Traversflöte 4' | Fagott 16' |
| Waldflöte 2' | Nasat 2 2/3' | |
| Mixtur 3-5 × 2 2/3' | Oktav 2' | P+I; P+II |
| Trompete 8' | Terz 1 3/5' | |
| | Mixtur 4 × 2 2/3' | |
| I+II. | Oboe 8' | |
| | Vox humana 8' | |
| | Schalmey 4' | |
| | Tremulant | |

31. táblázat

³⁵ Az Apertum Kft. két vezetője, Pour László és Kiss Zoltán az Aquincum Orgonaüzemben szerzett tapasztalataikat viszik tovább saját cégükben.

Pour László, Kiss Zoltán: „Orgona az építészetben” *Országépítő*. 2010/I. 38–43. 43.



33. kép – a székesfehérvári evangélikus templom karzata a félkész orgonával (Op. 44.)

Amint a fenti táblázatokból kitűnik, a most megépülő orgona némileg különbözik Trajtler Gábor eredeti, 2006-os tervétől. Teleki Miklós elmondása szerint a redőnymű bővítésének elsősorban az volt a célja, hogy a romantikus és későromantikus orgonairodalom darabjait is elő lehessen adni a hangszeren.³⁶ Szándékukban állt volna manuálra is építeni 16'-as regisztert, azonban ez helyhiány miatt nem volt kivitelezhető. Figyelemreméltó, hogy milyen módosításokat tartottak szükségesnek. Változást csak a redőnyművön látunk: új regiszterek a Vox Coelestis, a Rohrflöte 4' helyett a Traversflöte 4', a négysoros Mixtúra pedig a Larigot és a Zimbel kombinációját válthatja. Két új nyelvregisztert is látunk. A Vox humana valószínűleg a már említett koncepció alapján szép romantikus intonációt fog kapni, hiszen Pour László még őrzi a Gonda-féle Rieger örökséget. Ami a mi témánk szempontjából különösen érdekessé teszi az új hangszer is, az a Schalmey 4', amely visszavezet bennünket a neobarokk stílushoz, az orgona eredeti koncepciójához, hiszen ez egy észak-német típusú regiszter, mely az orgonamozgalomban igen kedvelt volt.

³⁶ Személyes közlés 2019. május 24. Köszönöm Teleki Miklósnak a diszpozíciótervet és a hangszerrel kapcsolatos készséges tájékoztatást.

2.2.8. Összegzés

Trajtler Gábor orgonatervezői életműve a lassan történelmi távlatba kerülő 50-es évek végén kezdődik – ez az időszak már tananyag az iskolai történelemórákon –, és ma is tart. Tanulóévei alatt kezdett kibontakozni Magyarországon az orgonamozgalom esztétikája a második világháború után újra, így számára ez lett – saját bevallása szerint is – az orgonaépítés anyanyelve. Mint elmondta, tulajdonképpen az orgonamozgalom vagy -reform kifejezést nem is emlegették. A kezdeti, fiatalos kísérletezés után a németországi utazás során tanultakat sikerült itthon életre hívni, és így utat nyitni az orgonamozgalom esztétikájának a Deák téri orgonával.

Új orgonát Trajtler kizárólag mechanikus csúszkaládával tervezett. Amikor kúpládás orgona átalakítása volt a feladat, akkor a ritkább mechanikus és a jellemző pneumatikus vezérlést is – egy kivétellel – minden esetben elektromos traktúrával váltotta fel. A 70-es évek végéig szigorú neobarokk irányelvek szerint tervezte meg az átépítéseket. Ha lehetőség volt rá, plusz alikvot és kevert játékokkal bővítette a hangképet, a pedálművet pedig 4' vagy, ha lehetett, 8'-as regiszterrel, nagyobb hangszeren mixtúrával is. A hangkép bővítését, barokkosítását igyekezett a meglévő sípanyag felhasználásával, átalakításával megvalósítani. A manuálok művenkénti elosztását mindig a helyi sajátosságokra, lehetőségekre vagy korlátokra tekintettel kellett kialakítani, de Trajtler az orgonamozgalom szellemében vagy hátpozitívot vagy redőnyművet vagy ha lehetett, mindkettőt (Deák tér) tervezett. Nyelvregisztert az 1980-as évekig összesen három hangszerben találunk: a Deák téren, Rákoskeresztúron, ahová a Deák téri Angster sípanyag került, és Békéscsabán, ahol már az átalakítás előtt is voltak nyelvek az eredeti (Herotek, Soukenik) diszpozícióban. A 80-as évektől jelentek meg fokozatosan a nagyobb hangszeren az észak-német és a francia típusú nyelvregiszterek vegyesen. Így a megépült redőnyművek 1980 előtt voltaképp redőnyözhető neobarokk pozitívumúvek, később inkább francia vagy elzászi típusú redőnyműnek tekinthetők. Kivétel a debreceni evangélikus templom, ahol az eredeti Rieger-orgona német romantikus redőnyműve szintén egy expresszív neobarokk pozitívumúvé alakult.

Vonós vagy lebegő regisztereket Trajtler terveiben alig találunk. Az első példa egy különleges kivétel, az Op. 5. soltvadkerti tervben megmaradt a Cello 8' a pedálban. A rákoskeresztúri Vox coelestis a Deák téri Angster-hagyatékból való, a kőszegi Salicional, a miskolci Vox coelestis, a békéscsabai Salicional és Vox coelestis

mind az eredeti hangszerből kerültek át. Nagytarcsán és Kondoroson is találunk egy-egy Salicionált. A Pannonhalmi Apátság orgonája az első, ahol Trajtler új építésű hangszerbe tervezett vonós és lebegő regiszttert – a redőnyművön egy Salicionált és egy Unda marist. A 30. opuszt követően a nagyobb hangképekben általánossá vált egy-egy Salicional, Gamba vagy Vox coelestis, általában a redőnyművön.

A 70-es évek jellemzően neobarokk építésze után tehát fokozatosan jelentek meg a francia romantika elemei, kezdtek a diszpozíciók arányai az alapregiszterek felé eltolódni. Ezzel együtt 1985-ig, amíg meg nem kezdődött a magyarországi orgonaállomány felmérése, az orgonamozgalom esztétikája volt a fő irányadó a hangszer felújítása, átépítése és új orgonák építése tekintetében egyaránt. Ezt láthatjuk a hangszer külső megjelenésében is. Trajtler eleinte a szabad síphomlokzatot kedvelte, lehetőség szerint Werkprinzip szerinti kialakítással. A 80-as évektől jelentek meg fa orgonaházak, melyre az egyik legszebb példa a zalaegerszegi koncertterem orgonája, ahol már eltakart sípvégeket látunk.

Műemlékvédelmi szempontok ugyanilyen lassan és fokozatosan kezdtek érvényre jutni az orgonafelújítások során.³⁷ Trajtler életművében két olyan orgonát találunk, melyek egy-egy fontos történelmi orgonahomlokzat felhasználásával, azt megőrizve készültek el, mindazonáltal a régi homlokzat mögött új hangszer épült az időközben odakerült romantikus instrumentum helyett: ezek a Tihanyi Apátság és a szentgotthárdi Nagyboldogasszony-templom orgonái. A kőszegi evangélikus templom orgonájának különlegessége, hogy bár a barokk orgona háza, szerkezete és sok sípsora az átépítés után lényegében megmaradt, az eredetileg csak a játszóasztal előtti állomlokként létező Rückpositiv szelládát és sípokat kapott, tehát ténylegesen hangzó egységgé vált.

Egy külön tanulmány tárgya lehetne, hogy Trajtler milyen menzúrákat használt, hiszen saját haladványokat dolgozott ki, melyeket mindig egyeztetett az orgonaépítőkkal, és pontosan dokumentált. Johann Gottlob Töpfer állandó mezúrái, melyeket a 19. század közepén publikált, nemcsak a romantikus orgonaépítészet számára voltak meghatározók, hanem a mai napig a legfontosabb viszonyítási alapot jelentik.³⁸ Az orgonamozgalomban a Töpfer-féle haladványok helyett, barokk minták

³⁷ Dudits Pál: „A magyarországi műemlékorgonák védelmének történetéből” *Magyar Egyházzene*. I./1. (1993/1994) 74–78. 76.

³⁸ Summereder i.m. 146.; Dékány András: *Orgonaismeret* (Budapest: Kézirat a Harmat Artúr Központi Kántorképző számára, 2012.) 27.

alapján, tulajdonképp kísérletezés útján új, variábilis menzúrahalladványokat próbáltak meg kidolgozni az objektív, neobarokk hangzásideál, elsősorban a polifónia kívánalmai szerint. Ehhez Silbermann szászországi hangszerei szolgáltak fontos mintaként, ahogyan Trajtler számára is. A Tihanyi Apátság számára készített orgonatervével kapcsolatban ezt külön is kiemelte. Jelen dolgozat keretein túlmutat, hogy a témához kapcsolódó orgonaépítészeti, mérnöki szakmai kérdéseket minden részletre kiterjedően áttekintsük, mindazonáltal érdemes lenne a jövőben a hazai orgonaállományt ebből a szempontból is megvizsgálni.³⁹

Hogy az életmű mennyiben jellemző a hazai kortárs orgonaépítészet egészére vagy legalább egy részére, mennyiben mutat esetleg sajátosságokat, arra a többi orgonaszakértő, -tervező munkásságának vizsgálata és összehasonlító elemzése adhat majd választ. A 2. rész elején leírt hazai viszonyok mindazonáltal jól érzékelhetőek Trajtler életművének áttekintésekor, aki találékonyan, jó gyakorlati és gazdasági érzékkel igyekezett a legtöbbet kihozni a helyi adottságokból, melyet általában a szegénység, az anyagihiány és a keleti blokk elszigeteltsége és egyházellenessége miatt a szakmai és technológiai ismeretek hiánya jellemezett.

Trajtler munkássága nemcsak orgonaszakértőként jelentős. Tanárként a főtí kántorképző növendékei és az Evangélikus Teológia hallgatói számára nemzedékeken átívelve határozta meg egyházzeneszerek és lelkészek orgonáról alkotott elképzelését.⁴⁰ 2000-ben megjelent *Orgonaismeret* tankönyvének irodalomjegyzékében az orgonamozgalom legfontosabb elméleti írásait találjuk – Ellerhorst, Klotz, Pécsi Sebestyén,⁴¹ Supper műveit –, és ezek hatását meg is találhatjuk a tankönyv fejezeteiben.

Az életmű áttekintéséből kitűnik, hogy a történetiség, a történelem kontextusa milyen fontos volt a tervező számára, hiszen valamennyi hangszerénél igyekezett a lehető legpontosabban feltérképezni a helyszín, az adott templom, orgona történetét. Személyes beszélgetésünk alkalmával tanúja lehettem, Trajtler Gábor képes arra, hogy saját életművére is ezzel a történeti, tudományos szemlélettel tekintsen. Amikor egymás mellé tettük a két Rákóczi úti fényképet, a templomi Rieger- és az imatermi

³⁹ Már csak azért is lenne ez különösen érdekes, mert Tóth József elmondása szerint – melyet Nedeczky János beszámolója is megerősít – az orgonaépítők nem minden esetben követték az orgonaszakértők utasításait, hanem saját, már bevált módszereikre hagyatkoztak. Ezért is figyelemreméltó, hogy Trajtler mindig arra törekedett, hogy az orgonaépítőkkel közösen alakítsa ki a sípmenzúrákat.

⁴⁰ Trajtler Gábor: *Orgonaismeret*. (Budapest: Az Evangélikus Hittudományi Egyetem egyházzenei tanszékének jegyzete, 2000.)

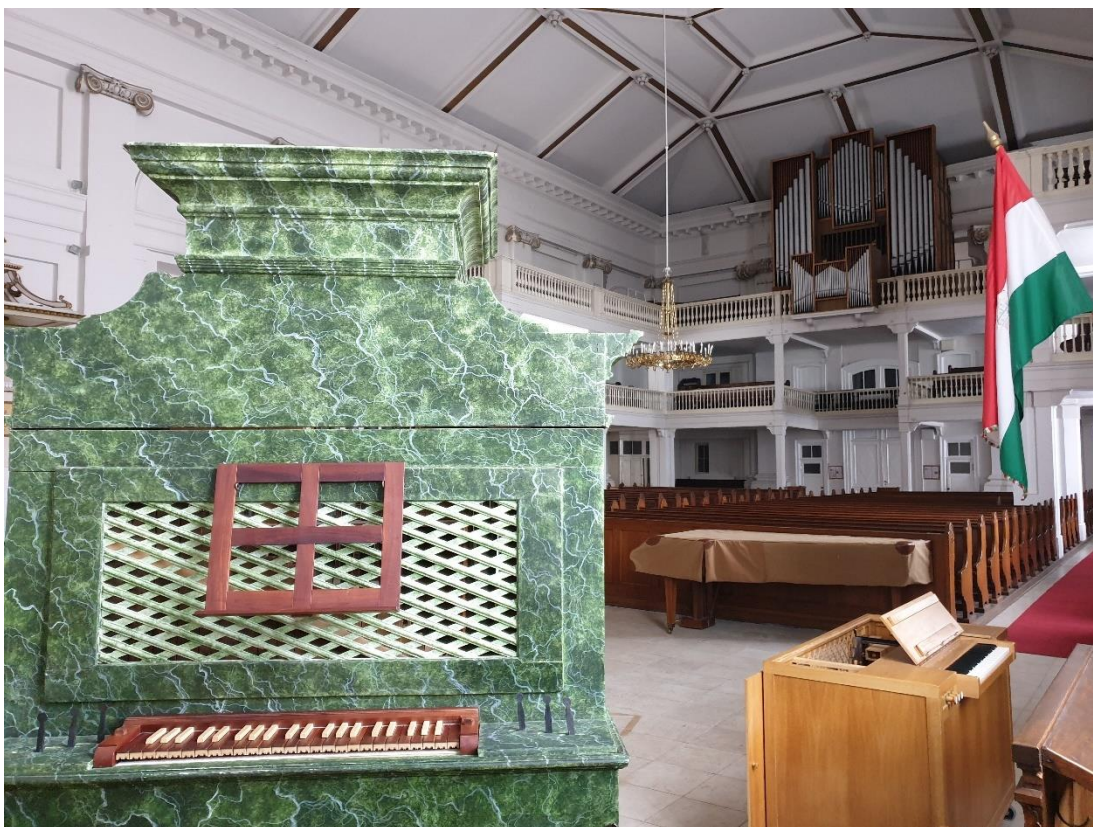
⁴¹ Pécsi Sebestyén: *Az orgona – szerkezete és építése*. (Budapest: Ecclesia, 1975.)

FMKV-homlokzatot, nem kívánta elhallgatni, hogy ma már nem tartja sem szépnek, sem kívánatosnak ez utóbbi orgonakülsőt, majd hozzátette, hogy akkor ez volt az út, amin mindenki járt. Saját múltunkat kontextusában látni és értelmezni embert próbáló kihívás. Hogy Trajtler Gábor erre képes, amikor saját életművére tekint, az a legnagyobb tiszteletet kell hogy ébressze bennünk.



34. kép – Trajtler Gábor a Deák téri evangélikus templom orgonájánál⁴²

⁴² GyGD: „Szentháromságra mutató zenei gyakorlat” *Evangélikus Élet* 71/24. (2006. június 11.) 5.



35. kép – Időutazás a Deák téren

3. Befejezés

Hans Heinrich Eggebrecht 1967-es fellépése lázadás volt a kor egyeduralkodó orgonaesztétikája ellen. Indulatos szavai éppúgy magukon hordozták a tiltakozás, az új értékrend és új szabályok megteremtése igényének mozzanatát, mint az orgonamozgalom születésekor Gurlitt vagy Jahnn megnyilatkozásai. Eggebrecht arra figyelmeztetett, hogy veszélyes lehet mozgalomként terjeszteni egy ideológiát.⁴³ Folytatva ezt a gondolatmenetet, a 21. század második évtizedének végén beláthatjuk, hogy ideológiának állítani egy zenei stílust, melynek számos hangszere és az azokra komponált művek sora áll előttünk, szintén nem veszélytelen. Hiszen minden kor valamilyen módon szembehelyezkedett az őt megelőzővel, és máskor is előfordult már, hogy régi korok művészete adott mintát valami új megteremtéséhez. Vajon mesterséges ideológiának bélyegezzük az itáliai reneszánszt, amiért egy bő évezreddel tekintett vissza, megvetve közvetlen elődeit?

Az „ideológia” terhelt kifejezéssé vált. „A shakespeare-i gonosztevők fantáziája s lelki szilárdsága kimerül tíz-egynéhány hullával. És miért? Mert nem volt ideológiájuk.” – írja Szolzsenyicin.⁴⁴ A 20. század diktatúrái igyekeztek elsöpörni minden régit, minden hagyományt, és az alapoktól újraépíteni nemcsak politikai rendszereket, hanem ideológiai alapon társadalmakat, az emberek gondolkodását, végcélként pedig az egész emberiséget. A náci ideológia azért, mert genetikailag determinálnak állította az embert, a marxista pedig azért, mert épp ellenkezőleg, tabula rasanak, átírhatónak tartotta.⁴⁵ A borzalmas átalakító munka sem tudta azonban eltüntetni azt az emberi, kulturális örökséget, melyet magunkban hordozunk – ahogyan lehetetlennek bizonyult a Deutsche Christen számára is a korálokból kivenni a hozsanna vagy az alleluja szavakat.

Az orgonamozgalom története épp amellet tesz tanúságot, hogy bármennyire is szerette volna a náci hatalom kisajátítani és a kommunista eltüntetni, van valami „közös, szellemi mentalitás”, amely ezeknél az ördögi hatalmaknál is erősebbnek bizonyult. Biztató tanulsága ez az orgonamozgalom történetének.

⁴³ Hans Heinrich Eggebrecht: *Die Orgelbewegung*. (Stuttgart: Musikwissenschaftliche Verlags-Gesellschaft, 1967.) 11–12.

⁴⁴ Alexander Szolzsenyicin: *A Gulag szigetcsoport*. (Budapest: Új idő, 1989.) 164.

⁴⁵ Steven Pinker: *The Blank Slate. The Modern Denial of Human Nature*. (New York: Penguin, 2002.) 158.

Rudolf Meyer már 2003-ban felhívta a figyelmet arra, hogy veszély fenyegeti a második világháborút követő időszak hangszereit.⁴⁶ Az orgonamozgalom vitalista megközelítésű kritikája természetesen következett a mozgalom virágkora után. Ma azonban fel kell tennünk a kérdést, hogy hasonlóan a mögöttünk lévő korokhoz vajon újra el akarunk-e tüntetni egy teljes korszakot, nevezetesen – elődeinkhez hasonlóan – megint éppen azt, ami közvetlenül mögöttünk van. Meggyőződésem, hogy az orgonamozgalom kritikája mögött hasonló szellemi irányzat áll, mint az elzászi reform idején, a vitalizmus mindent átfogó térnyerése, mely mögött ismét a múltból való kiábrándultság, a múlt tagadásának vágya húzódik meg. Azonban számba kell vennünk, hogy ahogyan Straube 1926-os jóslata az 50 év múlva esedékes ízlésváltozásról valóra vált, ugyanez megtörténhet újra és újra. Meyer megpróbál támpontokat nyújtani ahhoz, hogy felismerjük, melyek azok az értékek, melyek megőrzésre érdemesek. Hadd tegyek most ehhez hozzá egy vitalista hasonlatot: Ahogyan a biodiverzitás megőrzése végsősoron az emberiség létére van hatással, ugyanígy nem lehetséges ma egészséges orgonakultúra az értékek egyenrangú megőrzése nélkül. Tulajdonképpen Meyer érvelése is a vitalizmusban gyökerezik, amikor jogállami elvekre hivatkozva veszi védelmébe a 20. század második felének hangszereit, mondván, azoknak is joga van a létezéshez, ahogyan egy jogállam tagjainak az élethez.

Ha azonban ez az érvelés nem is találna meghallgatásra, a polgári katolikus templom, a Nagyváradi téri református templom, a Deák téri evangélikus templom és még számtalan hangszer egyedi, a maga nemében szép és különleges hangja győzhet meg bennünket arról, hogy minden kor megteremtette a maga művészi értékeit. Így vannak mindenek mozgásban, és mi közöttük.

⁴⁶ Rudolf Meyer: „Az orgona jogairól” *Magyar Egyházzene*. XI./4. (2003/2004.) 455–459.

Felhasznált irodalom

- Adorno, Theodor: „Bach gegen seine Liebhaber verteidigt” *Merkur* 5./40 (1951. június) 535–546. Kötetbe rendezve: Adorno, Theodor: *Prismen*. Berlin: 1955; Frankfurt: 1967. angolul: —————: „Bach Defended Against his Devotees” In: Adorno: *Prisms* London: 1967; Cambridge, Mass.: 1981. magyarul: „Bach, megvédve híveitől” In: Láng Rózsa (szerk.): *A művészet és a művészetek. Theodor W. Adorno*. Budapest: Helikon, 1998. 195–205.
- : „Fétisjelleg a zenében és a zenei hallás regressziója” In: Láng Rózsa (szerk.): *A művészet és a művészetek. Theodor W. Adorno*. Budapest: Helikon, 1998. 280–305.
- Dr. Áment Lukács: „A pannonhalmi bazilika orgonáinak története” *Musica Sacra* 1/2. (1987.) 13–16.
- Angster József: *Angster. A pécsi orgonagyár és a család története*. Pécs: Baranya Megyei Könyvtár, 1993.
- Applegate, Celia; Potter, Pamela: „German as the People of Music” In: Applegate, Celia; Potter, Pamela (szerk.): *Music and German National Identity*. Chicago: University of Chicago Press, 2002. 1–35.
- Balogh Lázár: „Egy kivételes orgona Polgáron” *Magyar Egyházzene*. XXIII/4. (2015/2016) 393–409.
- Baróti István, Enyedi Pál, Hajdók Judit, Sirák Péter, Solymosi Ferenc: *Magyarország orgonáinak felmérése és jegyzéke*. Kézirat, 1985–1989. MTA-BTK Zenetudományi Intézet Zenetörténeti Múzeuma.
- Bergen, Doris L.: „Hosanna or «Hilf, O Herr Uns»: National Identity, the German Christian Movement, and the «Dejudaization» of Sacred Music in the Third Reich” In: Applegate, Celia; Potter, Pamela (szerk.): *Music and German National Identity*. Chicago: University of Chicago Press, 2002. 140-154.
- Berger, Günter: „Der Komponist Leif Kayser” In: Reichling, Alfred (szerk.): *Aspekte der Orgelbewegung*. Kassel: Merseburger, 1994. 483–514.
- Dawkins, Richard: *A legnagyobb mutatóvány*. Budapest: Nyitott könyvműhely, 2009.
- Dékány András: *Orgonaismeret*. Budapest: Kézirat a Harmat Artúr Központi Kántorképző számára, 2012.

- Dercsényi Balázs, Foltin Brúnó, G. Györffy Katalin, Hegyi Gábor, Winkler Gábor, Zászkaliczky Zsuzsanna: *Evangelikus templomok Magyarországon*. Budapest: Hegyi és Társa, 1992.
- Dettke, Karl Heinz: *Kinoorgeln und Kinomusik in Deutschland*. Stuttgart: Metzler, 1995.
- Diós István (et al., szerk.): *Magyar Katolikus Lexikon*. Budapest: Szent István Társulat, 1993–2014.
- Dolmetsch, Arnold: *The Interpretation of Music from the XVIIth and XVIIIth Centuries: Revealed by Contemporary Evidence*. London: Novello, 1915.
- Dreyfus, Laurence: „Early Music Defended against Its Devotees. A Theory of Historical Performance in the Twentieth Century.” *The Musical Quarterly*. 69/3. (1983. Summer) 297–322.
- Dudits Pál: „A magyarországi műemlékorgonák védelmének történetéből” *Magyar Egyházzene*. I./1. (1993/1994) 74–78. 76.
- : „Das Orgelleben in Ungarn” *Österreichisches Orgelforum* 1988/2+3 (1988. december) 102–104.
- Eberlein, Roland: *Die Geschichte der Orgel*. Köln: Siebenquart, 2011.
- Eggebrecht, Hans Heinrich: *A nyugat zenéje*. Ford.: Czagány Zsuzsa, Ignác Ádám, Nádori Lília. Budapest: Typotex, 2009.
- : *Die Orgelbewegung*. Stuttgart: Musikwissenschaftliche Verlags-Gesellschaft, 1967.
- Ehlers, Jürgen: „Arp Schnitger” In: Bush, Douglas E.; Kassel, Richard (szerk.): *The Organ. An Encyclopedia*. New York, London: Routledge, 2006. 496–497.
- Eliot, Thomas Stearn: „Hagyomány és egyéniség” Ford.: Szentkuthy Miklós In: Abádi Nagy Zoltán (szerk.): *Hagyomány és egyéniség. Angol esszék*. Budapest: Európa, 1967. 556–566.
- Elis, Carl: „Praktische Orgelreform” *Zeitschrift für Instrumentenbau* 48. (1927/1928.) 1175–1179.
- Ellerhorst, Winfred: *Handbuch der Orgelkunde* Einsiedeln: Benzinger, 1936.; Hilversum: Knuf, 1966.
- Enyedi Pál: „Az elzászi orgonareform eszméi Geyer József munkásságában. Egy kiemelkedő magyar organológus halálának 50. évfordulójára.” *Magyar Egyházzene*. XI./2–3. (2003/2004) 301–314.

- : „«Gyári orgona», «sablonorgona». Adalékok két orgonaesztétikai fogalom értelmezéséhez.” *Magyar Egyházzene*. XIII./4. (2005/2006) 487–495.
- : „Megújult az óbudai református templom orgonája” *Magyar Egyházzene*. XX./2. (2012/2013) 207–208.
- Fassang László: *Lejegyzés és előadás viszonya Ligeti György orgonaműveiben*. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, DLA doktori értekezés, 2016. Kézirat.
- Fekete Csaba: „Debrecen és az orgona – I.” *Magyar Egyházzene*. VI./3. (1998/1999) 355–374.
- Finta Gergely: „Beszélgetés Trajtler Gáborral” *Magyar Egyházzene* VI./3. (1998/1999.) 383–392.
- : „A torvajai orgona a Deák téren” *Budapest Deák téri hírlevél* 2013/2.
- : „Húszéves a zuglói evangélikus templom orgonája.” *Magyar Egyházzene*. XI./4. (2003/2004) 445–449.
- Fischer, Hermann; Wohnhaas, Theodor: „Zur Ästhetik der Freipfeifenprospekte” In: Alfred Reichling (szerk.): *Aspekte der Orgelbewegung*. Kassel: Merseburger, 1994. 183–218.
- Frank, Thomas Jörg: *Orgelbau zwischen Orgelbewegung und französischer Orgelromantik*. Hamburg: Dr. Kovač, 2010.
- Geyer József: *A művészi orgona. Az orgonaépítőművészet időszerű problémái*. Budapest: Kilián, 1917.
- Golomb, Uri: *Modernism, Rhetoric and (De-)Personalisation in Early Music Movement. (Seminar paper presented for Prof. John Deathridge’s course “Theories of Modernism and the Avant-garde”.)* London: King’s College, 1998.
- Gurlitt, Wilibald: „Zur gegenwärtigen Orgel-Erneuerungsbewegung in Deutschland” *Musik und Kirche* I. (1929.) 15–17.
- Haskell, Harry: *The Early Music Revival*. London: Thames and Hudson, 1988.
- Hasse, Karl: „Freiburger Tagung für Deutsche Orgelkunst”. *Zeitschrift für evangelische Kirchenmusik* 9. (1926.) 253–261.
- Hegedűs László: „Somos József atya emlékezete” *Boldogasszony* XXV/4. (2014.) 7–8.
- Jäger, Eberhard: „Auf den Spuren von Christhard Mahrenholz” In: Alfred Reichling (szerk.): *Aspekte der Orgelbewegung*. Kassel: Merseburger, 1994. 299–320.

- Karasszon Dezső: „Vázlat a diézisz nélküli zsoltáreklés relatív jogosultságáról.” *Magyar Egyházzene*. I./1. (1993/1994.) 38–40.
- Kaufmann, Michael Gerhard: *Orgel und Nationalsozialismus. Die ideologische Vereinnahmung des Instrumentes im «dritten Reich»*. Kleinblittersdorf: Musikwissenschaftliche Verlags-Gesellschaft, 1997.
- Kircher, Athanasius: *Musurgia Universalis sive Ars Magna Consoni et Dissoni*. Róma: Francesco Corbeletti, 1650; facsimile reprint: Ulf Schaldau (szerk.): Hildesheim: Georg Olms Verlag, 1970. 2:366.
- Klais, Pilipp: „Hans Klais (1890–1965): Werkgerechter Prospektentwurf zwischen Orgelbewegung und moderner Architektur” In: : Alfred Reichling (szerk.): *Aspekte der Orgelbewegung*. Kassel: Merseburger, 1994. 219–262.
- Klotz, Hans: *Az orgonáról*. Budapest: Zeneműkiadó, 1972.
- Kokits Zsigmond: „Adalékok az orgonás műemlékvédelem történetéhez.” *Magyar Egyházzene* I./2. (1993/1994): 220–231.
- : *Die Elsässer Reform. Die entstehungsgeschichte einer künstlerische Ideologie*. Bécs: Universität Wien, 1993. PhD doktori dolgozat. Kézirat.
- Kordes, Gesa : „Darmstadt, Postwar Experimentation and the West German Search for a New Musical Identity” In: Applegate, Celia; Potter, Pamela (szerk.): *Music and German National Identity*. Chicago: University of Chigaco, 2002. 205–217
- Kormos Gyula: „A nyíregyházi evangélikus Nagytemplom orgonatörténete, kántorai” *Szabolcs-szatmár-beregi Szemle* XLIII./3. (2008. augusztus) 317–339. 330–337.
- Kosóczki Tamás: *Magyar orgonatervező-szakértők diszpozíciói a XX. század első felében*. Baja: Eötvös József Főiskolai Kiadó, 2014.
- Kovács Ágnes (és mások szerk.): *Egy közös pont, 1858–2008. Templomunk 150 éve*. Polgár: Római Katolikus Egyházközség, 2008.
- Kowalke, Kim H.: „Music Publishing and the Nazis: Schott, Universal Edition, and Their Composers” In: Kater, Michael H.; Riethmüller, Albrecht (szerk.): *Music and Nazism. Art under Tyranny*. Laaber: Laaber, 2003. 170–218.
- Kubassy László: „A miskolci evangélikus egyházközség orgonájának története” *Miskolci Keresztény Szemle* II/1. (2006.) 50–55.
- Kübler-Ross, Elisabeth: *On Death and Dying*. London: Tavistock, 1970.

- Lányi Viktor: „Molnár Antal: Az új zene” *Nyugat*. XIX./7. (1926. április 1.)
- Leech-Wilkinson, Daniel: „Recordings and Histories of Performance Style” In: Cook – Clarke – Leech-Wilkinson – Rink (szerk.): *The Cambridge Companion to Recorded Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009. 247–262.
- : „Compositions, Scores, Performances, Meanings” *Music Theory Online*. XVIII/1. (2012. április)
- Lehotka Gábor: *Az én hangszerem. Az orgona*. Debrecen: Oltalom Alapítvány, 1993.
- : *Az orgonatanítás módszertana*. Tác: Gorsium, 2000.
- Ligeti György: „Was erwartet der Komponist der Gegenwart von der Orgel?” In: Eggebrecht, H. H. (szerk.): *Orgel und Orgelmusik Heute*. Stuttgart: Walcker-Stiftung, 1968. 168–200.
- Lubarsky, Eric M.: *The Metaphors and Modalities of Life and Living in Historically Informed Performance*. Rochester: University of Rochester, 2017.
- Mark, Jeffrey: „The Fundamental Qualities of Folk Music” *Music and Letters* 10/3. (1929.) 287–290.
- Megyeri Anna: „A zalaegerszegi zsinagóga [ma hangverseny- és kiállítóterem] építéstörténete” In: Frankovics Tibor (szerk.): *Zalai múzeum. Németh József 70 éves*. Zalaegerszeg: Zala Megyei Múzeumok Igazgatósága, 2004. 219-248.
- Meyer, Rudolf: „Az orgona jogairól” Ford.: Enyedi Pál. *Magyar Egyházzene*. XI./4. (2003/2004) 455–459.
- Molnár Antal: *Az új zene*. Budapest: Révai, 1925.
- N. S.: „Oltárkép és orgona, Polgáron. Kovács Mihály és Babos [!] Károly művész hazánkfiái” *Vasárnapi Újság* 5/46. (1858. november 14.) 551.
- Nedeczky János: *A magyar orgonaépítészet szubjektív alulnézetből*. Budapest, 2013. Kézirat Szabó Balázs tulajdonában.
- Ortega y Gasset, José: *Az emberi kiesése a művészetből*. Ford.: Puskás Lajos. Budapest: ABC, 1944.
- Pécsi Sebestyén: *Az orgona – szerkezete és építése*. Budapest: Ecclesia, 1975.
- Peters, Paul: „Aristide Cavallé-Coll und Eberhard Friedrich Walcker. Antipoden mit verschiedenen Wegen zu einer expressiveren Orgel.” In: Busch, Hermann J.; Eberlein, Roland (szerk.): *Deutsche und Französische Orgelkunst und Orgelbaukunst – Divergenzen und Konvergenzen*. Köln: Walcker-Stiftung, 2012. 21–57.

- Pinker, Steven: *The Blank Slate. The Modern Denial of Human Nature*. New York: Penguin, 2002.
- Pour László, Kiss Zoltán: „Orgona az építészetben” *Országépítő*. 2010/I. 38–43.
- Pour László: „Száz éve nyílt meg a budapesti Rieger orgonaüzem” *Magyar Egyházzene*. II./1. (1994/1995) 95–100.
- Reger, Max: *Choralfantasie „Ein feste Burg ist unser Gott” op. 27*. Leipzig: Peters, 1938.
- Reichling, Alfred: „Die erste zwei Jahrzehnte der Orgelbewegung – widergespiegelt in kirchenmusikalischen Zeitschriften.” In: Reichling, Alfred (szerk.): *Aspekte der Orgelbewegung*. Kassel: Merseburger, 1994. 17–94.
- Schmidthauer Lajos: *Az új magyar barokk-mozgalom jó meglátásai, hasznos újításai, túlzásai és tévedései az orgonaépítészetben*. Eger: Szerzői kiadás, 1937.
- Schuberth, Dietrich (szerk.): *Kirchenmusik im Nationalsozialismus*. Berlin: Merseburger, 1995.
- Schweitzer, Albert: *Aus meinem Leben und Denken*. Leipzig: Meiner, 1931.
- Schweitzer, Albert: *Französische und deutsche Orgelbaukunst und Orgelkunst*. Leipzig 1906., Wiesbaden 1962.
- Scott, Derek B: „Postmodernism and Music” In: Sim, Stuart (szerk.): *The Routledge Companion to Postmodernism*. London: Routledge, 2011. 182–193.
- Snyder, Kerala J.: „Organs as Historical and Aesthetic Mirrors” In: Kerala J. Snyder (szerk.): *The Organ as a Mirror of its Time*. Oxford: Oxford University Press, 2002. 1–22.
- Solymosi Ferenc, Czár Attila: *Magyarország orgonái*. Kiskunhalas: Magyarországi Orgonák Alapítvány, 2005.
- Solymosi Ferenc: „Az Angster-orgonák jegyzéke” *Magyar Egyházzene* IV/3. (1996/1997) 331–374.
- : „A Rieger-orgonagyár és opuszjegyzéke – I.” *Magyar Egyházzene* VIII./1. (2000/2001.) 105-140.
- : *A budapesti Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola orgona tanszakának története*. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola, 1995.
- : *Orgonaépítők lexikona*. Kézirat a szerző tulajdonában
- Sponheuer, Bernd: „Reconstructing Ideal Types of the «German» in Music” In: Applegate, Celia; Potter, Pamela (szerk.): *Music and German National Identity*. Chicago: University of Chicago Press, 2002. 36–58.

- Straube, Karl: *Briefe eines Thomaskantor*. Stuttgart, 1952.
- Street, Alan: „Memoire: on Music and Deconstruction” *Musicological Annual* XLI./2. (2005.) 105–116.
- Summereder, Roman: *Aufbruch der Klänge. Materialien, Bilder, Dokumente zu Orgelreform und Orgelkultur im 20. Jahrhundert*. Innsbruck: Helbling 1995., 1999.
- Supper, Walter: *Architekt und Orgelbau – Wege zu neuem Orgelgestalten durch die Orgelbewegung*. Kassel, 1934., 1940.
- Szabó Balázs: „Egy «ideális orgona» Budapesten.” *Magyar Egyházzene*. XVIII./1. (2010/2011) 71–83.
- Szakolczay-Riegler Ernő: *Orgonaproblémák, orgonamozgalmak*. Budapest: M. Kir. Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola különlenyomata, 1938.
- Szolzenyicin, Alexander: *A Gulag szigetsoport*. Budapest: Új idő, 1989.
- Tardy László: „Jubileumi Gondolatok” *Magyar Kórus*. XXXIII./1. (2014. december) 17–18.
- Taruskin, Richard: *Text and Act*. Oxford: Oxford University Press, 1995.
- : „Facing Up, Finally, to Bach’s Dark Vision” In: Taruskin, Richard: *Text and Act*. Oxford: Oxford University Press, 1995. 257–265.
- : „On letting the Music Speak for Itself” In: ———: *Text and Act*. Oxford: Oxford University Press, 1995. 1–16.
- : „Text and Act” In: ———: *Text and Act*. Oxford: Oxford University Press, 1995. 303–308.
- : „The Pastness of the Present and the Presence of the Past” In: ———: *Text and Act*. Oxford: Oxford University Press, 1995. 40–104.
- : „Tradition and Authority” In: ———: *Text and Act*. Oxford: Oxford University Press, 1995. 123–149.
- Tóth József: *Orgonaterv a polgári rk. plébániatemplom részére*. Kézirat, 1972.
- Töpfer, Johann Gottlob: *Die Orgel, Zweck und Beschaffenheit ihrer Theile, Gesetze ihrer Construction, und Wahl der dazu gehörigen Materialien*. Erfurt: Korner, 1843. (Reprint Merseburger, 2010., Taschenbuch 2014.)
- Trajtler Gábor: „Az orgonareform-mozgalom és a 25 éves Deák téri orgona.” *Magyar Egyházzene*. V./1. (1997/1998) 65–69.
- : *A legkisebb értelmes gyakorlóorgona*. Budapest, 1994. Kézirat.
- : *Orgonatervezéseim és tanulságok*. Budapest, 2014. Kézirat.

- : *Orgonaismeret*. Budapest: Az Evangélikus Hittudományi Egyetem egyházzenei tanszékének jegyzete, 2000.
- Tuppurainen, Erkki: „Bach-játék a XX. század első felében” (ford.: Enyedi Pál) *Magyar Egyházzene*. V./2–3. (1997/1998) 231–248.
- Vogel, Harald: „A barokk orgonarepertoár előadása. Megjegyzések az artikuláció és az újrend kapcsolatáról.” (Ford.: Wulfné Kinczler Zsuzsanna) *Magyar Egyházzene*. XVI./3. (2008/2009) 363–368.
- Voigt, Markus: *Orgelbewegung in der DDR. Betrachtung eines konträren wirtschaftlichen, kulturellen und politischen Umfeldes von 1945 bis 1990*. Hamburg: Dr. Kovač, 2009.
- Walcha, Helmut: „Das gesetz der Orgel = ihre Begrenzung.” *Musik und Kirche*. (1938/5.) 193–203.
- Walcker-Mayer, Werner: „Die Orgel der Reger-Zeit.” In: Klaus Röhling (szerk.): *Max Reger 1873–1973. Ein Symposium*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1974. 31–54.
- Williams, Peter: *A New History of the Organ*. London: Indiana, 1980.
- Wolff, Christoph: „Az orgonahangzás eszményének zenetörténeti változásairól.” Ford.: Enyedi Pál. *Magyar Egyházzene* III./1. (1995/1996) 65–80.
- Wolff, Cristoph; Zepf, Markus: *The Organs of J. S. Bach. A Handbook*. Chicago: University of Illinois, 2012.
- Yearsley, David: *Bach's Feet*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.
- Zepf, Markus: *Die Freiburger Praetorius-Orgel. Auf der Suche nach Vergangenem Klang*. (Freiburg: Rombach, 2005.)

Internetes hivatkozások

- Kiss Eszter, Barakonyi Szabolcs: „Fagyos telek és tavaszi olvadás: a katolikus egyház Rákosi és Kádár korában” *index.hu* (2016. december 25.)
https://index.hu/fortepan/2016/12/25/fagyos_telek_es_tavaszi_olvadas_a_katolikus_egyhaz_rakosi_es_kadar_koraban/
- Berlin-Spandau Evangelisches Johannesstift – képek
[https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Kirche_im_Johannesstift_\(Berlin\)_Orgel.JPG](https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Kirche_im_Johannesstift_(Berlin)_Orgel.JPG)

https://walcker.com/opus/4000_4999/4779-berlin-spandau-johanneskirche.html

Debrecen

<https://www.dehir.hu/zene-kultura/lelekiemelo-egyhazzenei-elmenyekben-lehet-reszunk-debrecenben/2019/05/28/>

Finta Gergely: *A torvaji orgona*

<https://www.evangelikus.hu/finta-gergely-interju-orgonazenes-ahitatok>
http://www.restauratorkamara.hu/portfolio/portfolio_restauralasimunkak.php?show_user_id=602

GdO Tagungen

<https://www.gdo.de/ueber-uns/geschichte/orgeltagungen.html>

Hamburg St. Michaelis – Steinmeyer Op. 2000.

https://klais.de/m.php?sid=84&page=2#scrollto_pagenav
<https://www.st-michaelis.de/michel-musik/die-orgeln/>

Kassel St. Marien, Bosch-Bornefeld orgona

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a8/Martinskirche_Orgel.jpg
https://www.st-elisabeth-kassel.de/ksstelisabeth/Inhalte/060-StElisabeth_Seiten/Kirchort_StElisabeth_03_Orgel.php

Polgári Nagyboldogasszony Egyházközség:

<http://www.polgariplebania.hu/templomunk.php>.

A székesfehérvári evangélikus templom orgonája

<https://www.evangelikus.hu/hangverseny-orgonat-epitenek-a-fehervari-evangelikus-templomban>
<https://www.szekesfehervar.hu/hangverseny-orgonat-epitenek-a-fehervari-evangelikus-templomban>

Ulm–Münster – Walcker Op. 144., Op. 501., Op. 5000.

<http://foerderverein-muenstermusik-ulm.de/orgeln-im-muenster/>
https://walcker.com/opus/0001_0999/0144-loffenau.html
https://walcker.com/opus/0001_0999/0501-ulm-muenster.html
https://walcker.com/images/5000_ulm.jpg

A váci egyházmegye papjai – internetes adatbázis:

http://www.ertekkereso.hu/doc/imak/netrol_imak/vacpap.html.

Walcker Op. 2500. „Opus diablo”

https://walcker.com/opus/2000_2999/2500-opus-diabolo.html

<https://www.youtube.com/watch?v=W33Nn0jRd7Y>

https://walcker.com/images/2500_0002.jpg