

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

28-as számú művészet- és művelődéstörténeti besorolású
doktori iskola

A BAROKK VONÓS REGISZTEREK FEJLŐDÉSTÖRTÉNETE

SCHALLINGER-FOIDL ARTÚR PÁL

TÉMAVEZETŐ: DR. SZABÓ BALÁZS

DLA DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2025

Tartalomjegyzék

Rövidítések	III
Köszönetnyilvánítás.....	V
Bevezetés	VI
1. A viola da gamba hangzása	1
1.1. A viola da gamba hangszínjellemzése történelmi források alapján.....	1
1.2. A játékmód szerepe a hangzásban	6
2. A regisztrálható orgona megszületése	9
2.1. Vonós hangzásasszociációk Praetorius Syntagma Musicumjában	10
3. Vonós hangszínek a barokk orgonában	14
3.1. A vonós regiszterek működése és jellemzői	14
3.1.1. Az ajaksípok megszólalása	14
3.1.2. A hangszín	14
3.1.2.1. Az építésmód	15
3.1.2.2. Az intonáció	18
3.1.3. Barokk vonós regiszterek leírása történelmi források alapján.....	21
3.2. Regisztrációs utasítások és regiszterkombinációk.....	25
4. A vonós regiszterek elterjedése Európában	36
4.1. Közép-Európa	36
4.1.1. Lengyel és porosz területek	37
4.1.1.1. 17. század.....	37
4.1.1.2. 18. század.....	41
4.1.2. Felvidék	44
4.1.2.1. 17. század.....	45
4.1.2.2. 18. század.....	48
4.1.3. Csehország	49
4.1.3.1. 17. század.....	50
4.1.3.2. 18. század.....	53
4.2. Nyugat-Európa.....	57
4.2.1. Közép-Németország.....	58
4.2.1.1. 17. század.....	59

4.2.1.2. 18. század.....	65
4.2.2. Dél-Németország	77
4.2.2.1. 17. század.....	77
4.2.2.2. 18. század.....	82
5. Északi területek és egyéb előfordulási formák	95
5.1. Vonós ajakregiszterek Európa északi országaiban	95
5.2. Vonós elnevezésű nem-vonós regiszterek	98
Összegzés.....	102
Bibliográfia	105
Képek jegyzéke	115

Rövidítések

- Adelung (1991) Wolfgang Adelung: *Einführung in den Orgelbau*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1991.
- Adlung (1768) Jakob Adlung: *Musica Mechanica Organoedi. Das ist: Gründlicher Unterricht von der Struktur, Gebrauch und Erhaltung, etc. der Orgeln, Clavicymbel, Clavichordien und anderer Instrumente, in so fern einem Organisten von solchen Sachen etwas zu wissen nöthig ist*. Berlin: Friedrich Wilhelm Birnstiel, 1768.
- Eberlein (2008) Roland Eberlein: *Orgelregister. Ihre Namen und ihre Geschichte*. Köln: Siebenquart, 2008.
- Fischer (1968) Hermann Fischer: „Die mainfränkische Orgelbau bis zur Säkularisation.” In: Alfred Reichling (szerk.): *Acta Organologica. Band 2*. Berlin: Verlag Merseburger, 1968.
- Friedrich (1989) Felix Friedrich: *Der Orgelbauer Tobias Heinrich Gottfried Trost. Leben – Werk – Leistung*. Lipcse: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1989.
- Hoffmann (2008) Bettina Hoffman: *The Viola da Gamba*. Ford.: Paul Ferguson. New York: Routledge, 2008.
- Otmar–Wurm (1982) Otmar Gergelyi–Karol Wurm: *Historische Orgeln in der Slowakei*. Pozsony: Opus, 1982.
- Owen (1997) *The Registration of Baroque Organ Music*. Bloomington: Indiana University Press, 1997.
- Praetorius (1619) Michael Praetorius: *Syntagma Musicum II. De Organographia*. Wolfenbüttel: Elias Holwein, 1619.
- Renkewitz–Janca (1984) Werner Renkewitz–Jan Janca: *Geschichte der Orgelbaukunst in Ost- und Westpreussen von 1333 bis 1944*. Würzburg: Weidlich, 1984.

Sammlung (1757)	N.N.: <i>Sammlung einiger Nachrichten von berühmten Orgelwercken in Teutschland. Mit vieler Mühe aufgesetzt von einem Liebhaber der Musik.</i> Breslau: Carl Gottfried Meyer, 1757.
Svodoba–Krátký (2019)	Štěpán Svodoba–Jiří Krátký: <i>Nejvýznamnější varhany České republiky.</i> Prága: Albatros Media, 2019.
Walter (1988)	Rudolf Walter: „Der Orgelbaustil von Joh. Philipp Seuffert (1693–1780).” In: Alfred Reichling (szerk.): <i>Acta Organologica. Band 20.</i> Berlin: Verlag Merseburger, 1988.
Wohnhaas–Fischer (1982)	Theodor Wohnhaas–Hermann Fischer: <i>Historische Orgeln in Schwaben.</i> Zürich: Verlag Schnell & Steiner München, 1982.
Wolff–Zepf (2012)	Christoph Wolff–Markus Zepf: <i>The Organs of J. S. Bach. A Handbook.</i> Champaign: University of Illinois Press, 2012.
c.f.	cantus firmus
j.k.	jobb kéz
b.k.	bal kéz
Ø	síp átmérő

Köszönetnyilvánítás

Köszönettel tartozom mindenk előtt témavezetőmnek, Szabó Balázsnak, aki orgonaépítéssel és historikus hangszerekkel kapcsolatos szakértelmével, türelmével és javaslataival segítette munkámat.

Köszönöm Szathmáry Lillának, aki látásmódjával és igényességével alapjaiban formálta az orgonán való játékmódot a konzervatóriumi évek alatt, illetve aki szakmai és nem utolsósorban személyes támogatásával azóta is szüntelenül kísér pályámon.

Köszönettel tartozom Dinyés Somának, akinek hatására életutam a régizene irányába fordult, akinek segítségével elkezdhettem basso continuo és viola da gamba tanulmányaimat és aki azóta is forrásokkal és hasznos tanácsokkal látott el kutatásom során.

Szeretnék köszönetet mondani a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem egykori és jelenlegi orgonaprofesszorainak, Fassang Lászlónak, Szabó Balázsnak, Ruppert Istvánnak és Pálúr Jánosnak, valamint Christoph Bossertnek, akik által a 2017-ben szervezett németországi orgonatúra egyértelműen megalapozta disszertációm témaválasztását.

Külön köszönet illeti meg Krzysztof Urbaniakot, a Krakkói Zeneművészeti Főiskola professzorát, aki nem csupán elérhetővé tette számomra a lengyel orgonaépítéssel foglalkozó legfontosabb forrásanyagokat, hanem további kulcsfontosságú információk megosztásával is segítségemre volt.

Ezen kívül köszönetemet szeretném kifejezni a munkámban segítő személyek és intézmények felé: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Könyvtára, Universitát Mozarteum Salzburg, Hudobné Centrum (Music Centre Slovakia), Bayerische Staatsbibliothek München, Westfield Center for Historical Keyboard Studies, Vittorio Ghielmi, Enyedi Pál, Faragó Attila, Matthias Reichling, Stephan Pollhammer.

Végezetül, de nem utolsó sorban köszönettel és hálával tartozom családomnak, szeretteimnek és barátaimnak, akik mérhetetlen türelmükkel és szüntelen biztatásukkal támogattak a disszertáció megírásában.

Bevezetés

Az utókor figyelme először a németországi orgonamozgalom idején fordult ismét a barokk orgonák irányába. A reformot elindító Emil Rupp és Albert Schweitzer érdeklődésének középpontjában Bach polifóniája, valamint a Silbermann-orgonák álltak. Schweitzerék célja nem a történelmi hitelesség követése volt, Gottfried Silbermann hangszerei csupán forrásként szolgáltak a 20. század zenei elvárásaival átszőtt, Bach-művek interpretálására alkalmasnak vélt orgonatípus létrehozásához. Az első világháborút követő társadalmi és kulturális folyamatok az esztétika olyan változását eredményezték, amely megtörte a történelmi korszakok addig organikusán egymásra épülő, mégis változó folytonosságát. A *Orgelbewegung* törekvései illeszkedtek a korszakot uraló múlttól való elfordulásba, a személyiség kioltása és az elidegenítés szellemi áramlataiba, az objektivitás mind az orgona, mind az interpretáció kulcsfogalmaivá vált. A mozgalom második világháború utáni szakaszát az avantgárd orgonaépítészet jellemezte, amelynek mesterségesen létrehozott, nem pedig természetesen kiforrott hajtása volt a neobarokk irányzat is.¹

Az 1960-as évektől a mozgalom hanyatlásával és kritikájával új aspektusba kerültek a későromantikáig töretlenül egymást követő orgonatradíciók, ez egyre több hangszer historikus szempontok alapján történő helyreállítását eredményezte. A történelmi hitelesség alapjául azok a orgonák szolgáltak, amelyek szerencsés módon átvészelték a háborúkat, illetve a múlt század esetenként helyrehozhatatlan módosításait. A 17. és 18. századi materiális és írott forrásainak vizsgálatával megdőlt az a sokáig elfogadott nézet, amely szerint a szűkmenzúrájú vonós regiszterek a 19. század orgonaépítésében jelentek meg először. A szakmai vizsgálódások eleinte az ilyen sípsorokat elsősorban a 1700-as évek délnémet és tübingiai stílusjegyeként vélték felfedezni, azoban az elmúlt évtizedek kutatásai bebizonyították, hogy az orgonában létrejött vonós hangzásimitáció jelensége jóval korábbra nyúlik vissza, területileg pedig szerteágazóbb képet mutat.²

A barokk vonós regiszterekkel kapcsolatos tudásunk gyarapodásának ellenére a legtöbb témát érintő eddigi tanulmány az egyes orgonaépítők, orgonaépítészeti tájegységek jellegzetességeit és kölcsönhatásait globálisan vizsgálta. Jelen kutatás célja,

¹ Balogh Lázár: *A németországi orgonamozgalom hatása a magyar orgonaépítészetre. Orgonaépítések az 1950-es évektől*. DLA disszertáció. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2019. 6., 8., 16., 20., 45., 59.

² I.m. 26., 60.

hogy ezúttal a vonós hangzást imitáló szűkmenzúrájú sípsorok kialakulását és elterjedését állítsa a középpontba, a fellelhető források alapján új összefüggéseket és nézőpontokat találjon, különös tekintettel arra, hogy az orgonaépítészeti és a játékmód kérdéseit összekapcsolja a viola da gamba hangzását bemutató forrásanyaggal, valamint az orgona mellett gambajátékosként is szerzett több éves tudással és tapasztalattal.

A barokk vonós regiszterek elterjedését a disszertáció orgonaépítészeti tájegységekre és azon belül századokra lebontva vizsgálja. A tájegységek kiválasztásánál elsődleges szempont volt azon orgonaépítőket és területeket bemutatni, amelyek meghatározó és tevékeny szerepet vállaltak a vonós regisztercsalád fejlődésében, a helyi stílusjegyek kialakításában, valamint a térségek közötti kölcsönhatások létrejöttében. Franciaország, Itália és az Ibériai-félsziget romantika előtti orgonatradíciójában egyáltalán nem honosodtak meg vonós hangzást imitáló ajaksípok. Azok a területek, amelyek pedig passzívan voltak jelen vagy ahol a vonós regisztercsalád nem vált alapvető regionális elemmé – úgy mint a Szepesség és a krakkói-iskola egykori befolyását magán hordozó Erdély vagy Ausztria – hanem csupán a 18. század második felében, cseh és délnémet hatásra kezdett feltűnni, jelen értekezés lapjain nem kaptak külön helyet.

Az utolsó fejezet rövid áttekintés nyújt a regisztercsalád talán kevésbé ismert, Európa északi térségeiben (északnémet területek, Hollandia, Svédország, Lettország) való elterjedéséről, valamint igyekszik összegyűjteni az olyan megtévesztő korabeli regiszter elnevezéseket, amelyek valójában nem vonós építésmódot és hangzást jelöltek.

A regiszterek nevei a disszertációban dőlt betűvel szerepelnek, írásmódjuk tudatos döntés alapján a primer vagy fellelhető szekunder forrásokat követik, ezért nem kerültek egységesítésre.

1. A VIOLA DA GAMBA HANGZÁSA

1.1. A viola da gamba hangsínjellemezése történelmi források alapján

A történelmi hangszerek hangjának meghatározása mindig nagy kihívást jelent az utókor számára. Különösen nehéz ez a vonós hangszerek esetében, hiszen a lélek pozíciója, a húrok típusa és feszítése, a vonó kialakítása, illetve a játékos vonótechnikája legalább akkora hatással van a hangzásra, mint a hangszer test formája, a faanyag megválasztása, illetve további építésbeli tulajdonságok. Hasonló ez a historikus orgonaregisztterek rekonstrukciójának problematikájához: hiába alkalmazunk korhű alapanyagokat, építésmódokat és menzúrákat, a sípok intonációja jelentősen befolyásolja a hangszínt.¹

Ahhoz, hogy megértsük, milyen hangzásélmények alapján asszociálhattak a korabeliek a szűkmenzúrájú regisztterek megszólalásáról a vonós hangszerek – elsősorban a viola da gamba – hangjára, elengedhetetlen megismernünk a gamba hangzását leíró történelmi forrásokat.

Mivel a reneszánsz és a barokk kor embere napi szinten hallhatta a *da gamba* hangszercsalád tagjait, hangjukra vonatkozó utalásokat számos esetben zenetörténetileg irrelevánsnak tűnő szépirodalmi írásokban (Baldassare Castiglione: *Il Cortegiano* [1528], Pietro Fortini: *Le giornate delle novelle dei novizi* [1555], William Shakespeare: *Twelfth Night, or What You Will* [1602], Friedrich Ernst Wilmsen: *Vermischte Gedichte* [1762], Johann Wolfgang von Goethe: *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit* [1812]), történetírók (Marino Sanuto: *I diarii di Marino Sanuto* [1504]) munkáiban is találhatunk. Ezek csupán benyomást nyújthatnak számunkra a különböző századok hangesztétikájáról, organológiai értékük azonban nem kiemelkedő. Ezzel szemben a gambajátékról szóló traktátusok olyan technikai és hangképzéssel kapcsolatos instrukciókat tartalmaznak, amelyek segítségével pontosabb képet alkothathatunk a viola da gamba hangkarakteréről. A hangszer virágzásának csúcspontját Marin Maraisnak (1656–1728) köszönhetjük, aki mind zeneszerzőként, mind tanárként alapjaiban reformálta meg a francia gambazenét. A legtöbb és a játékmódot legaprólékosabban részletező információval a 18. századi francia komponisták, illetve elméleti írók szolgálnak számunkra. A következőkben a források fent említett két csoportja kerül bemutatásra.²

¹ Hoffmann (2008): 15.

² John Rutledge: „How did the Viola da Gamba sound?” *Early Music*. VII/1 (1979, január) 59–69. 63.

A 16. század közepéről származó olasz írásokból kiolvashatjuk, hogy a kor legkedveltebb vonós hangszere a viola da gamba volt. A korabeli említések mind a gamba differenciált karaktereket megjeleníteni képes hangját méltatták. Silvestro Ganassi *Regola Rubertina* (1542) című művében a jó gambajátékost a szónokhoz hasonlította, aki megragadja a közönség figyelmét, sokszínű és kifejező játékával közvetíti a zenében megjelenő gesztusokat és karaktereket. A század során a gamba hangját legtöbb esetben a „kellemes” és „édes” jelzőkkel illeték. Az itáliai reneszánszban és korabarokkban a hangszer család különböző méretű tagjait elsősorban többszólamú kamarazenében, az angol consortokhoz hasonló módon használták. A hangszer népszerűsége akkoriban még jóval felülmúlta a hegedűét. Később a 18. század felé haladva a hegedű térhódításával a *da braccio* hangszer család fokozatosan háttérbe szorította a térdel tartott (*da gamba*) violákat.³

Martin Agricola, korának jelentős német zeneteoretikusa az egyik első azok között, akik a viola da gambát az emberi hanghoz legközelebb álló hangszerként jellemezték (*Musica instrumentalis deudsch* [1529]). A 17–18. századi forrásokban ez a képzetársítás vált uralkodóvá. Francia nyelvterületre lépve Agricolához hasonló leírással találkozunk, Marin Mersenne – illetve később Pierre Trichet (1640 körül) és Jean Rousseau (*Traité de la viole* [1687]) – a viola da gambát szintén a legmagasabb rangra emelte a hangszerek között. Mersenne *Harmonie Universelle* (1636) című művében az emberi érzelmek beszédszerű kifejezését a gambajátékos kifinomult vonókezelésének tulajdonította:

Bizonyos, hogy amennyiben a hangszereket oly módon rangsoroljuk, melyik az, amely a leginkább alkalmas az emberi hang imitálására, s aszerint értékeljük, melyik képes erre a legtermészetesebb módon, nem szabad megtagadni az első helyet a viola da gambától, hiszen oly sokszínűen idézi meg az emberi hangot, s a legkifejezőbb módon tükrözi annak szomorúságát és örömet. Mert a vonásnak – amely az imént említettek megvalósítására hivatott – éppen olyannak kell lennie, hogy élénkségétől vagy nyugodtságától fogva, erejétől és sebességtől függően, magabiztosságtól vezérelve a lehető legközelebb álljon az emberi hang természetes légzéséhez,

Mary Cyr: *Style and Performance for Bowed String Instruments in French Baroque Music*. (Farnham: Ashgate, 2012.) 150.

Hoffmann (2008): 10., 16., 305., 306.

³ Hoffmann (2008): 147.

Ian Woodfield: *Early History of the Viol*. (New York: Cambridge University Press, 1988.) 182.

Hoffmann (2008): 15., 17., 98., 147., 184.

s az általa kifejezhető örömhöz és szomorúsághoz, gyengédséghez és erélyességhez.⁴

Jean Rousseau a vonót a gambajáték lelkének nevezte. Az idézett költői megfogalmazások rámutatnak arra, hogy a vonó tudatos kezelése, a különféle vonástípusok ismerete a korabeli – különösen a francia – zenészek számára nem pusztán játéktechnikai kérdést jelentett, hanem az emberi beszéd és gesztusok zenében való színészi megjelenítésének legfontosabb eszközei voltak.⁵

A francia traktátusok a gamba hangszínét a „lágý” és „fényes” (*tendre e brilliant*) jelzőkkel egyidejűleg írták le: Danoville gambaiskolája (1687), Louis Heudelinne szvitjei (1701), Jean-Baptiste Antoine Forqueray említése a Guillaume Barbey által készített hangszerekről. A felhangdús és artikulált – polifón játékra alkalmas – tónus Európa-szerte a hangesztétika egyik legmértvadóbb erényének számított egészen a barokk végéig. Tehát a „fényessel” elsőre ellentmondásosnak tűnő „lágý” (*tendre, douce, dolce, lieblich*) kifejezés nem puha vagy tompa hangszínre utal, sokkal inkább a fülnek kellemes, emberi érzelmeket kifejező, beszédszerű hangzásra.⁶

A 18. századi francia forrásokból azt is megtudjuk, hogy a korabeliek erőteljes rezonanciájú gambahangra törekedtek. Forqueray Frigyes Vilmos hercegnek – 1786-tól II. Frigyes Vilmos néven porosz király – 1769-ben írott levelében kifejtette, hogy az angol készítők túlságosan vastag fedőlappal készítették a gambákat, amely akadályozza a hangszertest ideális rezgését. Rousseau elmondása alapján a hangszer konstrukcióját a század francia mesterei a nyak enyhe hátradöntésével tökéletesítették. Ez a változtatás magasabb hidat igényelt, az így létrejött nagyobb húrtörési szög hatására pedig megnőtt a hangszerre helyezett feszítés, amely teltebb, felhangdúsabb tónust és könnyed megszólalást eredményezett.⁷

A hangszínt lényegesen befolyásolja a hangszer húrozása is. Egy húr feszítését a 16. századtól kezdve az alapján határozták meg, hogy hány kilós súlyt kell annak végére

⁴ Hoffmann (2008): 16., 18. Saját fordítás.

Mersenne, Marin: *Harmonie universelle. The Books on Instruments*. Ford.: Roger E. Chapman. (Hága: Martinus Nijhoff, 1957.) 254.

⁵ John Hsu: „The use of the bow in French solo viol playing of the 17th and 18th centuries.” *Early Music*. VI/4. (1978. október): 526–529. 526.

⁶ Hoffmann (2008): 20.

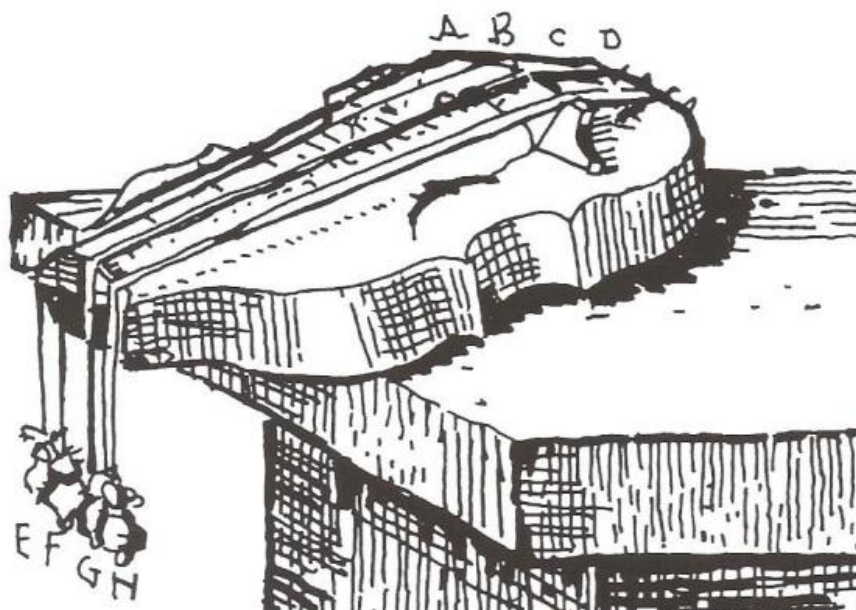
Rutledge: (1979) 65.

Gordon J. Kinney: „Danoville’s Treatise on Viol Playing.” *Journal of the American Musicological Society*. XII (1975.): 45–73. 48.

⁷ John Ruthledge: „A Letter of J.-B.-A. Forqueray, Translated and with Commentary.” *Journal of the Viola da Gamba Society of America*. XIII. (1976.): 12–15. 14.

Hoffmann (2008): 267.

függeszteniünk, hogy az a húr a kívánt hangmagasságra húzza (1. ábra). Minél vastagabb az adott hanghoz tartozó húr, annál nagyobb erő szükséges ehhez. Ma a legelterjedtebben használt és a legtöbb gyártó által kínált historikus húrok a graduális (*graduated* vagy *scaled tension*) feszítési rendszert követik, amelyben az egyes húrok feszítettsége a legmagasabb húrtól a legmélyebb felé csökken.



1. ábra Serafino di Colco illusztrációja az egyenletes feszítésű húrozáshoz (1690)

A graduális húrozás első említése 1767-ből, Giordano Riccati olasz matematikus és fizikustól származik, azonban alkalmazása csupán a 19. században vált általánossá. Ezzel szemben az 1700-as évek első feléig keletkezett források mind azt támasztják alá, hogy addig az egyenletes feszítésű húrozás (*equal tension*) volt használatban. Az egyenletes rendszerben minden húr feszítése egyforma, ez a graduális húrozáshoz viszonyítva jelentősen vastagabb középső, illetve alsó húrokat jelent. Az azonos feszítésű húrok kedvezőbb nyomáseloszlást eredményeznek a hídon és fedőlapon, valamint kiegyenlítettebb érzetet nyújtanak a játékosnak. A graduális rendszerhez képest erősebb középső és alsó húrok tovább növelik a teljes hangszer feszítettségét, amely zengőbb hangzást és a magas részhangokban jóval gazdagabb tónust eredményez minden fekvésben.⁸

⁸ Luke Challinor: *What factors should be considered when choosing a stringing for historical French viols for repertoire circa 1670 –1740? How does this shape our performance and execution of this music today?* Bachelor Thesis. London: Royal College of Music, 2018. 27.
<https://www.gamutmusic.com/equal-tension-strings> Utolsó megtekintés ideje: 2025. május 5.

A 18. század közepétől a cselló térhódítása egyre inkább mérsékelte a viola da gamba iránti elfogultságot. Ez a folyamat új perspektívába helyezte a hangszín kérdését: a gamba hangját az egyre népszerűbb cselló árnyékában kezdték definiálni. A zeneszerző és kritikus Johann Adolph Scheibe ugyan a „vékony” és „rekedtes” jelzőkkel illette a gamba hangját, azonban mégsem kritizálta olyan hevesen a hangszert, mint a későbbi, század végi vélekedések.⁹

A *da braccio* és *da gamba* hangszercsalád egymással való versengése ihlette Hubert Le Blanc plamfletjét, amelyet a szerző a viola da gamba védelmében fogalmazott. A zenei és társadalmi kitekintésekkel tarkított írás műfaja és ironikus stílusa ellenére számos kortörténeti információval szolgál. Le Blanc kifejezetten kedvelte a korabeli itáliai hegedűszonátákat, főként Corelli és Mascitti műveit méltatta, azonban az olasz díszítési gyakorlatot és játékmódot ellenezte. Művének második fejezetében a hegedű és a gamba, mint allegorikus alakok sorakoztatják fel érdemeiket. Itt olvashatunk egy gúnyos részletet, amelyben a szerző a hegedű harsány természetével szemben – számunkra talán szokatlan módon – méltatta a gamba hangját, amely a francia uralkodókhoz és hercegekhez illően „nem túl hivalkodó, sőt kissé nazális, mint egy tisztelettudó követé.” Giovanni Battista Somis hegedűjátékáról alkotott cinikus megfogalmazásában Le Blanc költőien igazolta a 18. század ikonikus gambavirtuózainak átütő hangkvalitását:

Míg *Somis* harminc hangot húz egy vonóra, minden teltség nélkül, mintha egy flageoletten játszana, addig Marais és Forqueray pusztán egyetlen egyet, ám olyan hatalmas zengéssel, mintha a Saint Germain nagyharangja szólna, „a levegőben játszva,” ahogy azt ők maguk is tanácsolták, vagyis a vonás után szabad rezgést engedve a húrnak.¹⁰

Az 1700-as évek utolsó évtizedeiben a cselló egyértelműen átvette mind a mély fekvésű szólóhangszer, mind pedig a basszushangszer szerepét, ezzel a viola da gamba virágkora végetért. A század végén Charles Burney angol zenetudós kifejezetten elutasítóan nyilatkozott a gamba hangzásáról:

⁹ Hoffmann (2008): 297.

¹⁰ Barbara Garvey Jackson: „Commentary On Le Blanc’s Défense De La Viole,” *Journal of the Viola da Gamba Society of America*. XII. (1975. december): 14–36. 16.

Hubert Le Blanc: *Verteidigung der Viola da gamba gegen die Angriffe der Violine und die Anmassung des Violoncells*. Ford.: dr. Albert Erhard. (Kassel/Basel: Bärenreiter, 1951.) 92.

A gamba hangzása pedig kimondottan durva és nazális, csupán a legnagyobb ügyesség és kifinomultság képes hallgathatóvá tenni azt. Egy ilyen tónusú emberi hang elviselhetetlen lenne.¹¹

A 19. században keletkezett leírások már nem fogalmaztak ilyen élesen, inkább nosztalgikusan említették a gambát, mint egy letűnt kor emblematisztikus hangszerét. Johann Joseph Klein *Lehrbuch der theoretischen Musik* (1801) című művében a hangszeret kellemesen éles hanggal jellemezte, amely szólóirodalom, kamarazene, valamint akkordikus kíséret előadására is alkalmas, azonban a század elejére már divatjamúlta vált. Az 1800-as években a koncerthelyszínek méretének és a zenekarok létszámának növekedése hatással volt a zenejátszás hangerejére, ebben a kontextusban a korábban a nagyharang hatalmas zengésével jellemzett viola da gamba a korabeli megítélésében visszafogott és szelíd hangú hangszerré vált. Ernst Ludwig Gerber zenei lexikonjában a „Carl Friedrich Abel” szócikkben a gamba hangzásával példálózva bírálta saját korának hangzásideálját:

Érdemes megjegyezni, hogy őseink igencsak kedvelték a gamba nemes, szerény és szelíd hangját. Csendes, elégedett és békes emberek is voltak. Ezzel szemben úgy tűnik, hogy manapság alig találunk olyan hangos és harsány hangszereket, amelyek a mi zenénknek megfelelnek.¹²

1.2. A játékmód szerepe a hangzásban

A viola da gamba hangzásában a lantéhoz hasonlóan meghatározóak a hangszerenyakra kötött érintők. A játékos a húrt közvetlenül az érintők fölött fogja le, az érintőhöz szorított húr megtörik annak felületén, ezáltal a lefogott hangok megszólalása és tónusa hasonlatos marad az üreshúrokéhoz, amely a *viola da braccio* család tagjainál fényesebb és artikuláltabb hangzást eredményez. A minden húron és fekvésben jól kiegyenlített hangkarakter különösen alkalmassá tette a gambákat a kontrapunktikus consortzene tisztán érthető interpretációjához.¹³

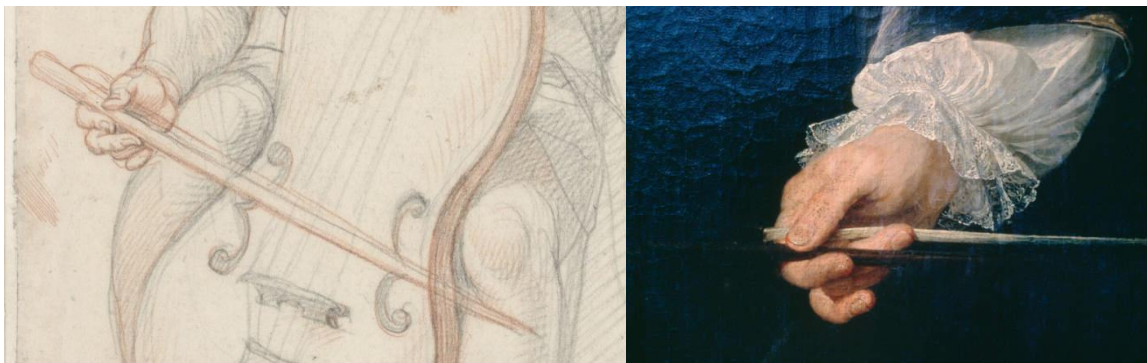
A *da gamba* hangszercsalád jellegzetes hangképzésében jelentős szerepet tölt be az alsó vonófogás is: a játékos a pálcát mutatoujja és hüvelykujja között tartja, közel a kápához, a középsőujj a szőrön támaszkodik, ezzel növelve annak feszítettségét (2. ábra).

¹¹ Hoffmann (2008): 20., 24.

¹² Johann Joseph Klein: *Lehrbuch der theoretischen Musik. In systematischer Ordnung*. (Lipce: Wilhelm Heinsius, 1801.) 128., 129.

¹³ Hoffmann (2008): 190.

A vonás kezdetének pillanatában a középső ujj a húrnak feszíti a szőrt, majd miután a kar mozdulatának hatására a vonó „megpendíti” a húrt, a játékos kissé lazítja a szőrön elhelyezkedő ujját, ezzel szabad rezgést engedve a húrnak a vonás végéig. A csukló követi a vonás irányát, azonban ha nem elég laza, ugyancsak korlátozza a húr rezonanciáját, valamint érdessé és pontatlanná teszi a hang elejét. A gamba megszólalását artikulálttá és beszédszerűvé tévő hangindítások megfeleltethetők a szavak, szótagok különböző kezdőmasszhangzóinak, amelyeket a hangszeren a vonószőr feszítésének mértékével, a vonás kezdeti sebességével, illetve a fogólapon történő lebillentés módjával differenciálhatunk. A jellegzetes hangképzés alapján a francia források számos esetben hasonlították a hangszer hangját a csembaló vagy a lant húrjának megpendítéséhez. Ez a hangindítás alapvetés volt a francia gambajátékban, kivételt alóla az Étienne Loulié és Marin Marais által hangok feletti „e” betűvel jelölt *enflé* vonások képeztek, amelyek szinte „masszhangzó nélkül” lágyan indulnak, majd az olasz *messa di voce*-hoz hasonlóan a vonás végéig erősödnek.¹⁴



2. ábra 16. századi vonófogás (bal) és Antoine Forqueray (1672-1745) kéztartása (jobb)

A 18. századi leírások és ábrázolások azt bizonyítják, hogy a virtuóz csellisták körében még az 1700-as évek végéig tovább élt a gambajátékból örökölt alulról tartott vonófogás. 1799-ben az *Allgemeine Musikalische Zeitung* hasábjain egy ismeretlen szerzőtől megjelent cikk Johann Georg Christoph Schetky mesteri színvonalú

¹⁴ A középső ujj vonószőrön való elhelyezése csupán a barokk korszakban vált elterjedtté, Ganassi vonófogással kapcsolatos instrukciói és a reneszánsz ikonográfiai források alapján a 17. század előtt a vonót leggyakrabban a kápánál tartották: a játékos a hüvelykujját a kápára helyezte, a mutató- és középsőujj a pálcát fogta. Tehát a feszítést nem a középső ujj végezte közvetlenül a szőrön, hanem a mutatóujj a pálcán. I.m.: 147.

Christopher Simpson: *The Division Viol. Or an Introduction to Playing upon a Ground*. (London: William Godbid, 1659.) 2.

Gordon J. Kinney: „Danoville’s Treatise on Viol Playing.” *Journal of the American Musicological Society*. XII (1975.): 45–73. 51.

John Hsu: „The use of the bow in French solo viol playing of the 17th and 18th centuries.” *Early Music*. VI/4. (1978. október): 526–529. 527.

csellójátékát méltatta. A beszámoló írója rendkívül elismerően nyilatkozott Schetky hangképzéséről, valamint részletesen taglalta a csellóművész vonófogását, amely sokkal differenciáltabb, beszédszerűbb és kifinomultabb játékmódot tett lehetővé, mint a franciák által akkoriban felülről tartott vonó. Schetky, valamint korának számos olasz (Antonio Vandini) és német (Markus Heinrich Grauel) csellóvirtuóza élt az alsó vonótartás előnyeivel, amely által a viola da gambához hasonló artikulációkat tudtak megvalósítani.¹⁵

¹⁵ Mark Smith: „The cello bow held the viol-way; once common, but now almost forgotten.” *Chelys. The Journal of the Viola da Gamba Society*. XXIV/1 (1995): 47–61. 47., 51.
N.N.: „Christoph Schetky der Violoncellist.” In: *Allgemeine Musikalische Zeitung*. II/3 (1799. október): 33–37. 33., 35.

2. A REGISZTRÁLHATÓ ORGONA MEGSZÜLETÉSE

Az orgona megjelenését követően még több évszázadnak kellett eltelnie ahhoz, hogy legfőbb jellemzőjévé és érdemévé hangzásbeli sokszínűsége váljon. A zárt Blockwerk rendszer feloldásával az új, szabadon regisztrálható hangszerek adták meg a lehetőséget a különböző hangszínekkel való kísérletezésre. Ezzel elkezdődött egy többlépcsős fejlődési folyamat, amely a 15. század második felétől számos hangzásbeli és technikai újítást hozott az orgonaépítészetbe.

A 15. század első feléig jelen lévő Blockwerk orgonák csupán *Principal* menzúrájú sípokot tartalmaztak, amelyek nem voltak külön kapcsolhatóak, tehát egy billentyű lenyomásakor az összes síp egyszerre szólalt meg, oktávokból és kvintekből álló *Mixturát* képezve. Az egyik legelső regisztrációs praxistról szóló könyv Arnolt Schlick *Spiegel der Orgelmacher und Organisten* című munkája, amelyben a szerző éppen a hangszer ezen tulajdonságát nehezményezte. Írásában az orgonista a 8- és 4-lábas *Principal* sípsorok külön kapcsolhatóvá tételét javasolta. Schlick 1511-ben született könyve azt mutatja, hogy északon még ebben az időben is léteztek Blockwerk-típusú hangszerek, miközben a mai Ausztria területén már az 1490-es években megépültek az első, az akkoriban rendkívül innovatívnak számító regisztrálható orgonák.¹

A legkorábbi regisztrálásról szóló forrásokból azt is megtudhatjuk, hogy amint az orgona sípsorai külön kapcsolhatóvá váltak, az orgonisták törekedni kezdtek más hangszerek, az ember vagy akár a természet hangjainak imitálására. Ezeket a hangzásokat eleinte a különböző regiszterek szintéziséből hozták létre.²

Az orgonaépítők egyre több új építésmódot kezdtek alkalmazni a még színesebb regisztrációs lehetőségek érdekében. Az első ilyen újítás a sípok befedése volt, amely adott síphossz esetében egy oktávval mélyebb, lágyabb, gyorsabb hangot ad. A kísérletezés a *Principal* menzúrától és építésmódjától való elszakadással folytatódott. Az adott hosszhoz tartozó különböző átmérők építésének és a nyitott vagy fődött építésmódok kombinációjaként született meg a kvint felhangban gazdag *Quintadena*, valamint a különböző nyitott, fődött és csöves fuvolaregiszterek. Megjelentek a kónikus (*Gemshorn*, *Spitzflöte*) és tölcserfomájú (*Dulcian*) sípok, valamint a nyitott (*Schalmey*, *Krummhorn*,

¹ Owen (1997): VII., 25.

Arnolt Schlick: *Spiegel der Orgelmacher und Organisten*. (Mainz: Peter Schöffer, 1511.) 30.

² I.m. 20., 29.

Regal) és fedett (*Sordun, Rankett*) nyelvregiszterek. Michael Praetorius *Syntagma Musicum*jának második kötetében a következő módon jellemezte korának orgonáit:

E pompás sokszólamú hangszerben minden egyszerre van jelen, amit a zenében létre lehet hozni. Oly természetes hangon szólal meg, akár csak egy gyermekekből és felnőttekből álló férfikart hallanánk énekelni. Tehát az orgona magában foglal minden más zenei instrumentumot, legyen az bármilyen kicsi vagy nagy. Amit csak hallani akarsz; dob, trombitát, harsonát, cornettet, furulyát, fuvolát, pommert, chalumeaut, dulciant, rackettet [sic!], sordunt, görbekürtöt, hegedűt vagy akár tekerőlantot, az orgonában ezek mind megtalálhatóak, sőt még sok más gyönyörű hangzás is.³

2.1. Vonós hangzásasszociációk Praetorius *Syntagma Musicum*jában

A *Syntagma Musicum*-ban olyan regisztereket és regiszterkombinációkat is találunk, amelyekhez Praetorius vonós hangzásasszociációkat kapcsolt. A szerző szerint ha a *Gemshorn* 8' sípsort tökéletesen intonálják, hangja olyan közel áll a gambához, hogy a regiszter méltán viselhetné a valódi hangszer nevét. A *Jungfrauenregal* 4' szinonímájaként aposztrofált *Geigenregal* vagy *Geigend Regal* már elnevezésében is hangszert imitáló tulajdonásra utal, a rövidtölcséres nyelv sípsort a 8-lábás *Quintaden*-nel összekapcsolva a hegedűhöz hasonló hangzást kapunk, különösen diszkant fekvésben használva. A *Flachflöit* 2-lábás változatát a *Zimbel*-lél és *Quintadena*-val kombinálva szintén vonós szopránhangszerre emlékeztető regiszterösszeállítás hozható létre.⁴

A kötet diszpozíciógyűjteményében felsorolt orgonák bizonyos regisztereihez Praetorius további vonós hangzásélményre utaló rövid megjegyzéseket tüntetett fel:

Danzig, Marienkirche (Julius Anthoni [1585])

Oberwerk: *Viol 4', Offenflöite oder Viol 3'*

Rückpositiv: *Offenflöite oder Viol 4'*

Breslau, St. Maria Magdalena (Michael Hirschfelder, bef.: Jacob Compenius [1602])

Obere Positiv: *Schallmeyen Baß / welcher Geigen art Chormaß* [8']

Frederiksborg, vártemplom (Esaias Compenius [1612])

Im obern manual: *Gemßhorn oder klein Violn 4'*⁵

³ Praetorius (1619): 85. Saját fordítás.

⁴ I.m. 134., 136., 146.,

⁵ I.m. 162., 163., 176., 189.

A kötetben a *Schweitzerpfeiff* az egyetlen olyan regiszter, amelynek meghatározása minden tekintetben megegyezik a későbbi cilindrikus vonós sípsorokéval. A szerző leírása alapján a *Schweitzerpfeiff* egy *Principal*-hoz hasonló, ám annál jelentősen szűkebb menzúrájú regiszter, ennek következtében helyes intonációja rendkívül nehéz, megszólalását ezért az orgonaépítők körszakállal segítik. Az építésmód végeredménye a hegedűre emlékeztető hangzás, amelyet a sípok nehézkes megszólalása miatt csupán lassú tempókban volt ajánlott használni. A szerző kísérletet tett a regiszter névetimológiájának magyarázatára is, állítása szerint a svájci – feltehetően katonai – sípot jelentő elnevezés az orgonasíp keskeny és hosszú síptestére utalt. A néveredetre vonatkozó elmélet hitelesnek tűnik, hiszen azonos analógiát követett az 1600 körül lengyel orgonaépítésben megjelenő *Salicinal* regiszternév, amely az olasz *salcio* vagy *salce* (latin: *salix*) szóból származik, ezzel utalva a fűzfából készített pásztorsípra.⁶

Praetorius szerint a regiszter alapvetően két különböző méretben készülhetett: *Grosse Schweitzerpfeiff* 8', illetve *Kleine Schweitzerpfeiff* 4'. Egyes mesterek a *Kleine Schweitzerpfeiff*-et csupán a diszkantban építették, illetve pedálban is szerepeltethették *Schweitzer Bass* néven, 1-lábas fekvésben. A *Grosse Schweitzerpfeiff* 8-lábast a pedálban halk manuálregiszterek mellett használva basszusgambához hasonló hangzást kapunk.⁷

⁶ Praetorius a regiszter egy másik építésmódját is említi: *Principal* menzúrájú fedett síp, azonban mivel átfújó, ugyanabban az oktávban szól, mintha nyitott lenne.

Hans Henry Jahn (1925) és Christhard Mahrenholz (1930) a *Schweitzerpfeiff*-et nyitott síptestű, alapvetően fényes fuvolás hangszínnű, csupán enyhe vonós jelleggel rendelkező átfújó regiszterként írták le. Mahrenholz érvelése szerint a Praetoriusnál szereplő „Violin Resonanz” megfogalmazás szintén átfújó sípokra utal, ahogyan azt Dom Bédosnál (1766) a *Basse de Viole*, valamint Joachim Hessnél (1774) a *Switserpyp* nevű regiszterek jellemzései is mutatják. Mahrenholz azonban nem tett említést Hess csembaló- és orgonájátéről szóló kézikönyvéről (1772), amelyben a holland orgonista a sípsort a *Salicet*-hez hasonlította („Switserpyp een enge opene mensuur, omtrent als de Salicet”), valamint a *Salicional* és *Viola di Gamba* vonós regisztereket is hitelesen határozta meg, annak ellenére, hogy ezek hazájában viszonylag későn terjedtek el. A Dom Bédos által leírt *Basse de Viole* a francia orgonaépítésben teljesen ismeretlen volt, az elnevezésre vonatkozó példákat egyedül a sváb Karl Joseph Rieppnél (1710–1775) és tanítványi körénél (Joseph Rabiny [1732–1813], François Callinet [1754–1820]) találunk. Dom Bédos Rieppen és weingarteni látogatásán keresztül hallhatott délnémet vonós regisztert, azonban úgy tűnik, azok konstrukcióját és működését az orgonaépítő tévesen definiálta. Mahrenholz *Schweitzerpfeiff*-ről alkotott értelmezése tehát történelmileg megcáfолható, hiszen későbbi évszázadokból és eltérő orgonakultúrákból származó forrásokat idézett, miközben a praetoriusi jellemzést igazoló információkat elhallgatta, hogy az ideológiai okokból barokk orgonákban nem elfogadott vonós hangzást tagadja, és önkényes értelmezéssel a *Schweitzerpfeiff*-et az *Orgelbewegung* elképzeléseibe illeszkedő regiszterre alakítsa.

Praetorius (1619): 128.

Eberlein (2008): 563., 564., 565.

http://www.walcker-stiftung.de/Downloads/Colloquium_2008.pdf

Utolsó megtekintés időpontja: 2025. május 5.

<https://www.mgg-online.com/articles/mgg03047/2.0/id-825906fc-17ba-360d-ed48-750db66e8af1>

Utolsó megtekintés időpontja: 2025. május 5.

⁷ Praetorius (1619): 128.

A *Schweitzerpfeiff* már az 1500-as évek elejétől jelen volt a közép- és délnémet orgonaépítészetben, az első példák között említhetjük Georg Koler 1505-ből származó szerződésében szereplő *Schweitzer flothen*, valamint a freibergi dóm orgonájában 1619-ben még megtalálható, feltehetően Burckart Distlingertől eredeztethető (1502) 4-lábás *Schweitzerpfeiff* regisztereket. A század folyamán a sípsor leggyakrabban manuálon 4-lábás fekvésben, illetve pedálon 2- vagy 1-lábás fekvésben fordul elő, azonban egy 1600-as ellrichi Rückpositiv építéséről szóló szerződés (Nikolaus Köppel) alapján arra következtethetünk, hogy a szűkmenzúrájú építésmódot a *Schweitzerpfeiff* regiszternév nélkül is használhatták: „*Quintflöten, Schweitzerpfeiffen art, gantz scharff undt gut zu gebrauchen.*”⁸

A 17. század elején a regiszter északibb területeken is megjelent, 1605-ben Esais Compenius készített orgonát a magdeburgi St. Katharinen templom számára, amely két *Schweitzerpfeiff* sípsort is tartalmazott: a pedálban 2-lábás, a manuálban pedig elsőként 8-lábás fekvésben. Compenius tíz évvel később a bückeburgi városi templom számára épített hangszert. Annak ellenére, hogy a *Syntagma Musicum* regisztereket felsoroló és bemutató fejezetében nem találunk gambáról elnevezett sípsort, a kötet diszpozíciógyűjteményében a bückeburgi orgona (1615) főművén szerepel a *Viola de Gamba 8'*. A főmanuál 8-lábás regiszterei között megtalálható a kónikus *Gemshorn* is, ezért kizárhatjuk, hogy Praetorius a *Viola de Gamba* elnevezést a bückeburgi hangszer esetében a *Gemshorn* szinonímájaként használta volna. Az első három 8-lábás ajakregiszter (*Principal*, *Gedackt*, *Gemshorn*) mindkét említett Compenius-orgonában azonos, Magdeburg esetében a negyedik 8-lábás a *Schweitzerpfeiff 8'*. Tehát a Bückeburgban szintén negyedik helyen álló *Viola de Gamba* elnevezés minden bizonnyal *Schweitzerpfeiff* 8-lábast, azaz cilindrikus, szűkmenzúrájú vonós regisztert takart.

Felfigyelhetünk arra is, hogy miközben Praetorius szerint a manuál *Schweitzerpfeiff* 8- és 4-lábás fekvésben készülhetett, a Compenius előtti ismert példák mind 4-lábások vagy annál kisebbek (2', 1'). Elképzelhető tehát, hogy Praetorius állítása 1605 utánról származik, amikor Esaias Compenius már – feltehetően elsőként – megépítette a regiszter 8-lábás változatát. Ahogyan a későbbi barokk vonós regiszterek leginkább a basszus és tenor fekvésben emlékeztetnek a viola da gamba hangjára,

⁸ Eberlein (2008): 563.

Ulrich Dähnert: „Die Orgellandschaften Sachsen und Thüringen.” In: Alfred Reichling (szerk.): *Acta Organologica. Band 1.* (Berlin: Verlag Merseburger, 1967.) 46–68. 47.

Fritz Reinboth: „Ein Ellricher Orgelbauvertrag aus dem Jahre 1600.” In: Alfred Reichling (szerk.): *Acta Organologica. Band 24.* (Berlin: Verlag Merseburger, 1994.) 37–42. 38.

Syntagma Musicum-ból megismert építésmódja és hangszínjellemzése alapján hasonlót feltételezhetünk Compenius *Schweitzerpfeiff* 8-lábasáról is. Ezek alapján következtethetünk arra, hogy amikor az orgonaépítő Bückeburgban másodszorra is szerepeltette a sípsort, Praetorius a magdeburgi hangzásélmény hatására az új regisztert ezúttal már a vonós hangszer nevével illette.⁹

A legrégebbi *Schweitzerpfeiff* 4' a langwardeni St. Laurentinus templom orgonájában maradt fenn, amelyet Harmen Kröger 1650 és 1651 között épített tanítványával, Berendt Hussal. A szűk menzúrájú regiszter a praetoriusi leírással szemben tölcserformájú síptesttel készült, amely a korabeli lengyel *Salicional* építésmódjával mutat hasonlóságot.¹⁰

⁹ Praetorius (1619): 176., 185.

Eberlein (2008): 675.

¹⁰ Eberlein (2008): 564.

Roland Eberlein: „Aus alt mach' neu – aus neu mach' alt. Tendenzen in der Registerentwicklung 1920–40.” In: Hermann Josef Busch–Roland Eberlein (szerk.): *Zwischen Postromantik und Orgelbewegung. Bericht über das zwölfte Colloquium der Walcker-Stiftung für Orgelwissenschaftliche Forschung vom 19. bis 20. September 2008 in Karlsruhe*. (Köln: Walcker-Stiftung für Orgelwissenschaftliche Forschung, 2011.) 41–59. 55.

3. VONÓS HANGSZÍNEK A BAROKK ORGONÁBAN

3.1. A vonós regiszterek működése és jellemzői

3.1.1. Az ajaksípok megszólalása

A síptestben keletkező rezgést a felső ajakra áramló levegő gerjeszti, az orgonasípba fújt levegőt a magrés irányított légcsóvává formálja. A csóva a sípszájánál a felső ajakkal kölcsönhatásba lép, egy része a sípon kifelé, míg másik része a síptestbe áramlik. Amikor ez a légcsóva a felső ajak belső felületén elindul felfelé, elkezd összenyomni a síp belsejében található levegőt. Az így keletkezett belső nyomássűrűsödés ezután ismét kifelé kényszeríti a levegőt. Ennek eredményeképpen a légcsóva az ajkaknál felváltva áramlik kifelé és befelé, egyenletes oszcillációt fenntartva a síptestben, amely a síp megszólalását eredményezi. Ezzel egyidejűleg a sípban – attól függően, hogy nyitott vagy fedett – több hullámmozgás is keletkezik, ezek a további rezgések okozzák a felhangok létrejöttét, amelyek egymáshoz viszonyított erőssége hozza létre a hangszínt.¹

Nyitott sípban olyan félhullámok keletkeznek (a síphossz fele az alaphang hullámhosszának), melyek mindkét végénél duzzadópont található. Mivel minden olyan hullám felépül, amely az alaphang félhullámhosszának egész számú hányadosa, a sípban különböző intenzitással minden felhang (részhang) létrejöhet. Fedett síp esetében a síptest végét elérve a nyomás megnő, mivel a levegő nem tud tovább haladni, a légcsóva ezért visszaverődik a síp szája felé, majd amikor eléri azt, az ajkaknak irányított levegő kénytelen kiáramlani a sípból. Mivel ez a teljes ciklus felét jelenti, így a légcsóva a síptest hosszának kétszeresét járta be. A fedett síp negyed olyan hosszú, mint saját alapfrekvenciájának hullámhossza, ebben az esetben csak a páratlan sorszámú felhangok tudnak felépülni.²

3.1.2. A hangszín

A különféle zenei hangzások jellegzetes érzelmi töltésekkel hatnak mindannyiunkra. A legtöbb akusztikával foglalkozó elmélet a hangszín érzelmi színezetet tükröző vonásait hangsúlyozza. Míg egy zenekarban a különböző hangszerek együttjátéka, addig az

¹ Neville H. Fletcher–Suszanne Thwaites: „The Physics of Organ Pipes.” *Scientific American*. CCXLVIII/1 (1983. január): 94–103. 96.

Hans Klotz: *Az orgonáról*. Ford.: Gergely Ferenc. (Budapest: Zeneműkiadó, 1972.) 76.

² Adelung (1991): 58.

orgonában a regiszterek sokszínűsége és keveredése nyújt változatos ingereket az emberi agy számára.³

Akárcsak más hangszereknél, az orgonasípok hangszínét is az alaphang és felharmónikusok együtthangzása, megszólalásuk időbeli sorrendje, valamint egymáshoz viszonyított erősségük határozzák meg. A különféle építésmódok (síptest formája, menzúra, anyaghasználat) jellegzetes felhangszerkezetet adnak a regisztereknek, amelyet az intonációs beállításokkal (ajakszélesség, ajak felvágási magassága, szélnyomás, stb.) nagy mértékben befolyásolhatunk, azonban gyökeresen nem változtathatunk meg.⁴

Mielőtt a felsorolt paramétereket a vonós regisztercsaládra vonatkoztatva vizsgálnánk, tekintsük át, milyen hangzásbeli adottságokkal rendelkezik egy barokk vonós orgonasíp:

1. a gamba vonófogásából és játéktechnikájából következő hangindításhoz hasonló megszólalási zaj,
2. a rezgésbe jövő húrre emlékeztető lassú hangfelépülés,
3. a bélhúrok karcos, pezsgő hangjára emlékeztető kontúros tónus.

3.1.2.1. Az építésmód

A vonós regiszterek nyitott cilindrikus, kónikus vagy tölesérformájú (trichterförmig) formában épülhetnek. A cilindrikus síptestben különböző intenzitással minden felhang jelen van, a kónikus és töleséres sípok esetében az inharmónikus részhangok is kialakulnak. A vonósok sípkeresztmetszete – emiatt a levegő számára biztosított gerjesztőfelülete – kisebb a *Principal* család tagjainál. A szűk menzúrájú sípban a felhangrezgések megegyeznek a harmonikus felhangfrekvenciákkal, ezért a magas részhangok könnyebben tudnak kialakulni és mozdulatlanul maradni, ezáltal azok nagyobb számban és intenzitással lesznek jelen, mint *Principal* vagy bővebb menzúra esetén. Az így keletkezett hangzás éles és metsző karakterű, mivel a második részhang (oktáv) nagyobb intenzitással rendelkezik, mint az alaphang (3. ábra).⁵

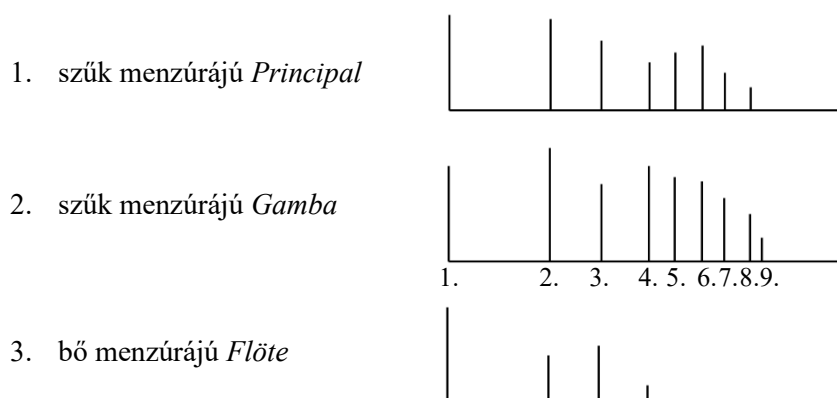
A regisztercsaládok menzúráit mindig az orgonát körülvevő beltérhez kell igazítani: a kisebb terekben a keresztmetszeteket szűkebbre kell venni, míg a nagy

³ N.N.: „Hangszín” In: Carl Dalhaus–Hans Heinrich Eggebrecht (szerk.): *Brockhaus Riemann Zenei lexikon. II. kötet.* Ford.: Boronkay Antal (Budapest: Zeneműkiadó, 1984.) 125., 126.

⁴ Adelung (1991): 69.

⁵ I.m. 59., 70.

katedrálisokat a bővebbre menzúrált sípok tudják megfelelően betölteni. A menzúrálás okozta hangszínbeli változások az intonációval korrigálhatóak.⁶



3. ábra Különféle ajaksípok hangspektrumai

A magas felhangoknak kedvező szűk menzúra további következménye az alaphang lassú felépülése. Minél szűkebb a keresztmetszet, annál nehezebben tud megszólalni az alaphang. Túlságosan szűk menzúra esetében a regiszter átfűj az oktávjába, azaz a második részhang válik alaphanggá. Ezt jól szemlélteti a Fraunhofer Intézet *Principal* ($\varnothing=67.2$ mm) menzúrájú, állítható hosszúságú síppal végzett mérése. A hosszúságot centiméterenként növelték 77 cm és 117 cm között. Állandó keresztmetszet mellett ez azt jelenti, hogy miközben a síp egyre mélyebb hangot ad, működése egyre jobban eltolódott a vonós regiszterek irányába. Elérve a 100–110 centiméteres hosszúságot törésszerű változás következett be: a hangszín jelentősen megváltozott, a hangzás bizonytalanná vált, a megszólalás kezdeti pillanatától az állandósult hangig tartó idő lényegesen megnövekedett.⁷

A vonósok bizonytalan és nehézkes megszólalása az ajkak köré forrasztott különféle szakállakkal javítható, amelyek a magrésből kiáramló szelet terelik. Ezt a technikát már a 17. és 18. századi orgonaépítők is alkalmazták, vonós sípsoraikat olykor kis oldalszakállakkal, dobozzakállakkal látták el, vagy csupán a felvágás szélén meghagyott kis felületeket hajtották ki szakállként. A szakállak korabeli megítélése vitatott kérdés. Egyes regiszterek esetében a szakállal történő építés (például: *Quintatön* dobozzakállal) teljesen elfogadott volt, míg alkalmazásuk a homlokzati sípokon kifejezetten kerülendőnek számított. A 18. században egyre nagyobb számban és –

⁶ I.m., i.h.

⁷ Angster Judit: „The influence of pipe scaling parameters on the sound of flue organ pipes.” *The Journal of the Acoustical Society of America*. CXVI/4 (2004. október): 603–609. 605.

különösen a délnémet orgonakultúrában – egyre szűkebb menzúrával épült vonós regiszterek indokoltá tették a megszólalás segítésére irányuló eljárásokat, azonban a század közepén Jakob Adlungtól (*Musica Mechanica Organoedi* [1768]) még továbbra is azt olvashatjuk, hogy a *Viola di Gamba* és más vonósok szakáll nélküli elkészítése magasabb szakértelemről árulkodott, mivel a megfelelő menzúrálás és ajakfelvágás esetén alkalmazásuk nem válna szükségessé. Ennek ellenére a század számos kiemelkedő orgonaépítőjénél találunk példát mind szakállas, mind pedig szakáll nélküli vonós sípokra. Tobias Heinrich Gottfried Trost szakvéleményeiben kifejezetten javasolta a szakállak alkalmazását. A barokk orgonaépítészet azonban szem előtt tartotta, hogy a megszólalás megkönnyítése mellett ne fossza meg a szűk menzúrájú regisztereket vonós jellegű hangfelépülésüktől, illetve azok a lehető legkevesebbet veszítsenek sajátos hangkarakterükből.⁸

A hangszínt tovább befolyásolja a síp anyaga és a sípfal vastagsága. A fém kedvez a felhangok erősödésének, éles hangzást eredményez, míg a fa csökkenti azokat, ezáltal puhább, alaphandúsabb hangok kapunk. A fényes és áttetsző hangzás érdekében tehát a vonós regiszterek többsége fémből készül, ez alól leggyakoribb kivételek a regisztercsalád 16-lábas fekvésű tagjai (*Violon*), illetve bizonyos esetekben a 8-lábás sípsorok alsó oktávja. Mivel a mélyebb fekvésekben kevésbé észrehevetőek az anyaghasználatból eredő hangszínbeli különbségek, anyagköltség szempontjából előnyösebb ezeket fából készíteni.⁹

A fém sípok ón és ólom különböző arányú ötvözetéből készülnek, ezt az arányt az orgonaépítők 16 egységre osztott (*Lot*) skálán határozzák meg. Minél magasabb az óntartalom, az orgonasíp annál felhangdúsabb, fényesebb hangzással rendelkezik. Ezért a vonósok magasabb, míg a kevesebb felhangot igénylő regiszterek alacsonyabb óntartalommal készülnek. A tiszta ónt (*16-lötig*) az orgonaépítők csupán a homlokzati sípokhoz, illetve különleges esetekben használták.¹⁰

Az síp megszólalásakor nem csupán a benne található levegőoszlop, hanem maga a sípfal is rezgésbe jön. Minél vékonyabb a sípfal, anyagának annál kisebb a belső csillapítása, ezért a fal saját rezgései intenzívebben stimulálódnak, ezek általában

⁸ Adlung (1991): 48.,49.

Adlung (1768): 61.

Friedrich (1989): 53.

⁹ Adlung (1991): 75.

¹⁰ I.m.: 58.

<https://www.greifenberger-institut.de/dt/wissenswertes/orgel/einleitung/pfeifenmaterial.php>

Utolsó megtekintés ideje: 2025. május 5.

inharmónikusok a síp alaphangjához képest. A vékony sípfal hozzájárul a vonós regiszterek fényes, metsző és áttetsző hangzásához, azonban túl alacsony falvastagság esetén a hang nyerssé, bántóvá válhat.¹¹

3.1.2.2. Az intonáció

Az intonáció során azt szabályozzuk, hogy a levegő mekkora sebességgel, azaz nyomással érkezzon azokhoz az „akadálypontokhoz,” amelyekkel a sípszájnál reakcióba lép, valamint ezek az ütközési pontok milyen felülettel rendelkezzenek. Ha megadott menzúra esetén kisebb mennyiségű levegőt állítunk rezgésbe, a hangzás alapvetően áttetszőbb és fényesebb, nagyobb mennyiségű beáramlás hatására a hang intenzívebb és teltebb lesz. A hangképzési pontokra érkező szélmennyiséget a láblyuk keresztmetszetével, az ajak szélességével, a felvágás magasságával, a magrés méretével és a maglap helyzetével szabályozhatjuk. Ezek a paraméterek szoros összefüggésben állnak egymással, ezért a barokk vonós regiszterekre jellemző hangzás nem csupán egy adott törvényszerűség alapján állítható elő. A lassú felfutású, éles, ám mégis áttetsző hangszín létrehozásához azt a szűk intervallumot kell megtalálni, amelyben a szélnyomás mértéke már kedvez a magas felhangok megjelenésének, viszont még nem lépi át azt a határt, amikor a hang már veszít törekenységéből, teltté válik és túl stabilan épül fel.¹²

A levegő útjának szempontjából az első hangszínt befolyásoló tényező a síplábban létrejövő szélnyomás meghatározása, hiszen ettől függ a magréshez érkező szél mennyisége, amely onnan a felső ajkak szélére áramlik tovább. Minél nagyobb mennyiségű levegőt juttatunk a sípládba, a szél annál nagyobb nyomással hatol át a magrésen, így könnyen rezgésre készítette a sípban lévő levegőoszlopot. A barokkban német területeken a sípokat alapvetően nyitott lábbal készítették (tehát az intonációs beállításokat az ajkaknál kezdték), azonban számos esetben találkozunk behúzott síplábakkal, amelynek segítségével szabályozhatóvá (csökkenthetővé) vált a beáramló szél mennyisége.¹³

Az ajak szélessége elsősorban a hangerőt befolyásolja, azonban bizonyos mértékben hatással van a hang élességére is. A szélesség növelésével változás következik be az összes részhang amplitúdójában, különösen a magas felhangok hangfejlődése válik

¹¹ Adelung (1991): 68.

¹² Johann Gottlob Töpfer: *Die Orgel. Zweck und Beschaffenheit ihrer Theile, Gesetze ihrer Construction, und Wahl der dazu gehörigen Materialien.* (Erfurt: Gotthilf Wilhelm Körner, 1843.) 100.

¹³ Adelung (1991): 72.

erőteljesebbé. A *Principal*-ok és vonósok esetében az ajakszélesség általában a síp kerületének egy negyede. Különösen szűk menzúrák esetében ez tovább növelhető az alacsony hangerő kompenzálásának érdekében.¹⁴

A felvágás magassága meghatározza a felső ajkakhoz érő szél sebességét, ezáltal nagymértékben befolyásolja a hang élességét. Az alacsony felvágás felhangdúsabb, vonósabb hangzást eredményez. A vonós regiszterek ajakfelvágása általában a szélesség negyede vagy annál kisebb ($2/9-1/5$). Utóbbi esetben a hangzás még felhangdúsabbá válhat, azonban hogy elkerüljük a megnövekedett szélesebbesség okozta teltebb, intenzívebb hangszínt, a szélnyomást csökkentenünk kell. Ha a felvágás magas, a levegőnek nagyobb utat kell megtenni a magréstől a felső ajakig, ez idő alatt a külső levegővel való súrlódás következtében veszít sebességéből, a síp hangzása lágyabb, megszólalása lassabb lesz. A túlságosan magas felvágás azonban tompa hangot képez, amely könnyebben átfűj. Ha ilyen mértékű felvágás mellett mégis erősíteni szeretnénk a felhangdús vonós jelleget, akkor ismét növelnünk kell a szélnyomást. Összefoglalva alacsony felvágás esetén alacsonyabb, magasabb felvágás esetében magasabb szélnyomást kell beállítanunk. A felsorolt intonációs paraméterek egymásra gyakorolt hatását alább a 4. ábra foglalja össze.¹⁵

A hangzást tovább finomíthatjuk a magrés és maglap beállításával. A kívánt megszólalás érdekében fontos megtalálni a magrés optimális méretét: a szűkítés frissebb hangot eredményez, azonban a túl keskeny magrés határása a magasabb felhangok nem tudnak létrejönni, amely tompa hangszínt eredményez, ellenkező esetben a felhangok amplitúdói növekednek, ám egy határon túl a hang zajossá válhat. A magrésen kiáramló szél irányát a maglap vízszintestől eltérő helyzetével szabályozhatjuk. A maglapot felfelé húzva a vonósokhoz szükséges élesebb hangszínt és lassú felfutást kapunk, míg lefelé ütve az alaphang teltségét növeljük, gyorsítjuk a síp megszólalását.¹⁶

¹⁴ I.m.: 71.

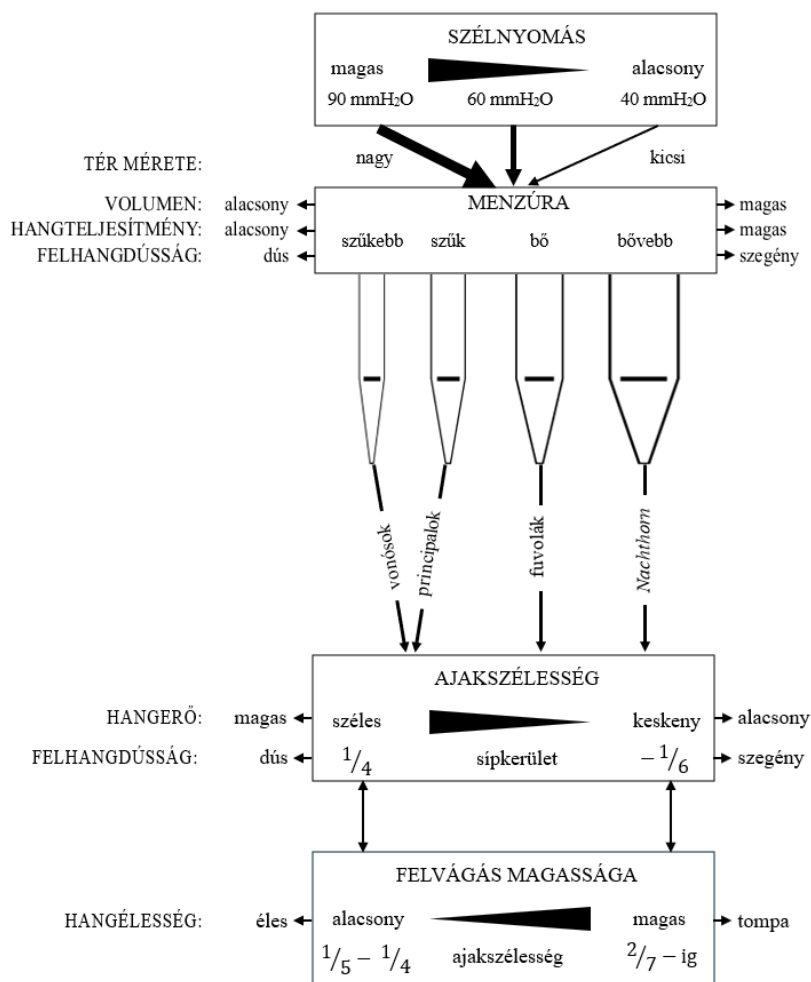
¹⁵ I.m.: 71., 72., 76.

Johann Christian Wolfram: *Anleitung zur Kenntnis, Beurtheilung und Erhaltung der Orgeln. Für Orgelspieler und alle diejenigen, welche bey Erbauung, Reparatur, Prüfung und Erhaltung dieser Instrumente interessirt sind.* (Gotha: Carl Steudel, 1815.) 81.

Töpfer: I.m. 103.

¹⁶ Adelung (1991): 74.

A gamba hangindítására emlékeztető megszólalási zaj elsősorban a maglap éles szögben gyalult élének csapódó levegő által keletkezik. Az él fogazása könnyíti a turbulenciák kialakulását, ezáltal csökkenti a felépülési fázist, kiszűri az inharmonikus felhangokat és járulékos zajokat. Minél beljebből kezdjük a fogazást a felvágás széleihez képest, hatása annál mérsékeltebb lesz. A romantika orgonaépítészete egyre lekerekítettebb, lágyabb megszólalást kívánt, ezért az orgonaépítők sűrűbb fogazásokat kezdtek alkalmazni, mindemellett az 1800-as évek első felének vonós intonációja a német orgonaépítészetben még az előző század hagyományait vette alapul. A neobarokk orgonaépítészet és a 20. századi irányzatok túlzott fogazásokkal, illetve a maglap élének elsímitásával igyekeztek zajmentessé és precízzé tenni a sípok megszólalását, ezáltal teljesen eltörölve az artikulált hangindítást és a felépülés lassúságából következő vonós hangkaraktert, illetve dinamikai lehetőségeket.¹⁷



4. ábra Az ajaksípok intonációs tulajdonságai

¹⁷ I.m. i.h.

Személyes korrespondancia Faragó Attila orgonaépítővel.

3.1.3. Barokk vonós regiszterek leírása történelmi források alapján

Korabeli regiszterjellemezéseket orgonaépítéssel foglalkozó könyvekben, regisztrációs utasításokban, orgonafelmérések és átadások beszámolóiban, valamint megrendelések vagy átépítések szerződéseiben találhatunk. Ezek olykor nem csupán egy-egy regiszter hangszínét igyekeznek szavakba önteni, hanem kitérnek az adott sípsor konstrukciós alapelveire, működésére, vagy akár helyes használatára vonatkozó tanácsokkal is szolgálnak.¹⁸

A legkorábbi vonós hangzásra és építésmódra utaló leírás a már említett *Syntagma Musicum*-ban található *Schweitzerpfeiffe* szócikk. Praetorius a regisztert a *Principal* család egy kifejezetten szűk menzúrájú tagjaként nevezte meg, amely keskeny síptestének következményeként „különlegesen kellemes és éles,” hegedűhöz hasonló hanggal rendelkezett. A szűk menzúra okozta nehézkes és lassú megszólalás javítása érdekében az orgonaépítők a sípok ajkait általában körszakállakkal látták el. Lágymanuálregisztereket a pedálban a *Schweitzerpfeiffe* 8-lábassal kísérvé gembára emlékeztető basszushangzást kapunk. A regisztert a manuálban csupán lassú tempókban használjuk, mivel gyors futamok vagy díszítések alkalmával a *Schweitzerpfeiffe* sípjainak nincs elég ideje tisztán megszólalni.¹⁹

A principal és vonós regisztercsaládok közötti átmenetet képező kónikus *Gemshorn*-ról Praetorius azt írta, hogy amennyiben megfelelő szakértelemmel intonálják, hangzása oly közel áll a viola da gamba hangjához, hogy a regiszter méltán viselhetné a vonós hangszer nevét. Ez a képzettársítás megalapozottnak tűnhet, hiszen a *Gemshorn* építésmód szűkebb – vonósokhoz méginkább közelítő – menzúrával történő konstrukciója jelenthette a 17. századi kónikus vonós regiszterek megszületését (ld. 78. oldal).²⁰

A lassú megszólalásra való utalás, valamint a viola da gamba hangszínleírásaiból visszaköszönő „lágym/ kedves” és „fényes/éles/metsző” jelzők rendre megtalálhatóak a 17. és 18. századból származó vonós regiszterleírásokban. Mätthaus Hertel *Orgelschlüssel* (1666) című, orgonisták számára készült kéziratában a lengyel *Salicional* praetoriusi *Schweitzerpfeiffe* jellemzésének megfelelő definícióját olvashatunk:

¹⁸ Johann Friderich Walther: *Die, In der Königl. Garnison-Kirche zu Berlin befindliche Neue Orgel*. (Berlin: Carl Gottfried Möllern, 1726.) 18.

Friedrich (1989): 59.

Joachim Hess: *Luister van het orgel*. (Gouda: Johannes van der Klos, 1772.) 8., 9., 10.

¹⁹ „Haben gleichwol einen gar besondern /lieblichen/ und /scharffen/ und bald einer Violn Resonanz / welcher durch ihre Engigkeit entstehet.”

Praetorius (1619): 128.

²⁰ I.m. 134.

Salzional szólóban használva. n.b.: mivel ez egy igen lomha regiszter, ezért lassú tempókban játszhatunk rajta, hangja épp olyan, mint a Viol da gamb.²¹

Johann Mattheson diszpozíciókat tartalmazó függelékét írt (1721) Friedrich Erhardt Niedt *Musikalisches Handleitung* (első kiadás: 1706) című művéhez. A szerző a danzigi St. Bartholomäus templom orgonájának specifikációjában magyarázatot fűzött a főmű *Salcional* 8' regiszteréhez, amelyben azt a *Viola di Gamba* sípsorral megegyező hangzással írta le. Ezt a kommentárt idézte később Jacob Adlung (1768) is, aki ezen túlmutató jellemzésében azonban úgy tűnik, egy ponton hibázott. Adlung szerint a *Salicional* még a *Violdigambe*-nél is szűkebb menzúrájú, ellenben hangszíne puhább és tompább annál. Ez nyilvánvalóan ellentmondás, hiszen a német *Salicional*-ok kevésbé éles, illetve alaphangban valamelyest teltebb tónusa éppen a *Violdigambe* sípoknál enyhén bővebb keresztmetszet következménye. Különösen igaz ez a délnémet *Salicional*-okra, amelyek – kiváltképp a diszkantban – bővebb menzúrával épültek, így visszafogottabb vonós felhangspektrummal rendelkeztek.²²

Adlung *Musica Mechanica Organoedi* (1768) című elméleti írása néhány kétségbe vonható állítása ellenére is számos információval szolgál korának vonós sípsorairól. Kortársaival egyetértésben a szerző a *Violdigambe*-t az egyik legszebb orgonaregiszterként nevezte meg. Adlung leírásában a gambaregiszter – amennyiben megfelelően készítik – „átütően sercegő” hanggal szól, akárcsak egy tenor– vagy basszusgamba. Minél szűkebb a sípok keresztmetszete, intonációja annál nehezebb, ezt az építők olykor szakállakkal segítik, azonban kimagasló szakértelem mellett ezek alkalmazása szükségtelen. Niedt szerint a *Violdigamba* elnevezés minden esetben 8-lábás sípsort takart, azonban Adlung megjegyezte, hogy a 18. századi közepére a regiszter már 4-lábás fekvésben is megjelent. A szerző visszautalt Praetorius *Gemshorn–Violdigamba* kérdéskörére, amelyből egyértelműen kiderül, hogy a két regiszter az 1700-as évekre már élesen különvált: a *Gemshorn* kónikus, lágyabb tónusú regiszter, míg a *Violdigamba* többnyire cilindrikus síptesttel rendelkezik, hangja éles és metsző.²³

²¹ Matthaus Hertel: *Orgelschlüssel. Ausgewählte Schriften*. (Berlin: Freimut & Selbst, 2018.) 22. Saját fordítás.

²² Friedrich Erhardt Niedt: „Anhang.” In: Johann Mattheson (szerk.): *Musikalische Handleitung*. (Hamburg: Benjamin Schillers Wittwe & Joh. Christoph Kießner, 1721.) 168.

Justin Heinrich Knecht: *Vollständige Orgelschule. II. Kenntnis der vornehmsten Orgelregister*. (Lipscse: Breitkopfische Musikhandlung, 1795.) 12.

Eberlein (2008): 533.

Adlung (1768): 136.

²³ I.m. 154.

A *Viola* és a *Violone* Adlung értelmezésében – akárcsak a vonós hangszer család különböző méretű tagjai – a *Violdigambe* diszkant és basszus irányú kibővítései. A *Viola* általában 8- és 4-lábas fekvésben épült, hangja a brácsát idézi. A szerző szerint a walthershauseni Trost-orgona homlokzatában található szűkmenzúrájú *Geigenprincipal* 4' nem szól másképp, mint egy *Viola* 4'. A *Violone* a gambaregiszterek pedálban előforduló változata, amely a 8- vagy 16-lábas fekvést képviseli, hangzása a nagybögöt, illetve névadóját imitálja. A sípsor készülhetett fémből vagy fából, Adlung szerint a nehéz intonáció miatt az orgonaépítők ritkán menzúrálták bármelyik változatot kellően szűkre; amennyiben mégis, az eredmény egy intenzíven vonós karakterű, a *Principalbass* 16-lábasnál még sokrétűbben használható pedálregiszter.²⁴

A 18. században az átfújó *Querflöte* vagy *Traversflöte* regiszterek két típusa volt ismert: egyik változat a harántfuvola hangját idézte, míg a másik az orgona vonóskarához tartozott. Utóbbi hangzását Jakob Adlung páratlan aprólékossággal árnyalta, érzékletesen rámutatva a *Traversflöte* és a *Violdigambe* hangszínbeli különbségére. Leírásában a regiszter megszólalását a brácsához hasonlította, külön kiemelve a fémmel fonott bélhúrokon való játékot. Ez mutatja számunkra, hogy amikor Adlung szavakkal próbálta megragadni a *Traversflöte* jellegzetes tónusát, fontosnak tartotta, hogy a gamba metsző felhangdússága helyett a *da braccio* család tagjaira jellemző kerekebb, teltebb hangszínre, a natúr bélhúrral szemben pedig a fonott basszushúr kevésbé nyers megszólalási zajára utaljon.²⁵

A szűkmenzúrájú regiszterek korabeli jellemzéseiben a vonós hangszínasszociációt szinte kivétel nélkül a „vonás” („mit dem Bogen auf der Violin oder Viol di Gamba [...] gestrichen wurde.” / „Scheiden des Bogenstrichs auf einem Baßinstrumente”) fogalmával írták le. Ez azt jelenti, hogy a képzettársítás szempontjából a megszólalási zajnak legalább akkora szerepe volt, mint az azt követő felhangdús, éles vonósokra emlékeztető hangszínnak. Az intenzív sípmegszólalási zaj a viola da gamba pengetéshez hasonlatos, artikulált hangindítását reprezentálja. Ahogyan a hangindító „mássalhangzót” a gambán elsősorban a vonószőr feszítésének mértékével, úgy orgonaregiszter esetében a billentés sebességével tudjuk differenciálni.²⁶

²⁴ I.m. 153.

²⁵ I.m. 128.

²⁶ Lassú, puha billentés esetén a szelep lassan kezd kinyílni, ennek hatására a sípba áramló levegő fokozatosan éri el maximumát. Ez azt jelenti, hogy a szelepnnyitás pillanatában kisebb mennyiségű levegő csapódik a maglapnak és áramlik ki a síp ajkain. Mivel a levegő kisebb nyomással találkozik ezekkel az akadálypontokkal, az ütközés intenzitása is alacsonyabb lesz, ezáltal puhább megszólalási zajt kapunk. Ha

A megszólalási zaj után a regiszter teljes felhangspektruma lassan épül fel, amely vonós hangszerek *messa di voce* vagy *enflé* effektjét idézi. E jelenséget az általánosan használt *megszólalási sebesség* helyett érzékletesebben fejezné ki a *felépülési sebesség* szóhasználat, hiszen a megszólalási zaj sohasem késik a szelepnyitáshoz képest, csupán a síp lassabban éri el rezonanciamaximumát.

A 18. század közepétől kezdve a korábbi generációk konzervatív (Hertel, Agadoni, Petri) gondolkodásmódjával szemben egyre több leírás említette a lassú regiszterek – paradox módon – gyors tempókban való alkalmazását. Az egyik legszemléletesebb példa erre Friedrich Agricolától származik, aki a következőket írta Tobias Heinrich Gottfried Trost altenburgi hangszerének főmű vonósairól:

És ha ezeket [*Querflöte 16'* és *Viola da Gamba 8'*] összekapcsoljuk, és rajtuk (nem a legtöbb orgonista előítélete alapján lassú, hanem) gyors futamokat és arpeggiokat játszunk, az kiváltképp szép hatást kelt; e két regiszter kellemesen metsző hangja oly közel áll a basszushangszerek artikulált vonásaihoz, amennyire azt egy orgonasíp meg tudja közelíteni.²⁷

A gyors futamokhoz javasolt regiszterkombináció alkalmazására lehetséges magyarázat lehet, hogy Agricola és Adlung felismerhették a lassú felépülési sebességgel rendelkező sípsorok megszólalásában rejlő dinamikai árnyalás lehetőségét. Gyors tempóban, illetve rövid hangokat játszva az orgonista nem hagy elegendő időt a vonós sípoknak, hogy azok rezonanciája teljes mértékben felépüljön az artikulált hangindítást követően. A hanghosszúságot fokozatosan növelve erre egyre több időt adunk a hang teljes megszólalására, míg végül a síp alaphangja is egészségesen fel tud épülni, eredményünk tehát a hangok hosszúságával irányított valódi *crescendo*. A lassú felépülési

azonban a szelepet gyorsan nyitjuk, a teljes szélnyomás hirtelen áramlik a sípba, nagy erővel csapódik a maglapnak, amely keményebb megszólalást eredményez. Kihasználva ezeket a lehetőségeket, hallható különbséget tehetünk súlyos és súlytalan hangok között, ezzel megteremtve a valódi dinamikai árnyalás illúzióját a hallgatóságban. A leütésen túl a billentyűk felengedésének is szerepe van a hangok megformálásában. A hirtelen zárt szelep sokkal nyersebb hangvéget eredményez, mint a lassú elengedés, amely lágyan elkerékíti a hangvéget.

Friedrich Agricola: „Sammlung einiger Nachrichten von berühmten Orgelwerken in Teutschland mit vieler Mühe aufgesetzt von einem Liebhaber der Musik.” In: Friedrich Wilhelm Marpurg (szerk.): *Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik. Band III. Sechster Teil*. (Berlin: G. A. Lange, 1758.) 486–518. 497.

Johann Friderich Walther: *Die In der Königl. Garnison-Kirche zu Berlin befindliche Neue Orgel*. (Berlin: Carl Gottfried Möllern, 1726.) 18.

²⁷ Friedrich Agricola: „Sammlung einiger Nachrichten von berühmten Orgelwerken in Teutschland. mit vieler Mühe aufgesetzt von einem Liebhaber der Musik.” In: Friedrich Wilhelm Marpurg (szerk.): *Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik. Band III. Sechster Teil*. (Berlin: G. A. Lange, 1758.) 486–518. 497. Saját fordítás.

sebességet kihasználva akár további, a viola da gamba vonásaira emlékeztető hangzásokat hozhatunk létre az orgonán. Szélsőségesen rövid hangok esetében annyira kevés időt adunk a sípoknak, hogy szinte csak a megszólalási zajt halljuk, a hangzás ezáltal nem csupán halkabb lesz, hanem valóságként imitálja a gambán dobott vonóval játszott hangokat is.²⁸

3.2. Regisztrációs utasítások és regiszterkombinációk

Matthäus Hertel 1652-től 1672-ben bekövetkezett haláláig Züllichau városának volt orgonistája, fennmaradt kéziratai nagy zenei és orgonaépítői tudásról tanúskodnak. Hertel *Orgelschlüssel* (1666) című műve hasznos tanácsokkal szolgál az orgonistáknak, hogy miként tartsák karban a régi orgonákat, illetve mire kell ügyelniük egy új hangszer átvételénél. Írásában a szerző a figurális zene és a koralkíséret regisztrációs kérdéseivel is foglalkozott, vonós sípsort tartalmazó regiszterösszeállításokat az utóbbi kategóriában olvashatunk:

Quintaden [8'] + *Salicet* / *Salizional* [8']

Salizional (megszólalása miatt önmagában csupán lassú tempókban használható)

Salizional + *Kleingedackt* [4']

Salizional + *Principal* [4']

Salizional + *Mixtur* 4f²⁹

Theodor Agadoni 1696 és 1701 között átépítette az olmützi székesegyház Matthias Rittertől származó orgonáját (1598). Az új hangszerhez ismeretlen szerző készített regisztrációs javaslatokat tartalmazó dokumentumot. Az orgona hátpozitívján található rejtélyes *Corno muto* [4'?] név a leírások alapján egy lassú tempókban, szólóban is

²⁸ Egy széles körben elterjedt álláspont, miszerint a viola da gamba alsó vonófogása nem teszi lehetővé a *spiccato* (dobott, ugratott) vonásokat, Hans Bol téves megállapításán (1973) alapszik. A játékmódra vonatkozó utalásokat már Christopher Simpsonnál (1659) megtaláljuk („a csuklónak olyan rugalmasságra van szüksége, amely képes a vonót a húrba engedni és onnan felemelni is, akár hangonként is, ha a zene azt úgy kívánja”), a 18. századi források és gambára írt repertoár pedig egyértelműen alátámasztják a dobott vonó használatát. Hubert Le Blanc olyan vonást írt le, amely a „levegőből indul és ott is ér véget”, miközben a vonó oly módon pendíti meg a gambahúrt, mint plectrum a csembaló húrját. Erre vonatkozó példaként Le Blanc Marin Marais gambajátékát említette, amelyet igazolnak a zeneszerző kottába írt interpretációs utasításai (*petit coups d'archet*). A 18. század második felében a gamba-technikát nagymértékben befolyásolta a hegedűs játékmód. A korabeli hegedű repertoárhoz hasonlóan a viola da gamba irodalomban is egyre több *spiccato* vonásra utaló jelölést találunk olyan német szerzőknél, mint Johannes Schenck, Georg Philipp Telemann, Johann Gottlieb Graun, Carl Friedrich Abel vagy Andreas Lidel.

²⁹ Matthäus Hertel: *Orgelschlüssel. Ausgewählte Schriften*. (Berlin: Freimut&Selbst, 2018.) 9., 22., 23.

használható, metsző hangszínnel rendelkező sípsort takar. A *Corno* (kürt) elnevezés alapján gondolhatunk egy *Gemshorn*-nál szűkebb, kónikus vonós színezetű regiszterre.

Viola di gamba 8' + *Quint* 3' (nem túl gyors templókhöz)

Corno muto 4' (szólóban, lassú tempókhoz)

Kleine Flöten 4' + *Corno muto* 4' (metsző hangzás)

Große Flöten 8' + *Corno muto* 4' (metsző hangzás, lassú játékmódhoz)³⁰

A berlini Garnisonkirche Wagner-orgonájához (1726) a templom akkori organistája, Johann Friedrich Walther a hangszer részletes leírását tartalmazó füzetet adott ki, amelyben a következő vonós regisztereket tartalmazó kombinációkat olvashatjuk:

Salicional 8' (trichterförmig) + *Fugara* 4' (gyors futamokhoz és arpeggiókhoz)

Principal 16' + *Gemshorn* 8' + *Salicional* 8' [Ped.] (lassú tempókban basszusgambát imitáló hangzás)

Salicional 8' + *Fugara* 4'³¹

Georg Friedrich Kauffmann, a merseburgi dóm organistája (1710–1735) 1733-ban korálprelúdiumokat tartalmazó gyűjteményt állított össze *Harmonische Seelenlust* címmel. Kauffmann a kottában olyan regisztereket szerepeltetett, amelyek megfelelnek az orgona 1717-es Wender-féle átépítés előtti állapotnak. A javaslatok között a balkézben gyakran szerepel 16-lábás alapra (*Principal*, *Quintadena*, *Bordun*, *Fagott*) épített manuálregisztráció, amely a kantáta apparátusos *basso continuo* hagyománnyal állhatott összefüggésben. A szerző a diszkant és basszus cantus firmusok esetében előszeretettel párosította a vonósokat nyelvsípokkal:

Gelobet seist du, Jesu Christ (alio modo) / Nun freut euch, lieben Christen gmein

Oberwerk: *Vox Humana* [8'], *Salicional* 8' / *Viola di gamba* 8' (j.k. c.f.)

Allein Gott in der Höh sei Ehr (à 4)

Pedal: *Violon* [16'], *Posaunbaß* [16'] (c.f.)

Ein feste Burg ist unser Gott (alio modo, à 3)

Pedal: *Violon* 16', *Trompete* 8', *Nachthorn* 4', *Cornettin* 2' (c.f.)

³⁰https://www.walcker-stiftung.de/Downloads/Registrierungsanweisungen/Registrierung_Olmuetz_1701.pdf Utolsó megtekintés dátuma: 2025. május 6.

³¹ Owen (1997): 164.

https://www.walcker-stiftung.de/Downloads/Registrierungsanweisungen/Walther_Garnisonkirche_Berlin_1726.pdf Utolsó megtekintés dátuma: 2025. május 6.

Komm, heiliger Geist, Herre Gott (à 4)

Oberwerk: *Vox humana* [8'], *Salicional* 8', *Spillpfeife* 4'³²

Gabler ochsenhauseni orgonájához az építés időszaka alatt egy ismeretlen organista készített kézikönyvet. A kötetben piros betűs névvel ellátott, regisztrációs összeállításokat bemutató játszóasztalrajzok találhatóak, amelyekhez a szerző az adott hangszínt reprezentáló karakterdarab részletét mellékelte (5. ábra). A manuálkiosztást a billentyűzetekre rajzolt kezek mutatják, az éppen nem használt műveket (illetve azok basszus vagy diszkant oldalát) különböző színekkel festették át.



5. ábra Ochsenhauser Orgelbuch

³² Owen (1997): 160., 161.

[https://www.walcker-](https://www.walcker-stiftung.de/Downloads/Registrierungsanweisungen/Registrierung_Kauffmann_Merseburg_Dom_1733.pdf)

[stiftung.de/Downloads/Registrierungsanweisungen/Registrierung_Kauffmann_Merseburg_Dom_1733.pdf](https://www.walcker-stiftung.de/Downloads/Registrierungsanweisungen/Registrierung_Kauffmann_Merseburg_Dom_1733.pdf)

Utolsó megtekintés dátuma: 2025. május 6.

VIOLA DI GAMBA

IV. man.: *Viola di Gamba 8' + Principal 8'* (j.k., b.k.)

II. man.: *Copel 8' + Viola di Gamba 8'* (j.k., b.k.)

I. man.: *Copel 8' + Solicional 8' + Viola di Gamba 8'* (j.k., b.k.)

SOLICINALE

IV. man.: *Principal 8', Tremulant* (j.k., b.k.)

III. man.: *Rohrflauten 8', Tremulant* (j.k., b.k.)

II. man.: *Solicional 8'* (j.k., b.k.)

UNDA MARIS

IV. man.: *Principal 8'* (j.k., b.k.)

II. man.: *Copel 8' + Unda maris 8' + Solicional 8'* (j.k., b.k.)

I. man.: *Copel 8' + Solicional 8' + Waldflauten 2'* (j.k., b.k.)

FLUTRAVERSIER

IV. man.: *Principal 8'*

III. man.: *Rohrflauten 8'* (j.k., b.k.)

II. man.: *Flautraversier 8' + Octav 4'* (b.k. a¹-ig)

I. man.: *Copel 8' + Solicional 8' + Waldflauten 2' + Principal 8'* (j.k., b.k.)

VOX HUMANA

IV. man.: *Viola di Gamba 8' + Principal 8'*

III. man.: *Vox Humana 8'* (j.k., b.k.)

II. man.: *Copel 8' + Viola di Gamba 8' + Unda Maris 8'* (b.k.)

CORNUA

III. man.: *Nachthorn 2'* (j.k., b.k.)

II. man.: *Spitzflauten 8' + Copel 8' + Solicional 8'* (j.k., b.k.)

I. man.: *Copel 8' + Solicional 8' + Waldflauten 2' + Principal 8'* (j.k., b.k.)

TINTINABL

IV. man.: *Glockenspihl + Principal 8' + Superoctav 2'* (j.k., b.k.)

III. man.: *Quintathon 8' + Vox humana 8'* (j.k., b.k. c¹-ig)

II. man.: *Copel 8' + Viola di Gamba 8' + Solicional 8'* (b.k.)

I. man.: *Copel 8' + Solicional 8' + Viola di Gamba 8'* (b.k.)³³

³³ Johannes Mayr: *Joseph Gabler. Orgelmacher.* (Ochsenhausen: Biberacher Verlagsdruckerei, 2000.) 256., 257.

Johann Mattheson *Der vollkommene Capellmeister* című traktátusát 1739-ben adták ki Berlinben. A zenei értekezés a korszak legjelentősebb forrásai közé tartozik, amelyben a szerző olyan témákkal foglalkozott, mint a zeneelmélet, a komponálás, a díszítések, valamint az előadói gyakorlat. A könyv harmadik fejezetének vége az orgona felépítéséről, valamint a regisztráció helyes alapelveiről szól. Az eddigiekben felsorolt forrásokhoz képest Mattheson konzervatívabb álláspontot képviselt, különösen a szólószínek keverésével kapcsolatban: szerinte szólójátéknál nem szabad összekapcsolni az azonos lábszámú, ám eltérő menzúrájú sípsorokat. Az ilyen kombinációk akkor is kerülendőek, ha a regiszterek között oktáv eltérés áll fenn (8' + 4'). A tiltás azonban nem vonatkozik a korálregisztrációkra, illetve a *Plenum*-ra sem, ami a következő regiszterekből áll össze:

Principal-ok, *Bordun*-ok, *Salicional*- vagy *Salicet*-ek, *Rausch-Pfeiffe*, *Octav*-ok, *Quinte*-k, mixtúrák, *Scharff*-ok, *Quintadena*-k, *Zimbel*-ek, *Terz*-ek, *Sesquialter*-ek, *Super-Octav*-ok, és a pedálban a *Posaun*-ok is.³⁴

Johann Ignaz Philipp Hillenbrandt 1739 és 1740 között épített új orgonát a müncheni St. Petri plébániatemplom számára. A templomi aktákban fennmaradt egy regisztrációs utasításokat tartalmazó irat, amely a következő példákkal szolgál a vonós sípsorok használatát illetően:

Hauptmanual: *Copel* [8'] + *Gamba* [8'] (kiváltképp a basszusban)

Flauten [8'] + *Viola* [8'] + *Gamba* [8']

Positiv: *Solicional* [8'] + *Pifaro* [8'] (lassú tempókban)

Solicional [8'] + *Fugara* [4']

Fugara [4']³⁵

Daniel Magnus Gronau, a danzigi St. Johann templom orgonistája 1747-ben két kötetes korálvariációgyűjteményt írt. Gronau a kompozíciókat regisztrációkkal látta el, amelyek a templom orgonájának (Merten Friese [1625/29]) Andreas Hildebrandt-féle átépítés és bővítés (1720/22) utáni állapotát tükrözik. A két kötet egyikét 1909-ben fedezték fel, amelyből Gotthold Frotscher 1927-ben négy korálvariációt publikált. A

³⁴ Johann Mattheson: *Der vollkommene Capellmeister. Neusatz des Textes und der Noten*. (Kassel: Bärenreiter, 1999.) 619., 620., 621.

³⁵ https://www.walcker-stiftung.de/Downloads/Registrierungsanweisungen/Registrierung_Muenchen_St_Peter_1740.pdf
Utolsó megtekintés dátuma: 2025. május 6.

gyűjtemény 1945-ben elveszett, azonban Martin Rost és Krzysztof Urbaniak 2012-ben a chicagói Newberry Libraryban megtalálta a gyűjteményt egy 1981-ben rögzített mikrofilmen. A szerzőt Danzigban a közép- és délnémet területekről érkező hatások vették körül, erről árulkodnak regisztrációi is. Kauffmannhoz hasonlóan Gronaunál is rendszeresen megtaláljuk a század új vonós regisztereinek nyelvekkel történő együttes használatát.

Principal 16' + Octava 8' + Viola di Gamba 8' + Octava 4'' + Octava 2'
+ [+] *Voce humana 8'*

Quintadena 16' + Octava 8' + Viola di Gamba 8' + Flauto 8' + Flauto 4'

Quintadena 16' + Octava 8' + Viola di Gamba 8' + Octava 4'

Octava 8' + Viola di Gamba 8' + Octava 4' + Voce humana 8'

(Principale 8') + Flauto 8' (+ Octava 4') + Salicetto 4'

Principal 8' + Flauti 8' + Octava 4' + Salicetto 4' + Flagiol 2'

Principal 8' (+ Coperto 8') + Flauto 8' + Octava 4' + Salicetto 4' +
([+] Octava 2') + Trombetta 8'

Principale 8' + Flauto 8' + Octava 4' + Salicetto 4' + Flauto 4' +
[+] Trombetta 8' + Oboe 8'

Viola di Gamba 8' + Flauto 8'

Viola di Gamba 8' + Flauto 8' + Coperto 8' + Octava 4'

*Viola di Gamba 8' + Octava 4' + Voce humana 8'*³⁶

Jakob Adlung nyomatékosan kifejezte ellenérzését az *Äqualverbot*-tal szemben: Werkmeisterrel, Niedttel és Matthesonnal szemben mindkét traktátusában (*Anleitung zur musikalischen Gelahrtheit* [1758], *Musica mechanica organoedi* [1768]) hangsúlyozta, hogy az azonos lábszámú regiszterek keverése ellen csupán az elégtelen szélellátás szólhat. Werkmeister elleni érvelésében a szerző a különböző azonos lábszámú sípsorok egymáshoz kapcsolását a zenekarhoz hasonlította, amelyben különböző hangszercsaládok egyszerre szólalnak meg, számtalan esetben közösen játszva egy-egy szólamot. Adlung

³⁶ Owen (1997): 147.

Daniel Magnus Gronau: *Choralvariationen für Orgel Gesamtausgabe*. (Berlin: Ortus Musicverlag, 2015.) VII.

https://www.walcker-stiftung.de/Downloads/Registrierungsanweisungen/Registrierung_Gronau_St_Johann_Danzig_1746.pdf

Utolsó megtekintés dátuma: 2025. május 6.

felhívta a figyelmet két 8-lábás sípsor összekapcsolásának azon módjára is, amikor ennek célja a regiszter színezése egy másik által.

Flötetraverse [8'] vagy *Violdigamba* [8'] (számozott basszusjáték bal kezéhez)

Salicet [4'] + *Principal* 16' + *Octave* 8' / *Violdigamba* 8' (+ *Öffenflöit* 4')

(gyors basszusfutamokhoz)

Violdigamba 8' + *Principal* [8'] (gyors basszusfutamokhoz)³⁷

Karl Joseph Riepp 1766 és 1768 között építette a salemi kolostor Liebfrauen-orgonáját. A hangszernek csupán az orgonaháza maradt fenn, amely jelenleg a winterthuri (Svájc) városi templomban található. Riepp a hangszerhez három, regisztrációs utasításokat tartalmazó füzetet is készített. Az első kettőben a következő vonós regiszterösszeállításokat olvashatjuk:

Hauptwerk: *Gamba* 8' + *Copel* 8' + *Octave* 4'

Positiv: *Copel* 8' + *Octave* 4' + *Gamba* 4'

Positiv: *Salicionale* 8' + *Bourdon* 8'³⁸

A harmadik, *Le facteur d'orgue et quisinier pour Carnevalle fasnacht* címet viselő regisztrációs dokumentum (1768) nem csupán a borkereskedelemmel is foglalkozó orgonaépítő interdiszciplináris humoráról tanúskodik, hanem képet ad számunkra arról, hogy Riepp miként képzelhette el a német vonós sípsorok használatát a 18. századi francia regisztrációs gyakorlatban. Az orgonaépítő a hangszer részeit konyhai eszközöknek, regisztereit pedig főzési alapanyagoknak feleltette meg, majd az egyes típusregisztrációkat különféle társadalmi rétegek, foglalkozások és korosztályok számára ajánlott menüsorokként sorolta fel. Riepp képzettársításában a *Gamba* 8' özcomb, a *Gamba* 4' fűszeres likőr, a *Salicional* 8' pedig cukros kenyér.

Egy jóízű németnek – Basse gamba:

Hauptwerk: *Gamba* 8' + *Copel* 8' [marhahús] + *Praestant* 4' [bor]

Positiv: *Salicionale* 8' + *Copel* 8' + *Gamba* 4'

Pedal: *Copel* 16' [kenyér a levesben] + *Flöth* 8' + *Flöth* 4' [ragu]

³⁷ Adlung (1768) 137., 173.

Jakob Adlung: *Anleitung zur musikalischen Gelahrtheit*. (Drezda és Lipcse: Breitkopf, 1783.) 495.

³⁸ Josef Miltschitzky: *Ottobeuren – ein europäisches Orgelzentrum. Orgelbauer, Orgeln und überlieferte Orgelmusik*. (Marburg: Tectum Verlag, 2015.) 66.

Josef Miltschitzky: „Karl Joseph Riepp und Rupert Riepp. Zum 300. Geburtstag von Karl Joseph Riepp” *Ars Organi*. LVII/2 (2010. június): 73–77. 73.

Diákoknak – Discant Vox humana:

Hauptwerk: *Vox humana* 8' [ökönyelv] + *Copel* 8' + *Nasard*

Positiv: *Copel* 8' + *Octave* 4' + *Gambe* 4'

Egy szőlőszüretelőnek – Base Hoboy [=Hautbois]:

Recit: *Praestant* 4' + *Nasard* + *Hoboy* 8'

Positiv: *Flut* 8' + *Praestant* 4' + *Gamba* 4'

Gamba 4' a *Recit Cornet*-tel [fácán vagy kerti sármány] is

Magasan képzett zenészeknek és orgonistáknak – Quatior:

Hauptwerk: *Copel* 16' + *Principal* 8' [rizz] + *Copel* 8' + *Praestant* 4'

Positiv: *Bourdon* 8' + *Octave* 4' + *Cromorne* 8' [fogoly]

Recit: *Clavier* [Recit] *Cornet*

Pedal: *Copel* 16' + *Gamba* 8' + *Flut* 8'³⁹

Joachim Hess német származású holland orgonista, csembalista és zenetudós 1754 és 1813 között a goudai St. Johann templom alkalmazásában volt. Hivatali ideje alatt a Jacob François Moreau (1732/36) által épített hangszeren játszott, amelyet Johann Mittenreiter és Hess testvére, Hendrik Hermanus többször is átépítettek. Az elsősorban előadói gyakorlatról szóló írásai miatt ismertté vált orgonista *Luister van het Orgel* (1772) című művében regisztrációs kérdésekkel is foglalkozott. Joachim leírása a *Viola di gamba* és *Salicional* sípsorokról, valamint bizonyos regisztrációs összeállításai azok közép- és délnémet társaihoz hasonló vonós hangkarakterére utalnak.

Hohlpfeife 8' + *Viola di gamba* 8'

Férfi énekesek hangjának imitálására:

Praestant 8' + *Viola di gamba* 8' + *Hohlpfeife* 8' + *Quintadena* 8' + *Flöte* 4' + *Nasat* 3' + *Vox humana* 8' + *Baarpfeife* 8', *Tremulant*

Duo-játékhoz:

Viola di gamba 8' (diszkant), *Flöte* 2' / 1' (basszus)

Adagiokhoz és lassú zenékhez:

Ober-Manual: *Praestant* 8' + *Viola di gamba* 8' + *Hohlpfeife* 8' + *Sifflet* 1' + [+] *Vox humana* 8' + *Baarpfeife* 8' (szóló mélyebb fekvésekben)

Mittel-Manual: *Octave* 4' / *Offenflöte* 4' (közjáték felső oktávokban)

³⁹ Josef Miltschitzky: *Ottobeuren – ein europäisches Orgelzentrum. Orgelbauer, Orgeln und überlieferte Orgelmusik.* (Marburg: Tectum Verlag, 2015.) 67., 68., 70., 71.

Unter-Manual: *Dulcian 8' + alapregiszterek (basszusfutamokhoz)*

Pedal: legfontosabb alapregiszterek

Preludiumhoz vagy (korál)előjátékhoz:

Viola di gamba 8' + Octava 4' + Flöte 4'

Echo-hatás:

Unter-Manual: *volles Werk*

Mittel-Manual: *Holpfeife 8' + Praestant 4' + Octave 2'*

Ober-Manual: *Viola di Gamba 8'*

Concerto-regisztrációk:

Unter-Manual: *volles Werk*

Ober-Manual: *Viola di Gamba 8' (szólóhoz)*

Mittel-Manual: *Echo Trompete 8' + Hohlpeife 8' (a szőlők basszusához!)*

vagy

Unter-Manual: *Dulcian 8' + Hohlpeife 8' + Traversflöte 8'*

Mittel-Manual: *Oboe 8' + Schalmey 8'*

Ober-Manual: *Viola di Gamba 8' (szólókkal való felelgetéshez)*

Zsoltárvariációkhoz:

Mittel-Manual: *Praestant 16' + Praestant 8' + Hohlpeife 8'*

Ober-Manual: *Praestant 8' + Viola di gamba 8' + Quintadena 8' +*

[+] Hohlpeife 8' + Baarpfeife 8'

Pedal: *Trompete 4' + alapregiszterek (cantus firmus)*

II+III kop.⁴⁰

A szlovén származású Franz Xaver Krismann 1770 és 1774 között épített hárommanuálos orgonát a linzi St. Florian kolostortemplom számára, amely 1886-ig Ausztria legnagyobb hangszere volt. Az elégtelen szélellátás kijavítására irányuló munkálatokat leszámítva az orgona az 1840-es évekig megőrizte építéskori állapotát, meglehetősen egyedi diszpozíciója egy 1838/39-es nyomtatásban maradt fenn. A regiszterlistában a *Saliceti 8'*, a *Falseti dolci 8'*, a lebegő *Unda maris 2f 8'* és *Ciuffoli di primavera 2f 8'* mellett olyan szokatlan többsoros, vonós menzúrákat is tartalmazó kevert sípsorokat is megtalálhatunk, mint a *Traverso + Violoncello 8'*, a *Viola di Gamba + Quinttöne + Dulcianflöte 8'*, az *Octav + Saliceti + Dulcian 4'*, valamint *Viole + Quintatön*

⁴⁰ Joachim Hess: *Luister van het orgel*. (Gouda: Johannes van der Klos, 1772.) 8., 9., 10.

<https://www.walcker->

[stiftung.de/Downloads/Registrierungsanweisungen/Hess_Luister_van_het_Orgel_1772.pdf](https://www.walcker-stiftung.de/Downloads/Registrierungsanweisungen/Hess_Luister_van_het_Orgel_1772.pdf)

Utolsó megtekintés dátuma: 2025. május 6.

+ *Violoncell* 16'+16'+8'. Krismann összesen 307 kombinációt tartalmazó regisztrációs útmutatójában az egyes regiszterek neve helyett csupán számok szerepeltek. Az orgonaépítő hangszínösszeállításainak megfejtése az 1848-ban Donat Müller által közzétett diszpozíció által vált lehetségessé, amely a regisztereket eredeti számozásuk sorrendjében tartalmazta. Krismann a kombinációkat a hozzájuk tartozó tempójelzések, illetve zenei karakterek alapján csoportosította, bizonyos esetekben megjelölve az általuk imitált hangszereket, kamarazenei apparátust. Mivel a linzi Krismann-orgonához készült regisztrációs javaslatok korlátozottan alkalmazhatóak egyéb hangszereken, illetve a legtöbbjük hasonló összeállításban tartalmaz vonós sipsorokat, ezért közülük az alábbiakban csupán néhány említésre méltó példa olvasható:

Viola di Gamba/Quinttöne/Dulcianflöte 8' (Andante graziosetto)

Viola di Gamba/Quinttöne/Dulcianflöte 8' + *Ciuffoli protei* 2 2/3'+1 3/5'

Viola di Gamba/Quinttöne/Dulcianflöte 8' + *Feldflöte* 2'

Viola di Gamba/Quinttöne/Dulcianflöte 8' + *Maschiotti* 8' [=Oboe]

Traverso/Violoncello 8' + *Ciuffoli protei* 2 2/3'+1 3/5'

Octav/Saliceti/Dulcian 4' + *Flöte in der Octav* 4'

Andantino per 2. traverse ottavini con Fagoto:

Bombegi bassi 8' + *Octav/Saliceti/Dulcian* 4' + *Flöte in der Octav* 4'

Allegro moderato Concerto di voci, e istromenti:

Hauptprincipal 8' + *Sirene* 8' + *Flauto commune* 8' +
[+] *Viola di Gamba/Quinttöne/Dulcianflöte* 8' + *Octav/Saliceti/Dulcian* 4'
+ *Flöte in der Oktav* 4' + *Feldflöte* 2' + *Ciuffoli protei* 2f + *Cornetini* 3f 1
2/2' + *Bombegi bassi* 8' + *Maschiotti* 8'

Allegro moderato con Basso di Viola:

Flauto commune 8' + *Viola di Gamba/Quinttöne/Dulcianflöte* 8'

Adagio grazioso con Basso di Viola:

Sirene 8' + *Viola di Gamba/Quinttöne/Dulcianflöte* 8'

Violette a Eco:

Echo 8' + *Principalini* 8' + *Ciuffoli di primavera* 2f 8' + *Falseti dolci* 8'⁴¹

⁴¹ Johanna Walch: *Das Musikschaffen der Organisten des Stiftes St. Florian ab dem Bau der Krismann-Orgel 1770/1774*. PHD disszertáció. Bécs: Universität Wien, 2009. 31., 32.

[https://www.walcker-](https://www.walcker-stiftung.de/Downloads/Registrierungsanweisungen/Registrierung_Christmann_St_Florian_1774.pdf)

[stiftung.de/Downloads/Registrierungsanweisungen/Registrierung_Christmann_St_Florian_1774.pdf](https://www.walcker-stiftung.de/Downloads/Registrierungsanweisungen/Registrierung_Christmann_St_Florian_1774.pdf)

Utolsó megtekintés dátuma: 2025. május 12.

A grüssaui (Krzeszów) kolostor Engler-orgonájához (1736) fennmaradt egy keltezés nélküli regisztrációs gyűjtemény, amelynek szerzője feltehetően az 1758 és 1793 között a templom alkalmazásában lévő organista, Franz Lintner. A dokumentum különféle szólódarabokban alkalmazható, 16-lábás *Gamba* alapra épülő összeállításokat sorol fel:

Gamba 16' (+ Bourdon Flaut 16') + Salicet 8' + Gemshorn 8'

Gamba 16' + Quintadena 16' + Flaut major 8'

Gamba 16' + Flaut minor 4'

*Gamba 16' + Octava 4' + Flaut minor 4'*⁴²

Justin Heinrich Knecht a 18. század utolsó éveiben írt orgonaiskolájának második kötete a korabeli orgonaregiszterek jellemzéseit, valamint azok helyes használatára vonatkozó instrukciókat tartalmazza. Knecht szerint a vonós regisztereket (*Gambe*, *Violoncell*, *Viole d'amour*, *Salcional*, *Schweizerflöte*) nem tanácsos összekapcsolni a *Principal* család tagjaival, azonban fa fődöttekkel és fuvolákkal (*Copelflöte*, *Dulzflöte*, *Gedackt*, *Flauto douce*) társítva azokat kellemesen metsző és egyben telt tónust kapunk:

Copelflöte 8' + Salcional 8' + Spitzflöte 4' (+ Hohlföte 4')

*Salicional 8' + Spitzflöte 4'*⁴³

⁴²https://www.walcker-stiftung.de/Downloads/Registrierungsanweisungen/Registrierung_Gruessau_1780ca.pdf

Utolsó megtekintés dátuma: 2025. május 12.

⁴³https://www.walcker-stiftung.de/Downloads/Registrierungsanweisungen/Knecht_Orgelschule_Gebrauch_Orgelregister.pdf

Utolsó megtekintés dátuma: 2025. május 12.

4. A VONÓS REGISZTEREK ELTERJEDÉSE EURÓPÁBAN

4.1. Közép-Európa

A 16. század hajnalán Közép-Európában virágzó orgonakultúra kezdett kibontakozni. A lengyel és porosz területeken kezdődő nagymértékű fejlődés az 1620/30-as évekre olyan új hangszertípust hozott létre, amely meghatározta a régió orgonaépítését Lőcsétől Königsbergig, egészen a 18. század második feléig. A lengyel-porosz iskola hatása kiterjedt a Habsburg Birodalom valamennyi területére, új lendületet és frissességet hozva a közép-európai orgonaépítészetbe. Ez alól kivétel képzett a mai Ausztria területe, ahol meghatározóbb maradt a délnémet, sváb és olasz (Dél-Tirol) befolyás, háttérbe szorítva a lengyel innovációkat, ezzel késleltetve a vonós regisztercsalád elterjedését.¹

A diszpozíciók már az 1600-as évek előtt egyre nagyobb számban tartalmaztak egymással jól keveredő 8- és 4-lábas regiszterek, ezáltal olyan színes hangzásvilágot lérehozva, amely már egyértelműen nemet mondott az *Äqualverbot* elméletére. A regisztrációs lehetőségek gazdagodása kiszolgálta mind a protestáns, mind a katolikus liturgikus orgonazenében megjelenő új műfaji igényeket.²

A harmincéves háború pusztítása és az ellenreformáció második szakasza új virágzásnak indította a templom- és orgonaépítést egészen a jozefinista reformokig. A kolostortemplomok közötti rivalizálásnak köszönhetően egyre impozánsabb épületek és hangszerek születtek. Habsburg területeken a jezsuiták és az ágoston rendiek, lengyeleknél a ciszterciek, a keletporosz régióban pedig a domonkosok és bencés szerzetesrendek voltak tevékenyek.³

A 17. és 18. század fordulóján a közép- és délnémet orgonaépítés a cseh és lengyel innovációkból táplálkozva ismét egyre dominánsabbá kezdett válni, ezért visszahatott az addigra kikristályosodott közép-európai hangszertípusra. Ez kelet és nyugat orgonakultúrájának rendkívül izgalmas keveredését okozta azáltal, hogy miközben az építőmesterek igyekeztek megtartani a regionális stílusjegyeket, kénytelenek voltak megrendelőiket a legújabb trendekkel kiszolgálni. A tölcsérformájú vonósok mellett

¹ Oskar Eberstaller: *Orgeln und Orgelbauer in Österreich*. (Köln & Graz: Böhlau, 1955.) 31., 33.,

² Peter Williams: *The European organ: 1450–1850*. (London: Batsford, 1978.) 66., 67., 68.

³ I.m. 58.

Jiří Sehnal: „Die Entwicklung der mährischen Orgelbaukunst bis 1900.” In: Hubert Unverricht (szerk.): *Musik des Ostens. Band 9*. (Kassel: Bärenreiter, 1983.) 29–65. 35.

elterjedté vált a cilindrikus vagy kónikus építésmód, a lengyel *Salcinal* főművön elfoglalt helyét egyre inkább átvette a német *Viola di Gambe*.⁴

4.1.1. Lengyel és porosz területek

Krakkó és környéke már a 14. századtól kezdve aktív és meghatározó résztvevője volt a lengyel orgonakultúrának. Az 16. század második felétől a lengyel és porosz területek orgonaépítészete rohamos fejlődésnek indult. A legfontosabb műhelyek délen elsősorban Krakau (Kraków), és Posen (Poznań), míg északon Thorntól (Toruń) felfelé, Danzig (Gdańsk) és Königsberg (Kaliningrád) városai köré koncentráálódtak.⁵

A 16. században a külföldről – elsősorban német területekről – érkező mesterek szerződéseiben egyre többször találkozunk az orgonaépítők és a regiszterek neveinek lengyeles írásmódjával. A polonizációs folyamat a korabeli nyugat-európaiktól eltérő orgonatípust kezdett létrehozni, beillesztve az első viola (da gamba) hangszer család tagjairól elnevezett szűkmenzúrájú ajaksípokat az 1550-es évektől kezdődően Európá-szerte színesedő diszpozíciókba.⁶

Az 1610 körül Krakkóból szerteágazó Hummel-Nitrowski-iskola hatással volt egész Közép-Európa orgonaépítészetére, stílusjegyeit a régió különböző pontjain kisebb-nagyobb mértékben bő száz éven át megtalálhatjuk.

4.1.1.1. 17. század

Az 16. század utolsó évtizedeiben a színezőregiszterek rohamos gyarapodását tapasztaljuk északon. Az elsősorban königsbergi és danzigi kötődésű mesterek nagyorgonáinak diszpozícióiban a művenkénti két-három tagú alapkar mellett akár négy-öt 4-lábás ajakregisztert is találunk. Az évtizedek során a hangsúly a 8-lábásokra helyeződött, azonban nem tűnt el az oktávregiszterek differenciáltsága sem.

A danzigi Julius Anthoni 1585-ben épített orgonát a város St. Marien temploma számára. A különböző forrásokban fennmaradt diszpozíciók mindegyikében megtaláljuk a *Viol oder Octava*, *Offenflöite oder Viol*, vagy *Viol* regiszterelnevezés valamelyikét. Az *Octava* szóból *Principal* építésmódra következtethetünk, a vonós hangszer családból

⁴ Eberlein (2008): 675.

⁵ Jerzy Gołos: *The Polish Organ I. The Instrument and its History*. (Varsó: Sutkowski Edition, 1992.) 18., 27.

⁶ Eberlein (2008): 668.

kölcsönzött elnevezés pedig a szűkebb menzúrájú *Principal* intonációtól egyébként sem idegen, enyhén vonós jellegű hangzásélményre utalhatott.⁷

Az első tölcserformájú *Salicinal*-okat a 17. század elején a közép- és déllengyel (krakkói) iskola képviselői építették. A regiszter legkorábbi bizonyított említését a brombergi (Bydgoszcz) St. Bernhard templom orgonájának szerződéséből ismerjük (Laurentius Weistock, 1605).⁸

Az eredetileg Coburgban született, majd 1588-ban nürnbergi polgárjogot szerzett Hans Hummelt 1608-tól szintén krakkói orgonaépítőként tartották számon. A mester az 1610-es években három jelentős megrendelést is kapott: Olkusz, St. Andreas bazilika – új orgona (1611); Lőcse (Letschau), Szent Jakab plébániatemplom – új orgona (1615); Krakkó, St. Marien templom – szószék feletti orgona rekonstrukciója (1618). A három város közötti folyamatos ingázás, Hummel kimaradásai és az elhúzódó munkálatok a megrendelők elégedetlenségét eredményezték. 1629-ben fenyegető üzenet érkezett Krakkóból Lőcsére, amelyben az orgonaépítőt a munkavégzés elmulasztásával és alapanyagok ellopásával vádolták. Az egyre feszültebb helyzet hatására Hans Hummel vélhetően öngyilkos lett Lőcsén. A félbehagyott hangszereket tanítványa, Georg (Jerzy) Nitrowski fejezte be, aki mestere halála előtt is segédkezett a lőcsei orgona építésében.⁹

⁷ Renkewitz–Janca (1984): 74., 76.

Eberlein (2008): 668.

⁸ A vonós regisztercsaládból ismert *Salicinal* egy meglepően korai, 16. század közepéről származó említésre alapozott létezése kérdéses. A beszteceiek 1568-ban 30 regiszteres orgona megépítésével bízták meg a lembergi (Lwów) Jacobus Laetus mestert. Az eredeti szerződés eltűnt, a diszpozíciót csupán a 20. századi orgonakutató, Franz Xaver Dressler feljegyzéséből ismerjük. A vonós sípsor Laetus-eredetiségét igazolná a sziléziai Johannes Prause (1755–1800) által 1795-ben végzett átépítés: Prause bizonyítottan átvett sípokot a régi hangszerből, diszpozíciója pedig szinte teljes egyezést mutat a Dressler által közölt Laetus-orgonával. A hangszeren 1680-ban történt átfogó javítási munkálatokat feltehetően az Eperjesről 1671-ben Erdélybe érkezett Johannes Vest végezte. Vest hermannstadti (Nagyszeben) nagyorgonájának diszpozícióját összevetve Prause árajánlatával, közös színezőregisztereket találunk (*Salicinal*, *Hohlflöt* pedálban és manuálban is). Johannes Vestet Felvidéken a krakkói orgonaépítés vette körül, Erdélybe települve ezt a hagyományt örökölte tovább. Mivel a besztecei Prause-orgona *Salicinal*-ja is 17. századi lengyel hatásról tanúskodik, a sípok nagy valószínűséggel Johannes Vesttől származnak, cáfolva ezzel Laetus-féle vonós regiszter létezését.

I.m. 531.

Hermann Binder: *Orgeln im Siebenbürgen. Ein Beitrag zur siebenbürgischen Orgelgeschichte von den Anfängen bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts.* (Kludenbach: Gehann Verlag, 2000.) 15–16., 43.

<http://orgeldatei.evang.ro/organ/view/379> Utolsó megtekintés időpontja: 2025. május 3.

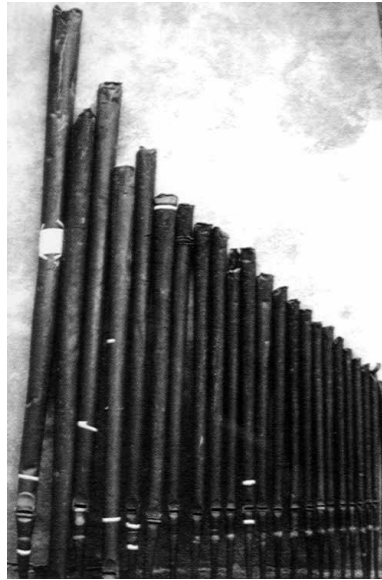
Homolya Dávid: „Fél évezred lenyomata a besztecei Prause-orgonán.” *Műemlékvédelem*. LVIII/2. (2014. szeptember) 66–75. 74., 75.

Személyes korespondencia dr. Krzysztof Urbaniakkal.

⁹ Theodor Wohnhaas: „Hummel, Hans.” In: Manfred Hans Grieb (szerk.): *Nürnberger Künstlerlexikon. Bildende Künstler, Kunsthandwerker, Gelehrte, Sammler, Kulturschaffende und Mäzene vom 12. bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts. Band I.* (München: K. G. Saur, 2007.) 712.

Otmar–Wurm (1982): 40.

Az olkuszi orgona *Salicinal*-ja szerencsés módon megmaradt, a 2015/18-as rekonstrukciós munkálatok felméréseiből tudjuk, hogy az építés korai szakaszából származik – tehát nem Nitrowski, hanem Hummel keze munkája –, továbbá a sípok hangmegjelöléseiből az is látszik, hogy az építő sokat kísérletezett a menzúrákkal, a basszusban többször is változtatva azokat.¹⁰



6. ábra. Az olkuszi orgona *Salicinal* 8' sípjai a restaurálás előtt.

A Hummel-hangszerek befejezése után Georg Nitrowski önálló munkásságba kezdett. Saját hangszereit 1630 és 1673 között építette, tevékenységi területe az észak-magyarországi Szepességtől egészen a Balti-tengernél található Hel-félszigetig terjedt.¹¹

Nitrowski meghatározó stílusjegyévé vált a Hummeltől örökölt *Salicinal* többszörös kiépítettsége: a regiszter alapvetően az adott műveken található legnagyobb *Principal* méretében szerepelt, tehát a főművön 8', a Rückpositiv-on 4', a pedálban pedig 16- vagy 8-lábás fekvésben. Az iskola követői az 1640/50-es években már Krakkótól északra is ezt az elrendezést alkalmazták. Erről tanúskodnak a züllichau (Sulejów) ciszterci kolostor (Florian Oleski [1644]) vagy a wąchocki St. Florian templom *Salcinal*-jai (1650). A stílusirányzat vonósainak konvencionális elrendezését a züllichau orgonára alkalmazva feltételezhetjük, hogy e hangszerben eredetileg még állhatott egy *Salcinal* 4' a Rückpositiv-on. Nitrowski jelentőségének ellenére a *Salicinal* összes művön történő szerepeltetése nem terjedt el egységesen a lengyel orgonaépítésben.¹²

¹⁰ Személyes korrespondencia Krzysztof Urbaniakkal az olkuszi orgona restaurálásáról.

¹¹ Renkewitz-Janca (1984): 134., 135.

¹² Jerzy Gołos: I.m. 166., 320., 326., 366.
Személyes korrespondencia Krzysztof Urbaniakkal.

1649-ben Georg Nitrowski áthelyezte székhelyét Danzigba, ahol 1661-ig, illetve 1672-ben és 1673-ban a város templomainak régi hangszereit javította, bővítette, valamint új orgonákat épített a St. Anna és St. Bartholomäi templomok számára. Ebben az időszakban a mester diszpozícióiban megfigyelhető az alapregiszterek további számbeli növekedése.¹³

Nitrowski danzigi tevékenysége a város több orgonájának hangzásképét is megváltoztatta. A St. Katerinen templom orgonájáról szóló 1649-es szerződés rávilágít arra, hogy Georg Nitrowski nem csupán pedáltornyokkal egészítette ki Hans Hellwig korábbi hangszerét (1603/07), hanem teljes átépítést végzett a régi orgonaházban, akárcsak 1653-ban a St. Johann templom Merten Friese hangszerén (1625/29) is. Mivel az 1625-ös Friese-féle szerződésben még nem szerepelt vonós regiszter, a Niedt-Mattheson-féle gyűjteményben (1721) – amely még az Andreas Hildebrandt által végzett átalakítás (1744/46) előtti állapotot tükrözi – feljegyzett Rückpositiv *Salcional* 8' Georg Nitrowski által kerülhetett a hangszerbe („mit neuen Stimmen vermehrt”). Hellwig és Friese egyéb hangszereiből ismert *Salcional*-okat csupán 1700 utáni források említenek.¹⁴

Az idős Nitrowski 1663 és 1671 között Konitzban (Chojnice) is tevékenykedett. Erre utal az említés a danzigi Szűz Mária-templom irataiban („Georg Nitrowski aus Konitz”), ahol a mester Andreas nevű fiával és a későbbi Schnitger-tanítvány Johann Balthasar Helddel együtt, munkásságának legnagyobb hangszerét építette (1672/73), amely az 1585-ben Julius Anthoni által készített orgona restaurálását és teljes átépítését jelentette. Az Anthoni-hangszer diszpozícióját Praetoriustól, míg Nitrowskiék változtatásait a későbbi Niedt-Mattheson-féle *Musicalische Handleitung* (1721) függelékéből ismerhetjük meg. A Nitrowski-vonósok elhelyezkedése a következő: Hauptwerk: *Salcional* 8', Rückpositiv: *Salcional* 8', Pedal: *Salcional* 16'.¹⁵

Georg Nitrowski neve 1673 után már nem szerepelt az északlengyel építők között, feltehetően ebben az évben hunyt el. Danzig és a környező települések orgonaépítési– és

¹³ Renkewitz–Janca (1984): 135.

¹⁴ Renkewitz a vonósok szerepeltetését Hellwigre és Friesere jellemző stílusjegyként tartotta számon, azonban az építőktől ilyen regisztert tartalmazó diszpozíciók csupán a 18. vagy 19. századból maradtak fenn. A brombergi Weistock-orgonát (1605) Hans Hellwig fejezte be, tehát a mesternek ismernie kellett Weistock vonós regiszterét, ennek ellenére a St. Katharinen templom Hellwig-orgonájában csupán a Nitrowski-féle átalakítás után fennmaradt diszpozícióban találunk *Salcional* sípsort.

Renkewitz–Janca (1984): 104., 105.

Krzysztof Urbaniak: „Orgelgeschichte der Johanniskirche in Danzig von ca. 1671 bis 1760.” In: Ekkehard Krüger (szerk.): *Daniel Magnus Gronau. Ein Danziger Organist und seine Choralvariationen*. (Berlin: Ortus, 2017.) 55–80. 61.

¹⁵ Renkewitz–Janca (1984): 135., 143.

javítási munkáit fiai, Andreas és Daniel vették át. A család orgonaépítészeti stílusát Matthäus Brandtner örököltette tovább a Danzigtól 170 kilométerrel délebbre fekvő Thorn (Toruń) városában. Ezt tükrözték a Szent János templom 1693-ban épített nagyorgonájának diszpozíciójában található Nitrowskiékra jellemző stílusjegyek: differenciáltan kiépített 8- és 4-lábas kar (kivéve a pedálon), *Salcinal* regiszter különböző lábszámú kiépítettsége minden művön (Hauptwerk: 8', Rückpositiv: 4', Pedal: 16'). Brandtner az 1730-as évek végéig tevékenykedett fiával együtt. Munkásságuk utolsó éveiről csupán annyit tudunk, hogy orgonákat és pozitívokat készítettek lengyel templomok számára olyan városokban, mint Leslau (Włocławek) vagy Sandomir (Sandomierz).¹⁶

4.1.1.2. 18. század

A danzigi orgonakultúra legfontosabb 18. századi szereplője Andreas Hildebrandt volt. Az orgonaépítő városba érkezésének körülményei és pontos időpontja ismeretlen, feltehetően 1700 körül, vándorútján kereste fel Tobias Lehmannt, akinek halála után átvette annak műhelyét. Ekkoriban Hildebrandt még párhuzamosan dolgozott a Nitrowski család utolsó képviselőjével Daniellel, később pedig hosszú ideig Danzig egyetlen orgonaépítőjeként tartotta karban a város 25 hangszerét.¹⁷

Andreas közvetett szakmai kapcsolatban állhatott Schnitgerrel. Ezt támasztja alá első ismert önálló munkája, a Johann Baltasar Held halála miatt félbeszakadt köslini St. Marien templom orgonájának befejezése (1709), valamint első alkotói korszakára (1710–1727) jellemző, Schnitger stílusát idéző homlokzati elrendezés.¹⁸

Hildebrandt hangszereiben a lengyel hagyományból örökölt diszpozíciók és építésmódok ötvöződtek a 18. századi nyugatról érkező német hatásokkal: a korábban uralkodó *Salcinal* 8' főművön elfoglalt helyét átvette a *Viol di Gambe* 8', azonban lengyel hagyományokhoz hűen tölcsérformájú síptesttel építve. A Nitrowski-iskolához hasonlóan a mellékművön a *Salcinal/Salicet* 4-lábas fekvésben szerepelt. A pedálban csupán egy ismert esetben, a St. Johann templom orgonájának pedáltornyaiba (1744/46) készült 16-lábas *Violon*.¹⁹

¹⁶ I.m. 136.

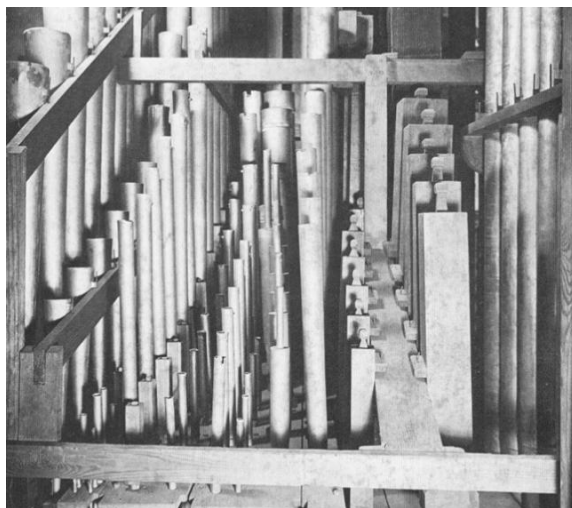
¹⁷ Renkewitz–Janca (1984): 186.

¹⁸ I.m. i.h.

¹⁹ Praust bei Danzig (Pruszcz Gdański): *Viol di Gamba* (trichterförmig)

Hildebrandt első alkotói korszakából a Preußisch Holland (Pasłęk) St. Bartholomäus templom számára épített opusza (1717/19) fennmaradt, a hangszer 2010 és 2013 között korhű szempontok alapján restaurálták. A templom elődorgonáját Joachim Zickermann készítette, amelyből Hildebrandt bizonyos sípokat átvehetett. A nyugati karzat közepén található ablak miatt Andreasnak ketté kellett osztania az orgonaházat, ezért két egymással megegyező 8-lábás homlokzatot épített: a bal oldali részbe került a Hauptwerk, az Oberwerk, valamint a játszóasztal, jobb oldalra pedig a pedálmű.²⁰

Hildebrandt legnagyobb orgonáját a danzigi St. Barbara templomban építette 1746 és 1747 között. A hangszer homlokzata a teljes karzat szélességét elfoglalta, mivel a pedálpozítívok között egy Oberwerk-kel megegyező elrendezésű, gazdagon kiépített Rückpositiv foglalt helyet. A diszpozíció Eggert (1800) feljegyzésében maradt ránk, amely nagy valószínűséggel megegyezik az építéskori állapottal. A főművön Hildebrandtnál rendre jelen lévő *Viola di Gamba* 8' Renkewitz 1928-as helyszíni felmérése alapján sajnálatos módon elveszett, 1900 után helyére egy romantikus *Gambe* került, a Rückpositiv *Flaut allamand*-ját pedig egy *Aeolin* 8' lábasra cserélték. Az orgonát 1931-ben Josef Goebel neobarokk stílusban építette át. A 20. századi *Gambe* helyére *Terz* került, az *Aeoline* helyett nem került vissza az eredeti *Flaut allamand*, a romantikus vonós sípokat *Septime 1 1/7'*-nek vágták le. A pedálorony belsejéről készült archív fotón azonban még látszanak a *Salicinal* 8' sípjai (7. ábra).²¹



7. ábra. Danzig, St. Barbara. Bal pedálorony. Jobbról balra: *Principal* 16', *Subbaß* 16', *Quinte* 10 2/3', *Octave* 8', *Hohlflöte* 8', *Octave* 2', *Octave* 4', *Quinte* 3', *Flöte* 4', *Salicinal* 8', *Mixtur* 6fach, *Trompete* 8', *Posaune* 16'

St. Albrecht, Danzig: a *Viola di Gamba* néhány eredeti tölcserformájú sípja megmaradt, ma a pedál *Cello* 8' részét képezik.

Krzysztof Urbaniak 2009-es állapotfelmérése.

²⁰ Renkewitz–Janca (1984):. 192., 193.

²¹ Renkewitz–Janca (1984): Bildtafel 56. Danzig, St. Barbara, rechter Pedalturm.

Míg Hildebrandt északon tevékenykedett, vele egy időben Sziléziában Michael Engler (der Jüngere) olyan hangszertípust alkotott meg, amely már egyértelműen előremutatott a 19. század orgonaépítésze felé. A Breslauban született orgonaépítő a mesterséget feltehetően édesapjától, idősebb Michaeltól tanulta. A fiú 1721-ben Breslauban (Wrocław) polgárjogot kapott és műhelyt nyitott. Engler nem csupán hangszereinek impozáns méretével és progresszív hangzásképeivel vált kiemelkedő jelentőségűvé, hanem a templomkarzatok egészét elfoglaló, lendületes vonalvezetéssel és gazdag szobrászati díszítéssel kivitelezett homlokzatai páratlanok voltak a korbeli Közép-Európában.²²

Michaelnél a 18. század közepére jellemző délnémet „Empfindsamkeit” szellemiségét véljük felfedezni, amely mellett az építő megtartott néhány archaizáló regionális konvenciót is. Engler a differenciált 8-lábás alapkar mellett példátlanul nagy hangsúlyt fektetett a 16-lábás fekvés színesítésére. Nagyorgonáinak főművén négy, míg *Majorbass* 32’ alapra diszponált pedáljaiban rendszerint négy-öt 16-lábás sípsor szerepelt. A szonórus, tömör plénumhangzást ugyanakkor kiválóan fényesítették a közép-európai orgonakultúrából örökölt magas sípsorok (*Quint 1½’, Sedecima 1’*) és mixtúrák.²³

Engler cilindrikus vonósai a főműre és a pedálműre koncentráálódtak, ez alól kivételeket az olyan kis hangszerek képeztek, mint a poseni (Poznań [1747]), amelyben az egyetlen szűkmenzúrájú regiszter a *Hauptwerk Salicet* 8’. Hárommanuális orgonák (Brieg [1730], Grüssau/Krzeszów [1736], Olmütz/Olomouc [1754], Breslau/Wrocław, St. Elisabeth [1761]) főművein a szinte minden esetben egymás mellett párban szereplő *Viol di Gambe/Violon* 16’ és *Salicet* 16’ még a *Principal* 16-lábás alapot is háttérbe szorította, ezzel kontúros, valamint a szélellátásnak is kedvező módon biztosítva gravitást a manuálnak. Ez a szűkmenzúrájú páros jellemző a pedálban is. A *Salicet* 8’ a főművön található, vonós regiszterek más műveken nem jelentkeztek, mellékművön esetenként azonban szerepelhetett egy fából készült, vonós színezetű *Traveur/Trinuna* 8’ (= *Traversflöte*).²⁴

²² Hans Klotz: „Michael Engler.” In: Otto Graf zu Stolberg-Wernigerode (szerk.): *Neue Deutsche Biographie. Band 44.* (Berlin: Duncker & Humblot, 1959.) 533–534.

²³ <https://www.walcker-stiftung.de/Downloads/Orgelgeschichte/Orgelgeschichte-I-13.pdf>

Utolsó megtekintés dátuma: 2025. május 6.

Sehnal: *Musik des Ostens. Band 9.* (1983.) 29–65. 47.

²⁴ *Sammlung* (1757): 21., 74., 77., 91.

[https://www.walcker-](https://www.walcker-stiftung.de/Downloads/Registrierungsanweisungen/Registrierung_Gruessau_1780ca.pdf)

[stiftung.de/Downloads/Registrierungsanweisungen/Registrierung_Gruessau_1780ca.pdf](https://www.walcker-stiftung.de/Downloads/Registrierungsanweisungen/Registrierung_Gruessau_1780ca.pdf)

Utolsó megtekintés dátuma: 2025. május 6.

<https://klais.de/m.php?tx=264> Utolsó megtekintés dátuma: 2024. május 6.

A briegei, a grüssauai és az olmützi hangszer külön Kammerton pedállal is rendelkezett a liturgikus kamarazene continuo basszusának erősítéséhez. Engler ehhez a korabeli gyakorlatnak megfelelő hangszíneket kínálta az orgonistának: *Subbass 16'*, *Salicet 16'*, *Quintadehn 16'*, *Octav 8'*. A *Salicet* és *Quintadehn* áttetsző, felhangdús és artikulált megszólalása jól érthető basszushangzást biztosított a hangszeres együttjátékban, kiváltképp a hatalmas akusztikájú terekben.²⁵

Michael Engler nagyorgonáinak többsége a 19–20. századi átépítések vagy a második világháború áldozataként esett, azonban az 50 regiszteres grüssauai hangszer (1736) nagyobb átépítéseket elkerülve fennmaradt. A 19. századi változtatások (Schlag & Söhne 1873/1874) csupán Barker-emelők beépítésére és néhány regiszter eltávolítására, illetve azok intonációjának megváltoztatására korlátozódtak. 2008-ban a Jehmlich cég visszaállította az eredeti állapotot.²⁶

A breslaui St. Elizabeth orgonája tragikusabb sorsra jutott. Az 1879-ig megmaradt barokk hangszert a Schlag & Söhne cég először kúpládás, majd 1907-ben pneumatikus rendszerűvé építette át, a regiszterek számát 71-re növelték. 1939 és 1941 között a frankfurti Sauer cég az orgonamozgalom szellemében teljesen megváltoztatta az akkora már romantikus hangzasképet. Engler orgonája ekkor 91 regiszteresre bővült. A háborút ugyan átvészelve a hangszer 1976-ban tűzvész következtében porig égett. A Klais Orgelbau 2022-ben befejezett teljes rekonstrukciójának köszönhetően az Elizabeth-templom grandiózus hangszere ma már ismét korhű hangján szólalhat meg.²⁷

4.1.2. Felvidék

A régió orgonaépítészetét alakító külső hatásokat már megalapozták a 15. századi Béccsel és lengyel városokkal (Krakkó, Krosno) kötött diplomáciai kapcsolatok. Míg a nyugati területek Bécs vonzáskörzetébe tartoztak, a lengyel és porosz mesterek főként keleti városokban és falvakban kaptak megrendeléseket.²⁸

²⁵ Sammlung (1757): 21., 43., 74.

²⁶ <https://jehmlich-orgelbau.de/orgelprojekte/gruessau-maria-himmelfahrt-polen/>

Utolsó megtekintés dátuma: 2025. május 31.

²⁷ Michał Szostak: „The rebirth of Michael Engler’s treasure in Wrocław.” *The Organ*. CI/400. (2022. tavasz): 4–19. 11., 13.

<https://klais.de/m.php?sid=586> Utolsó megtekintés dátuma: 2024. május 6.

²⁸ Bardejov városának 1434 és 1439 közötti számadáskönyve Krakkó és Krosno városokat említette a St. Aegidius templom orgonájának építésével kapcsolatban. Hunyadi János (1452) és Corvin Mátyás (1472) is Bécsből rendelt orgonákat. 1581-ben szintén egy bécsi orgonaépítő, Leopold Sunderspitz készített hangszert a pozsonyi Szt. Márton székesegyház számára.

Az 1500-as évek közepétől kezdve a bányavárosok (Körmöcbánya, Besztercebánya) az orgonaépítés fontos központjaivá váltak. A keleti kölcsönhatások szempontjából a legjelentősebb terület a Szepesség volt, amely nem csupán megrendelésekkel, hanem több helyi születésű mesterrel is szolgált a lengyel, porosz és erdélyi területek számára.

A közel eredeti formában fennmaradt orgonaházak elrendezése, tagolásai és faragásai egyértelmű lengyel és porosz hatást mutatnak. A homlokzatok ötös osztása (sokszögű és/vagy háromszöges tornyok, lapos köztes mezőkkel), a tornyok tetején elhelyezkedő áttört koronákban végződő kupolás, illetve laternás csúcsdíszek láttán elsőként asszociálhatunk a Friese és Hellwig orgonaházakra. A Felvidéken szórványosan előforduló kulcsszerű regiszterkapcsolók ugyancsak lengyel jellegzetességek.²⁹

4.1.2.1. 17. század

A régióban megjelenő első tölcserformájú vonós regiszterek a krakkói iskola egyik képviselőjével érkeztek a Szepességre. Hans Hummel 1615-ben írt alá szerződést a lőcsei (Letschau) Szent Jakab templom orgonájának megépítésére.³⁰

Hummel Lőcsére az olkuszi orgona testvérhangszerét tervezte (8. ábra). A lőcsei szerződésben eredetileg egy *Schweizerpfeife* szerepelt, azonban egy 1800 körüli forrásban – amelyben más regiszternevek is eltérnek – már Olkuszhoz hasonlóan *Salicinal*-t jegyezték fel. Az eltérő elnevezések valójában mindkét esetben ugyanazt a tölcserformájú lengyel *Salicinal* 8-lábast jelölték. A korai szűk menzúrájú sípsorokat német területeken *Schweizerpfeife*-ként említették, míg a lengyel és porosz orgonaépítészetben rendszerint a *Salicinal* megnevezéssel találkozhatunk. A krakkói építőnek a németajkú Lőcse nyelvi igényeihez kellett igazodnia, amikor a megrendeléshez csatolta az olkuszi orgonából átvett diszpozíciót.³¹

²⁹ Otmar–Wurm (1982): 50., 51., 60., 61.

Renkewitz–Janca (1984): Bildtafel. 6., 9., 13., 32.

³⁰ Otmar–Wurm (1982): 40.

³¹ Otmar–Wurm (1982): 41., 54.

Homolya Dávid: „Wiederbelebte Geschichte: Die Orgel in Dorf Saar/Szár (Ungarn).” *Ars Organi* LXIX/3. (2021. szeptember): 151–158. 156.



8. ábra. A lőcsei (bal) és olkuszi (jobb) Hummel-organák homlokzatai

A lengyel iskola képviselői közé tartozott a Krakkó melletti Neu Sandec (Nowy Sącz) városából származó Jakob Koffenberg is, aki 1634 és 1636 között épített orgonát a kassai Szent Erzsébet székesegyház számára. A 15 regiszteres hangszerben egyetlen manuál vonósként ismét a *Salicinal* 8' szerepelt. Egy török utazó 1661-ből származó beszámolója még a Koffenberg-orgonát említette, amelyet 1730-as években többször is javítottak (Vavrinec Čajkovský [1677–1749], Vavrinec Rosa). A hangszert 1770-ben František Rosa (1738–1782) új kétmanuálos orgonájára váltotta.³²

Egy ismeretlen építő 1656-ban készített orgonát a szepesófalui (Altdorf) katolikus templomnak, amely eredetileg az oldalhajó korabarokk karzatán állt, majd 1769-ben az oltárral szembeni új karzatra helyezték át. Az orgonaházat Paul Groß (Pavel Gross) készítette. Egy 1832-ből származó állapotfelmérés 15 regiszteres orgonát említett. Az eredeti 12 regiszterhez hozzászámolva a *Tremulant* és a *Timpani*, valamint vélhetően a *Calcant* regiszterhúzóit, a fejlegyzés alapján az építés évéhez közeli állapotot feltételezhetünk. A hangszer diszpozícióját összevetve az 1636-os kassai orgonával,

³² Otmar–Wurm (1982): 54.

<https://organy.hc.sk/organ/370-dvojmanualovy-organ-s-pedalom?first=all>

Utolsó megtekintés dátuma: 2024. március 17.

Koffenberggel azonos stílusirányzat képviselőjével találkozunk a szepesófalui mester személyében.³³

Szt. Erzsébet Székesegyház, Kassa Koffenberg, 1636	Katolikus templom, Szepesófalú Anon., 1656	Szt. Erzsébet Székesegyház, Kassa Koffenberg, 1636	Katolikus templom, Szepesófalú Anon., 1656
MANUAL		PEDAL	
Prinicipal	8'	Principal	8'
Fleta maior	8'	Flet velky	8'
Salicinal	8'	Salicinal	8'
Octava princ.	4'	Octava princ.	4'
Fleta minor	4'	Dulcium	4' (?)
Quina	3'	Quinta	3'
Quintadecima	2'	Sedecima	2'
Cymbalis			
Mixtura		Mixtura	
Dulcian	8'		

A szepesófalui orgona megjelenését tekintve kapcsolatban áll egy további hangszerrel. A szepesbélai (Zipser Bela) Szent Antal apátság orgonáját 1645-ben készítette szintén ismeretlen építő. A későbbiekben hozzáépített, süllyesztett oldalmezőket figyelmen kívül hagyva, a prospekt ötös osztásán és laternás csúcsdíszein túl a sípok takaró ornamentikája és egyéb faragások egyezései is azt mutatják, hogy a két orgona azonos műhelyből származhatott. Ez alapján Szepesbélán a szintén Paul Groß által készített orgonaház mögött a szepesófalui és a kassai hangszerhez hasonló diszpozíciót sejthetünk, egykor *Salicinal* sípsorral a főművön.³⁴

Johann Vest 1630 körül született Besztercebányán, 1660 és 1671 között elsősorban itt dolgozott. 1664-ben felkérték a helyi evangélikus templom orgonájának bővítésére, amelyet feltételezett tanárai, Johannes Paier és Marcus Denzl készítettek (1657/1659). Vest utolsó felvidéki munkája az eperjesi evangélikus templom új orgonájának megépítése volt (1688/1671), ugyanis 1671-ben Gabriel Reilich Hermannstadtba (Nagyszeben) hívta az orgonaépítőt. Johann a Felvidéken uralkodó lengyel

³³ Otmar–Wurm (1982): 34., 54.

³⁴ Otmar–Wurm (1982): 52.

orgonahagyományt örökölt tovább Erdélyben, ahol jelentős hangszerei készültek (Hermannstadt [Nagyszeben] 1672, Schäßburg [Segesvár] 1680).³⁵

4.1.2.2. 18. század

Annak ellenére, hogy a 18. századi felvidéki orgonaműhelyekről már több írott forrás áll a rendelkezésünkre, a közel érintetlen állapotban fennmaradt hangszerek nagy részét mégis legfeljebb körülbelül tíz regiszteres pozitívok teszik ki.

A lengyel-porosz orgonaépítészetben 1700-as évektől egyre jobban teret hódító német *Viol di Gamba* 8' nem érte el az északmagyar területeket, a régióra jellemző vonós sípsor továbbra is a *Salicional* maradt. A regisztercsalád bővülése csupán a század második felében figyelhető meg (*Salicional*, *Dulcian*). Emellett kedvelté váltak a lebegő regiszterpárosok: *Vox humana (italica)* vagy *Unda maris*. Az építők fokozatosan elhagyták a lengyel cimbelt, azonban a magas lábszámú regiszterek – akár többszörös – kiépítettsége nem tűnt el.³⁶

A századforduló éveiből meg kell említenünk azt az orgonát, amely 1837 óta a lőcsei evangélikus templomban áll. Az orgonát Újházi János kereskedő rendelte meg 1697-ben, építője ismeretlen. 1707-ben egy ismeretlen mester a hangszert az új fatemplomba helyezte át. A hátulról játszható orgona az 1837-es költöztetésének alkalmával különálló játszóasztalt kapott, az eredeti regiszterfeliratok azonban megmaradtak, innen ismerjük az egykori diszpozíciót. A jelenleg használaton kívüli hangszer még több bővítést is megélt, azonban a benne található sípanyag egy része az építés idejének állapotát tükrözi. A készítő öregebb sípokat is felhasznált az építésnél, köztük éppen a majdnem száz évvel korábbi *Salicional* 8' regisztert.³⁷

³⁵ Az eperjesi evangélikus templom orgonáját Vest Juraj Demicherrel és Joachim Resch-sel közösen építette. Az évszázadok során a hangszeren számos átépítést végeztek, 1912-ben pedig a sípanyag nagyrésze tűzvészben pusztult el. A diszpozíció ismeretlen, csupán a homlokzati sípok és – kisebb változtatásokat leszámítva – az orgonaház maradt fenn.

Hermann Binder: *Orgeln im Siebenbürgen. Ein Beitrag zur siebenbürgischen Orgelgeschichte von den Anfängen bis zur Mitte 19. Jahrhunderts.* (Kludenbach: Gehann Verlag, 2000.) 26., 32., 43.

Homolya Dávid: „Fél évezred lenyomata a besztecei Prause-orgonán.” *Műemlékvédelem.* LVIII/2. (2014. szeptember) 66–75. 68.

<https://organy.hc.sk/organ/307-dvojmanualovy-organ-s-pedalom>, Utolsó megtekintés dátuma: 2025. május 6.

³⁶ Személyes korrespondancia Homolya Dáviddal.

³⁷ Az orgona hátsó falában megmaradtak az eredeti regiszterkapcsolók feliratait és furatait. A furatok felszínén található kopási nyomok azt mutatják, hogy a regiszterkapcsolók kovácsolt vasból voltak. A *Salicional* 8' (trichterförmig), *Rohrflöte* 8', *Quintadena* 8' sípsorok a 17. század első feléből származnak. A *Principal* 8', *Vox humana (italica, Principal menzúra)*, *Octava* 4' sípjai 1697-re datálhatóak. Homolya Dávid: I.m. *Ars Organi* LXIX/3. 156.

A ma is játszható állapotban lévő késmárki (Käsmark) fatemplom orgonájának jelenlegi elrendezését (korhű állapotot megközelítő restaurálás, Vladimir Gadzik [1995/99]) alapvetően három 18. századi orgonaépítő alakította ki. Az eredetileg 12 regiszteres hangszert Lorentz Čajkovský (Laurentius Czeukowszky) építette 1720-ban, akitől ezen kívül csupán két pozitív, valamint számos felvidéki orgonán végzett javítása ismert. Martin Korabinsky 1729-ben a két manuált összevonta, az addig különálló Rückpositivot pedig az orgonához csatolta. 1756-ban Johann Georg Schwarz javította a hangszert, illetve változtatásokat eszközölt a diszpozícióban. Ma a főmű *Salicional*-jának nevét egy 1860-ban beépített, később romantikus intonációjától is megfosztott cilindrikus *Gamba* viseli, jellegét veszítve az eredeti regiszter színezőképességének.³⁸

Martin Podkonicky Besztercebányán tanult, ahol 1736-ban polgárjogot kapott és műhelyt alapított, néhány regiszteres pozitívoktól kezdve két manuális orgonákat is épített. Legjelentősebb fennmaradt munkái elsősorban 2-lábas *Principal* homlokzattal rendelkező kisorgonák, amelyekben az építő olykor a 8-lábas földött alapot egy szűkebb menzúrájú *Portunal* 8' sípsorral duplázza. Egy- és kétmanuális hangszereiben azonban szintén megtalálhatóak a régió 18. századi hangzásképeire jellemző *Salicional* illetve lebegő *Vox Humana (italica)* regiszterek.³⁹

Fia, Michal Podkonicky 1773-ban vette át édesapja műhelyét, megbízhatatlansága és elmaradásai miatt azonban végül börtönbe vetették. A századforduló környékén épített nagyorgonáinak diszpozícióiban (Göllnitz/Gölnicbánya [1790/92], Matzdorf/Mateóc [1804/16]) már a 19. századra jellemző gazdag, rendkívül differenciáltan menzúrált 8- és 4-lábas kart találunk, beleértve a vonós regiszterek számbeli gyarapodását.⁴⁰

4.1.3. Csehország

A 15. és 16. század fordulóján a politikai és vallási stabilizálódásnak köszönhetően a régió orgonaépítése fellendülésnek indult. Az akkoriban protestáns cseh területek intenzív kulturális kapcsolatot ápoltak Észak- és Közép-Németországgal, a 16. század közepétől kezdve számos német orgonaépítő (Friedrich Pfannmüller, Joachim Rudner, Koch

³⁸ Otmar–Wurm (1982): 96–98.

Személyes korrespondancia dr. Szabó Balázssal.

³⁹ <https://organy.hc.sk/organar/18-podkonicky-martin?first=P> Utolsó megtekintés dátuma: 2025. május 6.

⁴⁰ Michal Podkonicky diszpozícióra jellemző stílusjegyek: manuál 8-lábas színezőregiszterek: *Flet*, *Quintadena*, *Salicinal*, *Viola*, *Vox humana (italica)*/*Unda Maris* [lebegő, basszusban nincs önnálló sípja /*Salicinal* vagy *Principal*]; 4-lábas színezőregiszterek: *Spitzflaut*, *Flaut travers*, *Dulcian*, *Rohrflut*; pedál: *Quint 6'*.

<https://organy.hc.sk/organar/18-podkonicky-martin?first=P> Utolsó megtekintés dátuma: 2025. május 6.

testvérek, David Decker) fordult meg Csehországban. 1583-tól az orgonaépítés kiemelt helyszínévé vált Prága, amikor II. Rudolf német-római császár a városba helyezte a birodalom központját.⁴¹

Az 1618/20-as cseh felkelés, majd a harmincéves háború óriási károkat okozott a térség templomaiban és orgonaállományában. A háború vége után a jezsuita rend erős ellenreformációs tevékenységének hatására számos protestáns mester (Jakob Weindt, Matthias Tretzscher) kényszerült a környező országokba. A rekatolizáció mégis hatalmas virágzást hozott az orgonaépítészet terén. A protestáns országokkal való kötelék ellenében ismét erősödött a kapcsolat a katolikus Ausztriával, Olaszországgal és Dél-Németországgal.⁴²

A régió orgonáinak mérete és menzúrái a hatalmas barokk belterekhez képest lényegesen visszafogottabbak, mint Európa más pontjain. A kevés faanyagot használó, kő és márvány falú templombelsők azonban zengő akusztikát biztosítottak az alacsony szélnyomáson működő hangszereknek. A hárommanuális orgonák viszonylag ritkák, jelentős méretbeli növekedés a 18. században csupán Morvaországban volt jellemző.⁴³

4.1.3.1. 17. század

A 17. században az osztrák, bajor, délnémet és lengyel stílusjegyek integrációjával egy önálló cseh orgonatípus jött létre, a *Salicional*-ok hamar a hangszerek állandó tagjává váltak. Az alapkar összetétele a régió különböző részein azonban különféle módon alakult: a cseh területeken (elsősorban prágai iskola) a lengyelekhez hasonlóan a *Principal* és *Salicional* mellől sosem hiányozhatott egy fődött vagy egyéb fuvola, míg Morvaországban ezek a 18. század második feléig csupán ritkán szerepeltek a főművön.

Az egyik legkorábbi csehországi *Salicional*-t a smetschnoi (Smečno) Szentháromság templomban találjuk. Az 1587 és 1592 közötti évekből származó orgonaházba 1620 körül egy ismeretlen, feltehetően prágai mester épített 13 regiszteres orgonát egy manuállal és pedállal. A diszpozíciót ismerjük a regiszterhúzók eredeti felirataiból. A hangszer érdekessége, hogy a manuálregiszterek két szélládán, külön „choro primo” (*Principal*-kar) és „choro secondo” (egyéb ajakregiszterek) felosztásban kapcsolhatóak. A svédek 1631-es pusztítása után az orgonát többször is javították, építés korabeli szerkezetén lényeges változás azonban csak 1775-ben következett be, amikor Jan

⁴¹ Jiří Kocourek: „Orgelland Böhmen.” *Ars Organi*. LVII/1 (2009. március): 5–18. 5.

⁴² I. m. 6.

⁴³ I. m. 7., 8.

Rusch új Rückpositiv-ot készített a hangszerhez. Rusch a játszóasztalt az új pozitív hátába helyezte, amellyel a korábbi hangszerrészt összekötve kétmanuális orgonát hozott létre. A 19. század során a hangszert többször átépítették, az első részleges restaurálására 1999-ben kerülhetett sor, amelynek alkalmával a barokk pozitívet leválasztották a 17. századi orgonáról, az eredeti hangképet a megmaradt és rekonstruált sípok segítségével visszaállították. A 2009/10-es technikai és intonációs korrekcióknak köszönhetően ma már ismét korhű módon szólalhat meg Csehország feltehetően első *Salicinal*-ja.⁴⁴

1630-ból egy másik vonós regiszter, a *Fugara* korai említését olvashatjuk a chrudimi városi templom orgonájának átépítésére vonatkozó, Georg Rotbarttal kötött szerződésben. A cilindrikus, általában 4-lábás fekvésben épített sípsor előfordulása – akár kisorgonákban is – csupán a század utolsó évtizedeire volt jellemző.⁴⁵

A kölni születésű Johann Heinrich Mundt az 1668 előtti években érkezett Prágába, ahol Hieronymus Artmann-nál tanult. Első önálló munkája az Ossegi (Osek) ciszterci kolostor orgonájának elkészítése volt, amelyet rögtön leghíresebb hangszere követett, az 1673-ben befejezett prágai Týn-templom orgonája. Mundt homlokzataiban és diszpozícióiban ötvöződő különböző regionális elemek megkülönböztették őt a tisztán cseh tradíció képviselőitől, fennmaradt orgonaházaiban fellelhetőek az olasz és osztrák stílusjegyek is, a lapos mezőkből álló, archaizáló homlokzati elrendezések barokk díszítőelemekkel (síptakaró faragások, erőteljes délnémet oszlopok) vegyülnek. A korabeli cseh gyakorlattal ellentétben szabadon álló játszóasztal helyett játszószekekrényt épített.⁴⁶

A prágai Týn-templom számára készült hangszer diszpozíciójában felfedezhetjük a klosterneuburgi Freundt-orgona (1642) cseh ízlésre átformált változatát: nincs harmadik manuál, hiányoznak a nyelvek, ellenben jelen van a tölcsérformájú *Salicinal*, valamint a *Principal* kórus régióra jellemző magas tagjai (*Quinte minor 1 1/3', Sedecima 1'*).

⁴⁴ A *Principal*-kar és egyéb sípsorok szétválasztása a 17. századi olasz regiszterfelosztás elvét idézi: az orgona tonális alapját alkotó, külön kapcsolható *Principal* sípsorokból álló *Ripieno* (*registro d'organo*) és a *Ripieno*-ban nem használható fuvolák és más különleges regiszterek (*registro di concertato*).

Owen (1997): 57., 58.

Svodoba–Krátký (2019): 226.

Karel Procházka: *Skladby na české a latinské neliturgické texty 18. století z chrámové sbírky ve Smečně*. Master's thesis. Prága: Univerzita Karlova v Praze, 2010. 22–23.

⁴⁵ Eberlein (2008): 265., 532.

Kocourek: I. m. *Ars Organi*. LVII/1 8.

⁴⁶ Felix Friedrich: „Johann Heinrich Mundt.” In: Karl Otmar von Aretin (szerk.): *Neue Deutsche Biographie. Band 18*. (Berlin: Duncker & Humblot, 1997.) 587.

Svodoba–Krátký (2019): 198.

Mundt kisebb orgonáiban valószínűleg nem épített vonós regisztert. Három karorgonája (Prága, St. Nikolaus templom [1685]; Sassau/Sázava [1688]; Welwarn/Velvary [1689]) közül a prágai hangszer biztosan nem tartalmazott vonóst. A két másik hangszert a 18. század közepén áthelyezték és javították. A levéltári dokumentációk alapján fiatalabb sípokat is tartalmazó hangszerekbe talán ekkor építették be a *Fugara 4'* regisztereket.⁴⁷

Az elbogeni (Loket) Abraham Starck két korszak metszéspontjában állt. Míg korabarokk jellegű diszpozícióiban hasonlóságokat vélünk felfedezni Mundttal, orgonaházainak kialakítása és díszítései már előremutattak a 18. századi barokk irányába. Starck mestere az elsősorban Felső-Pfalz területén tevékenykedő Schedlich-tanítvány Matthias Tretzscher és/vagy Michael Kannhäuser lehetett.⁴⁸

Abraham legkorábbi fennmaradt hangszere a plaßi (Plasy) Nagyboldogasszony-templom kétmanuálos, 26 regiszteres orgonája (1688), amelyben Starck a Týn-templom főműelrendezését követte, egy *Fugara 4-lábassal* kiegészítve azt.⁴⁹

Az orgonaépítő másik jelentős, 1984-ben közel eredeti állapotára visszaállított hangszere Goldenkron (Zlata Koruna) kolostorának készült 1699-ben. A legnagyobb mértékű kárt az eredeti sípanyagban az 1943-as átépítés okozta, ekkor került egy modern 4-lábás *Fugara* a 17. századi *Salicional 8'* helyére, amely pótlására sajnálatos módon az 1984-es restauráció során sem került sor.⁵⁰

Starck kisebb hangszereiből sem hiányoztak a különféle vonós regiszterek (Prelauc/Přelouč [1692]; Niemetzke/Sněžné [1697]; Prága, Kreuzherrenkirche [1702]). A

⁴⁷ A prágai St. Nikolaus templom karorgonájának adatait ismerjük az építési szerződésből és a 18. század elejétől a templomban működő organista, Jacob Gunther állapotfelméréseiből és javítási jegyzőkönyveiből. A welwarni Szent Katalin templom Mundt-orgonáját Matěj Sedmík helyezte át 1768-ban a helyi temetőkápolnába. A sassauai orgonát a szakirodalom különböző méretekkel említi: I/10 vagy II/14. Egyes vélekedések szerint az eredetileg kétmanuálos hangszert Pavel František Horák építette át egymanuálosra, amikor 1756-ban Štolmířba szállította. Ezt igazolná a jelenleg 10 regiszteres romos hangszerhez tartozó egykori Rückpositiv, amelyet Horák csupán díszítőelemként, néma homlokzati sípokkal tartott meg. Amennyiben Mundt a sassauai orgonát valóban kétmanuálosnak építette, diszpozíciója feltehetően a prágai St. Nikolaus templom hangszerének elrendezéséhez volt hasonló.

Svodoba–Krátký (2019): 240.

Robert Hugo: *P. Gunther Jacob OSB (1685–1734)*. PHD disszertáció. Brno: Masarykova Univerzita: 2017. 125.

A welwarni orgona 2016-os állapotának fotódokumentációja (Jiří Jaroš, Marek Čihař, Štěpán Svoboda a Ivo Hornák): <http://www.varhany.slansko.cz/2016/upload/2016/01/velvary-jiri-015-e1458148627968.jpg> Utolsó megtekintés dátuma: 2025. május 6.

⁴⁸ Kocourek: I.m. *Ars Organi*. LVII/1 9.

⁴⁹ Svodoba–Krátký (2019): 176.

⁵⁰ Kocourek: I.m. i.h. *Ars Organi*. LVII/1

https://www.greifenberger-institut.de/en/wissenswertes/orgel/osteuropa/zlata_koruna.php

Utolsó megtekintés dátuma: 2025. május 6.

prágai Kreuzherrenkirche orgonájának teljes körű rekonstrukcióját a Kánský-Brachtl cég végezte 2016-ban, amelynek célja a Starck-féle állapot visszaállítása volt. A szakvélemény szerint a mellékművön található kónikus *Gamba* 8' a hangszer 1914-es áthelyezésének idejében történt átalakítások és síplevágások eredménye, ezért ezt Starck feltételezett szándékának megfelelően *Gembshorn* 8' regiszterként rekonstruálták.⁵¹

A Kánský-Brachtl cég indoklása orgonaépítészeti és stílárius szempontból vitatható: az eredeti síphosszúságok visszaállításával arányaiban a 1914-es *Gamba* menzúrája tovább szűkült, amely a sípsor 1702-es állapotának vonós hangzását igazolná. A *Gembshorn* nem csupán Starck idejében, hanem a 18. század későbbi cseh orgonakultúrában sem volt jellemző színezőregiszter. Starck a Jacob Schedlich- és Matthias Tretzscher-féle hagyományban nevelkedett, akik a 17. század második felében délnémet területekre kényszerülve rendszeresen építettek kónikus vonós gambaregisztereket. Az ossegi kolostor számára Abraham fiatalabb testvére, Wenzel Starck készített karorgonát 1716-ban, a hangszer homlokzata és diszpozíciója megegyezik az idősebb testvér kisorgonáinak stílusával, eltérés éppen a vonós regiszterek között mutatkozik: *Salicional* helyett *Gamba*. A *Violdigamba* 1700-as évek elejétől kezdődő kelet-európai elterjedése is azt a feltevést támasztja alá, hogy Abraham Starck prágai orgonájában talált *Gembshorn* sípsor eredetileg kónikus vonós regiszter lehetett.⁵²

4.1.3.2. 18. század

A századfordulón és az azt követő évtizedekben a hangszerek méretének növekedése nem jelentette a régió orgonaépítészetének gyökeres megújulását. A múlt századból örökölt szerkezeti kialakítások egészen a 19. század második feléig jelen voltak: kettéosztott orgonaházak, különálló vagy Rückpositivhoz csatolt játszóasztal, tört rövidoktáv, 12 vagy 18 hangos pedálbillentyűzet. A 1700-as évektől már nagyobb számban és többféle építésmódban szerepeltetett vonós regiszterek a század első felében legtöbb esetben a főműre korlátozódtak, az építők javarésze azokat az előző században kiforrott cseh diszpozíciótypusba illesztette be, így továbbra is megmaradtak a *Principal*-kar és földtek

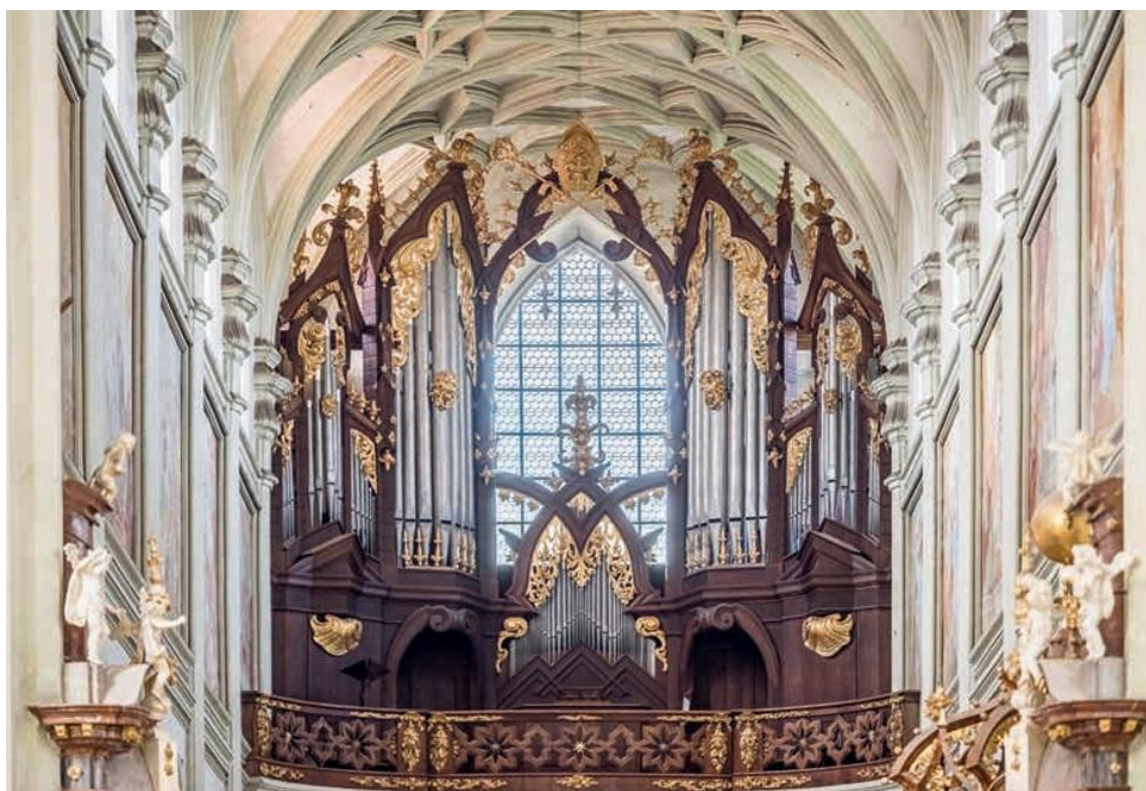
⁵¹ A döntést a restaurációs dokumentáció a következőképpen magyarázza: a hangszert statikai problémák miatt 1914-ben át kellett helyezni, új helyének belmagassága miatt ekkor mind az orgonaház középső tornyát, mind a sípokot lerövidítették. Az 1702-es síphossz és hangmagasság elérésének érdekében a sípokot visszatoldották, az így létrejött menzúrák és hangzások mutatja Starck eredeti szándékát, hogy kónikus *Gamba* helyett *Gembshorn* sípsort diszponáljon.

⁵² Jiří Sehnal: „Die Stark-Orgeln der Zisterzienserinnen zu Altbrunn.” *Ars Organi*. LVIII/4 (2010. december): 221–227. 222.
Eberlein (2008): 677.

latin elnevezései, az alikvotok, a manuál nyelvek azonban továbbra sem voltak jellemzőek.⁵³

Az elbogeni-iskola továbbörökítőjeként említhetjük meg a Starck-tanítvány Johann Leopold Burkhardt (1673–1741). Burkhardtól elsősorban 10 regiszterszám körüli egy- illetve kétmanuálos orgonák maradtak fenn. Ezekben a manuál vonósokat a *Salicional* 8' vagy *Fugara* 4' képviselte, utolsó hangszerében (Plan/Planá [1732]) pedig mindkettő egyszerre. A pedálban *Subbass* 16' helyett szerepelhetett *Violonbass* 16' (Manetin, Plan).⁵⁴

Az orgonaépítő egyetlen nagyobb hangszere Kladrauban (Kladruby) található (1726/28), amely Burkhardt életművében – és a korabeli konvenciókhoz képest is – egyedi külsőt (barokk gótika) és elrendezést mutat (9. ábra). Az orgona főművét egy 8-lábastól mixtúráig kiépített *Principál*-kar alkotja, megerősítve a *Coppelbass* 16-lábassal. Az összes korszellemnek megfelelő színezőregiszter a pozitívumvön kapott helyet: *Salicional* 8', *Gamba* 8', *Fugara* 4'.⁵⁵



9. ábra. Kladrau, Leopold Burkhardt, 1726/1728

⁵³ Kocourek: I.m. 7., 8.

⁵⁴ Svodoba–Krátký (2019): 174.

⁵⁵ I.m. 104.

Burkhardt-hoz hasonló hangszereket készített a prágai Lepold Spiegel (1680–1730) és fia Anton (1712–1756). Leopold 1717-ben kötött szerződést a prágai Loreta-zarándokhely templomával. Az épület átalakításai miatt az orgonát feltehetően nem lehetett beépíteni, ezért a templom új megbízást adott Jan Bohumír Halbichnak. Halbich az építés idején elhunyt, ezért a hangszert Franz Katzer és Kaspar Weltzel fejezte be 1738-ban. A főmű felépítése hagyományos, a vonós regiszterek (*Salicional* 8', *Viola da Gamba* 8') azonban a pozitív-művön foglalnak helyet.⁵⁶

A 18. század első felének egyik legjelentősebb morvaországi orgonaépítője a brünni (Brno) iskolát megalapító Johann David Sieber volt. A leipai (Česká Lípa) születésű építő Salomon Halbichnál tanult Grulichban (Králiky). Sieber az 1600-as évek végén Prágán keresztül érkezett Brünnbe, ahol 1701-ban polgárjogot kapott és műhelyt hozott létre, amelyet 1723-ig vezetett. 1707-től együtt dolgozott Anton Richterrel, aki Sieber halála után elvette annak özvegyét és tovább működtette a vállalkozást.⁵⁷

Sieber már munkásságának kezdetétől fogva figyelemre méltó megrendeléseket teljesített. 1696-ban megbízást kapott a brünni St. Thomas templom régi orgonájának átépítésére és kibővítésére, amellyel négy évvel később elkészülve megépítette Morvaország első hárommanuális hangszerét.⁵⁸

Sieber stílusáról fennmaradt hangszereinek elrendezéséből, építési szerződésekből és egy ismeretlen szerző által összegyűjtött, 1757-ben kiadott diszpozíciógyűjtemény segítségével alkothatunk képet. A gyűjtemény számos hibát tartalmaz a regiszterek lábszámát illetően, valamint a feljegyzésekben az orgonaépítő neve is többször tévesen szerepel. A szerző hibás névhasználatai a következő módon magyarázhatóak: a „Gottfried” keresztnév Sieber egykori tanárának (Halbich) brünni utódja viselte, „Antonius” pedig a Sieber-örökös Richterre utalhat.

Az orgonaépítő cilindrikus *Salicional* sípokat épített, eltérve ezzel a lengyel tölcserformától. Sieber főművein a rendkívül gazdagon kiépített 4-lábás karban mindig jelen volt a *Fugara* 4'. A *Viola di Gamba* 8' szerepeltetése ugyan jellemző Sieberre, a

⁵⁶ I.m. 92., 130.

Sammlung (1757): 81.

<https://www.orgelsammlung.de/orgeln/p/prag-loreto-kirche/> Utolsó megtekintés dátuma: 2025. május 6.

⁵⁷ <https://www.mgg-online.com/article?id=mgg11977&v=1.0&rs=id-8cb44ebe-d8ef-76ab-96a0-4a5eb16cfe9b>

Utolsó megtekintés dátuma: 2025. május 6.

Sehnal, Jiří: „Die Entwicklung der mährischen Orgelbaukunst bis 1900.” In: Hubert Unverricht (szerk.): *Musik des Ostens. Band 9.* (Kassel: Bärenreiter, 1983.) 29–65. 40.

⁵⁸ I.m. i.h.

sípsort mégsem tartalmazták szükségszerűen 20 regiszter feletti orgonái. Vonósok a mellékműveken, illetve a pedálban nincsenek.⁵⁹

1723-ban Jan David Sieber elhunyt, így műhelye Anton Richterre szállt. Richter a mestere halálát megelőző három évet a dél-tiroli Brixenben (Bressanone) töltötte, ahol később híres orgonaépítővé vált. Brünnebe visszaérkezve Anton Richtert bízta meg Sieber hátrahagyott hangszerének befejezésével, kezdve az olmützi Heilenberg kerület (Svatý Kopeček) templomának orgonájával. Sieber František Ignác nevű fia, valamint unokája lett orgonaépítő, ők mindketten Richtertől tanultak.⁶⁰

Richter első önálló megrendelését a welehradi (Velehrad) ciszterci kolostortól kapta, ahol egy ismeretlen szerzetes feljegyzése szerint két korábbi Sieber-orgona is állt (1700, 1712). 1745-ben a kolostor főapátja megbízta Antont, hogy František Ignáccal építsen még egy manuált az 1700-as hangszerhez. Az 1747-ben kettéoszott házba elkészült orgona elrendezése rendkívül szokatlan: mintha két hasonló felépítésű főművet látnánk egymás mellett. Mindkét manuál gerincét a kor főműveinek megfelelő kiépítettségű *Principal*-ok és fődöttek alkották, ezt egészítették ki a Sieber-iskolára jellemző színezőregiszterek, szétosztva a két manuál között. E rendhagyó, máshol nem alkalmazott elrendezés miatt nem állíthatjuk, hogy Richternek célja lett volna vonóست szerepeltetni mellékmanuálon, ellentétben a Jan David Siebernél egy generációval fiatalabb Jan Výmola esetében.⁶¹

Jan Výmola 1722-ben született az Olmütztől mintegy 30 kilométerre fekvő Pten (Ptení) nevű faluban, tanárára vonatkozó pontos információink nincsenek, azonban lehetséges, hogy 1750-es brünni letelepedése előtt kapcsolatban állt Anton Richterral. Erre utalhatnak az építő későbbi Sieber-Richter hangszeren végzett javítási munkálatai (Welehrad/Velehrad, Saar/Žďár nad Sázavou), valamint a sípokon található feliratok hasonlósága a Sieber-műhellyel.⁶²

Az orgonaépítő diszpozíciós elrendezései a Sieber-iskolát követték, azonban néhány lényeges eltérést és újítást is tartalmaztak a század cseh orgonaépítéséhez képest. Výmola főműveiben továbbra sem maradt el a *Salicinal 8'*, azonban hiányzott a *Viola di*

⁵⁹ Sammlung (1757): 25., 83., 100.

Petr Sobotka: *Jan David Sieber. Osobnost českého barokního varhanáře*. Master's thesis. Olomouc: Palacký University, 2012. 40., 44., 50., 71., 72., 76.

⁶⁰ Jiří Sehnal: I.m. *Musik des Ostens. Band 9*. 43.

Petr Sobotka: I.m. 34.

⁶¹ Jiří Sehnal: I.m. *Musik des Ostens. Band 9*. 43.

⁶² I.m. 44.

Petr Sobotka: I.m. 56.

Gamba 8' regiszter. A *Fugara 4'* a korábbi Sieber-hagyománnyal szemben átkerülhetett a mellékmanuálra (Dub bei Olmütz/Dub nad Moravou).⁶³

Az 1761-ben épített doubrawniki (Doubravník) orgona alapvetően hagyományos elrendezésében új elemként tűnt föl a pedálban a szűkmenzúrájú fa *Violon Bass 4'*. Dalibor Michek arra utaló nyomokat talált, hogy a manuál szelládáján Výmola szándékában állt elhelyezni egy nyelvregisztert is, ezért a 2006/14-es helyreállítást végző Dalibor a Dub an der March (Dub nad Moravou) orgonában megmaradt pedál *Fagott 8'* alapján rekonstruálta annak másolatát a doubrawniki hangszer manuáljában.⁶⁴

4.2. Nyugat-Európa

A vonós regiszterek kialakulásának és elterjedésének szempontjából a mai Németország területe elsődleges szerepet töltött be, amely a 10. századtól a Német-római Birodalom központi részét képezte. A „Teutschland” kifejezést az 1500-as években kezdték használni, azonban akkoriban ez még nem egy egységes országra utalt, a térség hercegségek és szabad városok közössége volt. A liturgikus élet egységességének és az orgonaépítők, illetve zenészek gyakori utazásainak következményeképpen a régió hangszerei és orgonazenéje a korszakban mégis stiláris hasonlóságokat mutattak egymással. Közel száz évvel a lengyel *Salicinal* megjelenése előtt a német területek különböző pontjain elkészültek az első szűk menzúrájú *Schweitzerpfeiffe* regiszterek, azonban ezek előfordulása mégsem vált olyan építőkre vagy tájegységekre jellemző stílusjeggyé, mint 17. századi lengyel társaik.⁶⁵

⁶³ Jan Výmola alsó-ausztriai hangszereiben a vonósok eltérő elrendezése és elnevezése nem az építő stílusának változásával, hanem az osztrák régióhoz való alkalmazkodással magyarázható. Heiligenkreuz, Stiftskirche, karorgona (1740, I/11): nem került *Salicinal 8'* a diszpozícióba, *Viola 4'* a cseh *Fugara* helyett. A 19. század folyamán egy romantikus *Gamba* 8-lábast építettek a hangszerbe, amelyet 1994-ben visszacseréltek az eredetileg szereplő *Quint 1 ½'-re*.

Stronsdorf, Pfarrkirche (1748, I/16): nem szerepel *Salecinal 8'*. 1793-ben Wenzel Ockenfuß új Rückpositivot (4 regiszter) és egy pedál *Fagott* 8-lábast készített az orgonához.

Tarcisius Sztubitz: „Die Orgeln des Stifstes Heiligenkreuz.” *Stift Heiligenkreuz Sammlungen*. <https://www.stift-heiligenkreuz-sammlungen.at/wp-content/uploads/2023/01/P.-Tarcisius-Die-Orgeln-von-Heiligenkreuz.pdf> 136., 137. Utolsó megtekintés dátuma: 2025. május 12.

Jiří Sehnal: I.m. 44.

http://www.stronsdorf.at/de/Die_Grenzlandorgel_von_Jan_Vymola Utolsó megtekintés dátuma: 2025. május 6.

⁶⁴ Svodoba–Krátký (2019): 63.

Petr Sobotka: I.m. 28.

⁶⁵ Owen (1997): 4., 32.

<https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/cma/article/view/78414/72402>

Utolsó megtekintés dátuma: 2025. május 6.

A reformáció a század legmeghatározóbb vallási eseménye volt, amely 1575 körül a liturgia zenei részének változásait idézte elő, ezzel elindítva a különböző felekezetek orgonatípusainak és egyházzenejének különválását. A 17. századi gazdagság és fejlődés északon impozáns templomok, orgonák és liturgikus együttesek formájában jelentkezett. A harmincéves háború által elpusztított közép- és délnémet területek gazdasági fellendülése csupán a század második felében kezdődhetett meg, amelynek hatására elindulhatott a regionális orgonatradiáció jellegzetességeinek kikristályosodása, ezzel pedig későbbi különválása a korábban domináns északnémet hagyománytól.⁶⁶

4.2.1. Közép-Németország

A középnémet orgonakultúrát központi fekvése miatt minden környező irányból érték hatások. A reneszánsz végén a protestáns mesterek területi mobilitása rendkívül szerteágazó kölcsönhatásokat eredményezett az észak- és középnémet térségben. A 16. századi orgonák egyre különbözőbb építésmóddal és hangzással rendelkező ajaksípokot tartalmaztak, a szűkmenzúrájú *Schweitzerpfeiffe* északi és déli orgonaépítőknek köszönhetően jelent meg Szászországban.⁶⁷

Az első középnémet *Violdigamba* sípsorok az 1600-as évek második felében Vesztfáliában és Brandenburgban is megjelentek. Az új regiszter cilindrikus változata a reneszánsz *Schweitzerpfeiffe*, a kónikus típus pedig a *Gemshorn* menzurális és tonális újraértelmezéséből eredeztethető. A vonósok elterjedésének szempontjából fontos szerepet játszott Szilézia is, ahol már a 17. századtól tetten érhető volt a krakkói orgonaépítés hatása, ennek köszönhetően Közép-Németországban még a következő században is megtalálhatjuk a vonósok tölcserformájú építésmódját.⁶⁸

A 18. században a legnagyobb orgonaépítészeti aktivitás elsősorban a déli területeken, Tübingiában és Szászországban jelentkezett. A hangzásesztétika fókuszpontjába a gravitás került, amely a főmű és pedál regisztereinek további tónusbeli fejlődését eredményezte. Drezda kivételével az egész régió a protestáns felekezethez tartozott, az olyan műfajok, mint korálfantáziák, korálpertiták és más variációs kompozíciók születése a hangszerek manuáljainak számbeli növekedését, illetve a

⁶⁶ Owen (1997): 32., 158.

⁶⁷ Ulrich Dähnert: „Die Orgellandschaften Sachsen und Thüringen.” In: Alfred Reichling (szerk.): *Acta Organologica. Band 1.* (Berlin: Verlag Merseburger, 1967.) 46–62. 46.

Owen (1997): 77., 78.

⁶⁸ Owen (1997): 80., 159.

Eberlein (2008): 675.

regisztrációs lehetőségek további színesedését igényelték. Közép- és Dél-Németországban a legtöbb orgonista udvari állásban helyezkedett el, tehát szoros kapcsolatban állt a helyi zenekarokkal. A hercegi kápolnák kisebb méretű orgonákat és előadói apparátust tudtak befogadni, valamint az udvaroknak olykor egy-egy hangszerjátékos hiányával is számolniuk kellett. Ezek hatására a század közepétől a *Violdigamba* mellett egyre nagyobb számban jelentek meg az olyan innovatív hangszerimitációs regiszterek, mint a *Salicional*, *Fugara*, *Violone*, *Flute Traversiere*, *Hautbois*, valamint az emberi énekhangot utánzó *Vox Humana*. A régió fő vonós regiszterévé váló *Violdigamba* az építők többségénél a főmű alapkarához tartozott, leggyakrabban cilindrikus vagy ritkábban kónikus síptesttel készült.⁶⁹

4.2.1.1. 17. század

A több generáción át tevékenykedő Compenius család kiemelkedő tagja a már korábban említett Esaias (1560 k. –1617) unokaöccse, az 1603-ban Halleban született Ludwig Compenius. Ludwig hamar megbecsült mesterré vált Thüringiában: már 1625-ben dokumentálták Naumburgban, ahol 1632-től elnyerte a székeskáptalani orgonaépítő titulust. Compenius első ismert munkája a városi dóm orgonájának bővítése (1628), amelyen később 1635-ben is dolgozott.⁷⁰

Naumburgi elismertségének köszönhetően Ludwig az 1640-es évek végén két jelentős megrendelést is kapott: 1646-ban az újjáépített gerai St. Johanniskirche, majd a következő esztendőben az erfurti Predigerkirche nagyorgonájának megépítése. A gerai hangszer diszpozícióját az altenburgi városi archívum anyagaiból ismerjük (*Ratsarchiv Altenburg, Acta XII*, f. No. VII BI. 17.). A Compenius család előző generációjának stílusát idéző specifikációban nem szerepelt vonós regiszter. A Predigerkirche első orgonáját id. Heinrich Compenius építette 1579-ben. A hangszerrel hamar problémák adódtak, ezért 1589-ben Valentin Vogler a sípok egy részét újrakonstruálta. Mivel a Vogler-féle javítás sem bizonyult megfelelőnek, a templom gyülekezete végül 1647 decemberében új orgonát rendelt Ludwig Compeniustól. Az orgonaépítő először itt helyezett el vonós

⁶⁹ Ulrich Dähnert: „Die Orgellandschaften Sachsen und Thüringen.” In: Alfred Reichling (szerk.): *Acta Organologica. Band 1*. (Berlin: Verlag Merseburger, 1967.) 46–62. 52.
Owen (1997): 157., 159.

Eberlein (2008): 266., 675., 677.

⁷⁰ Thekla Schneider: „Die Orgelbauerfamilie Compenius.” *Archiv für Musikforschung*. II/1. (1937.) 8–77. 20.

<https://www.mgg-online.com/articles/mgg03047/2.0/id-e3083ea9-2f8e-f502-52c9-269b9db2d0ed>

Utolsó megtekintés dátuma: 2025. május 6.

hangkarakterre utaló sípsort a főművön *Groß Gemshorn oder Viol di Gamba* 8' néven. A Praetorius szavaival egybecsengő elnevezés szűkmenzúrájú kónikus síptestre utal.⁷¹

Az altenburgi Brüderkirche ismeretlen készítőtől származó orgonája 1640-re olyan rossz állapotba került, hogy Adam Diettrichet kérték fel a javításra. Mivel a restaurálás nem volt sikeres, Diettrich fia pedig még nem rendelkezett kellő tapasztalattal egy teljesen új hangszer megépítéséhez, a templom végül Compeniust bízta meg. Az 1649-ben elkészült orgona főmű elrendezése egyértelműen Easias Compenius bückeburgi hangszerének diszpozíciós elvét idézi:⁷²

Bückeburg, Stadtkirche		Altenburg, Brüderkirche	
Easias Compenius, 1615		Ludwig Compenius, 1649	
Groß Principal	16'		
Groß Quintadehn	16'	Quintadena	16'
Groß Octava	8'	Principal	8'
Gemshorn	8'	Gemshorn	8'
Gedacte Blockpfeiffe	8'	Grobgedack	8'
Viol de Gamba	8'	Viola Gamba	8'
		Quinta	6'
Octava	4'	Octav	4'
Querpfeiffe	4'		
Klein Gedact Blockpfeiffe	4'	Kleingedackt	4'
Gemshorn/Quinta	3'	Nasat	3'
Klein Flachflöit	2'	Superoctav	2'
Mixtur		Mixtur	
		Cimbeln	

A *Gemshorn* és *Viola de Gamba* regiszterek egymás mellett történő szerepeltetése alapján Ludwig Compeniusnál is hasonló elvet feltételezhetünk, mint nagybátyja bückeburgi hangszerében, azaz a két sípsor építésmódjának és hangkarakterének különválását.⁷³

⁷¹ Thekla Schneider: I.m. 14., 61., 65., 66.
Eberlein (2008): 677.

⁷² I.m.: 69.

Praetorius (1619): 185.

⁷³ Eberlein (2008): 675.

1618-ban a weimari várpalota tűzvész áldozatául esett. Az újjáépítési munkálatok már egy évvel a katasztrófa után megkezdődtek, 1657-re a várkápolnát is helyreállították. Compenius 1658-ban megbízást kapott IV. Vilmos weimari hercegtől a kápolna orgonájának megépítésére. Az első szerződés ugyan egy teljesen új egymanuális hangszerről szólt, azonban az udvar megvásárolta az erfurti Barfüßerkirche kisorgonáját, amelynek *Principal* 8' sípjait Ludwignak a készülő hangszerben kellett elhelyeznie, míg a többi átvett sípot az új regiszterek alapanyagának szánták. Az orgonaépítőnek meg kellett küzdeni a kápolna galériájának szűk méreteivel, feltehetően ez indokolta az egyes manuálregiszterek pedálról való játszhatóságának koncepcióját. Az orgona átadását követően néhány hónappal Compeniust újonnan elkészült hangszere bővítésére kérték fel. Valószínű, hogy egy pozitívmű már korábban is tervbe volt véve, erről tanúskodik egy augusztusi megállapodás, amelyben nyolc mellékmű regisztert említettek, ezen felül a weimari Staatsarchivban megtalálható Ludwigtól származó kézirat is egy kétmanuális diszpozíciót tartalmaz. Utóbbi dokumentumban Compenius a főmű *Gemshorn* 8-lábasának lehetséges alternatívájaként egy fa *Viola di Gamba* 8' regisztert is felajánlott, azonban a megrendelők végül a *Gemshorn* mellett döntöttek.⁷⁴

A fából készült gambaregisztéket más korabeli tübingiai és szász orgonaépítőknél is megtaláljuk: Josias IBACH altenburgi vártemplom (1635/38), Carol MÜLLER pedig a freibergi Nikolaikirche orgonájában (1652/55) szerepeltette a sípsort. A fa *Viola di Gamba* – anyaghasználatából is adódóan – egy enyhén vonós színezetű, szűkmenzúrájú *Holzprincipal*-hoz hasonló regiszter lehetett.⁷⁵

Az Esaias Compenius bückeburgi és Ludwig altenburgi diszpozíciója ugyan szám szerint csekély, egyedi példák, azonban annál fontosabb korai mérőkövek a következő század középnémet orgonaépítészetének. A főmű alapkarának bővülése és különböző építőknél megjelenő vonós színezetű szűkmenzúrájú manuálregiszterek az 1700-as évekre egyre inkább általánossá váló regionális stílus előfutárai voltak.

⁷⁴Az orgona főmanuáljának elrendezése a palotát elpusztító újabb tűzvész (1774) érintetlen maradt, azonban a mellékmű és a pedál a 18. század során újabb regiszterekkel bővült. Heinrich Nicolaus Trebs megnövelte a fűvókat, új regisztereket készített, valamint javítási munkálatokat is végzett a hangszeren (1719/20 és 1734/38). 1737-re az orgona a kor elvárásának megfelelően két Trebs-féle vonóssal is bővült: *Violdigamba* 8' a mellékművön, illetve *Violon-Baß* 16' a pedálban.

Bernhard Buchstab: *Orgelwerke und Prospektgestaltung in Thüringer Schlosskapellen. Visualisierung sakraler Musikinstrumente im höfischen Kontext*. PhD disszertáció. Marburg: Philipps-Universität Marburg, 2002. 84., 87., 88.

Wolff-Zepf (2012): 91., 92. 93.

Thekla Schneider: I.m. 70.

⁷⁵Eberlein (2008): 676.

Christoph Junge Sziléziában született, feltehetően a század közepén. A harmincéves háború nehézségei miatt a család az 1670-es években a jesseni Schweinitzbe menekült. Junge önálló orgonaépítői tevékenységét először a merseburgi székesegyház orgonájának javítása és átépítése kapcsán dokumentálták. Az orgonaépítő először Weißenfelsben telepedett le, majd 1676 és 1679 között doberlugi mesterként hivatkoztak rá, ezekben az években Kamenzben, Luckauban és Cottbusban is dolgozott, 1679 után azonban kizárólag Thüringia területén tevékenykedett.⁷⁶

Junge diszpozíciós elrendezéseiben, menzúráiban és anyaghasználatában egykori mestere, Christian Förner stílusát örökölte tovább. Az orgonaépítő főművei kivétel nélkül *Quintadena* 16' alapra épültek, a 8-lábás karban a *Principal* mellett egy fődött és egy fuvola foglalt helyet. A főmű gravitását tovább növelte a rendszeresen szerepeltetett *Fagott* 16'.⁷⁷

Christoph Junge stílusának alakulásában fontos szerepet játszhatott a luckai St. Nikolai templom Donat-orgonájának állapotfelmérése. A városban már a század első évtizedétől kezdve jelen voltak a krakkói orgonatradíció képviselői. Az 1616-os orgona diszpozíciójáról Matthäus Hertel készített feljegyzést *Orgelschlüssel* c. munkájában. Matthäus fiát, Christiant éppen 1674-ben, Christoph Donat hangszerének elkészülte után nevezték ki a templom orgonistájává. Feltételezhetjük, hogy a lengyel hatás és a regionális elemek keveredése közrejátszott abban, hogy Donat 1672-es diszpozíciós tervében a krakkói iskola *Salcional*-jainak német változatát, a *Viola di Gamba* 8' regisztert diszponálta a főműre. Az újonnan elkészült hangszerrel hamar problémák adódtak. Christian Hertel először kinevezésének évében tett panaszt, majd 1675-ben a krakkói születésű Piotr Ostrowskit is szakértésre hívta Fraustadtból. A viták annyira elhúzódtak, hogy végül 1677-ben Jungét is felkérték a hangszer megvizsgálására, aki megerősítette a Donat-orgonával kapcsolatos problémákat. A készítőt végül sikerült rávenni a hibák kijavítására. Junge az állapotfelmérés alkalmával bizonyosan megvizsgálta az orgonában található vonós sípsort is, azonban ehhez hasonló regiszterek saját hangszereiben csupán az 1680-as évektől kezdtek megjelenni. Az első példa erre a sonderhauseni kastélykápolna orgonájában állt. A korábbi, 1648-ban készült hangszer már nem felelt meg a kor

⁷⁶ Christhard Kirchner: „Der mitteldeutscher Orgelbauer Christoph Junge.” In: Alfred Reichling (szerk.): *Acta Organologica. Band 29.* (Berlin: Verlag Merseburger, 2006.) 267–308. 269.

⁷⁷ I.m. 272., 273.

elvárásainak, ezért Jungét új orgona építésére kérték fel. Az 1682-es szerződésben a mester először szerepeltette a *Viol di Gamba 8'* regisztert a mellékművön.⁷⁸

1683-ban a weimari városi templom három évvel korábban épített Rucker-orgonája silány minősége miatt felmondta szolgálatot, javítására és átépítésére szintén Jungét kérték fel. Az orgonaépítő itt illesztette először a *Viola di Gamba 8'* és *Gemshorn 8'* regisztereket a Förner-féle fűműelrendezésbe, valamint egyedül itt épített egy további gambaregisztert az elődorgonából átvett Rückpositivon, ezúttal 4-lábas fekvésben. A szokatlanul gyéren diszponált pedál szintén az előző hangszer adottságaival való kompromisszummal magyarázható: a Rucker-féle pedálláda nem tette lehetővé több pedálregiszter elhelyezését, ezért Junge a korszaktól idegen módon a mellékművet is kopulázhatóvá tette a mindösszesen négy önálló sípsort tartalmazó pedálhoz.⁷⁹

Junge sonderhauseni és weimari sikereinek híre Erfurtba is eljutott. A városi dóm 1484-ből származó orgonáját közel 200 évig sikerült karbantartani, azonban a 17. századra nem csupán korszerűtlenné vált, hanem egyre több technikai probléma is jelentkezett rajta. Először Ludwig Compenius nyújtott be ajánlatot, azonban a dómnak nem sikerült döntést hoznia Compenius 1671-ben bekövetkezett halála előtt, így 1684-ben Jungéval kötöttek szerződést, az orgona 1687-ben készült el. Egy évvel az átadás előtt Christoph újabb erfurti megbízást kapott, ezúttal Kaufmannskirche 1512-ből származó régi hangszerének átépítésére. Jakob Adlung *Musica mechanica organoedi* (1768) című művének diszpozíciógyűjteményében azt írta, hogy az orgonát Johann Friedrich Wender kezdte építeni, azonban időközben bekövetkezett halála miatt egyik segéde fejezte be. Adlung a hangszer szerzőségét, valamint Johann Friedrich halálának dátumát (1729) illetően tévedett, azonban lehetséges, hogy Wender részt vett a Kaufmannskirche orgonájának építésében, legalábbis ezt valószínűsítik a Junge-hangszer és Wender kétmanuális orgonái (Arnstadt [1703], Erfurt/St. Severi [1714]) közötti diszpozíciós hasonlóságok.⁸⁰

A reformáció terjedésével Vesztfália és Alsó-Szászország kapcsolatai erősödtek Hessennel és Thüringiával. A corvey-i apátság távolságot tartott a vesztfáliai – különösen paderboni – vallási vezetőktől és inkább a hildesheimi egyházmegyével való kapcsolatokat részesítették előnyben. Ezek hatására a század második felében

⁷⁸ Matthaus Hertel: *Orgelschlüssel. Ausgewählte Schriften*. (Berlin: Freimut&Selbst, 2018.) 8., 59. Christhard Kirchner: I.m. 282., 292.

⁷⁹ I.m. 295., 296., 297.

⁸⁰ I.m. 301.

Adlung (1768): 226.

középnémet orgonaépítők telepedtek le elsősorban a Weser-folyó vidékén, stiláris kölcsönhatásokat létrehozva a régiók között. Az 1660-as években Hildesheimben dolgozó Hans Heinrich Badert korának egyik legjelentősebb veszfáliai orgonaépítőjeként tartották számon. Bader feltehetően Heinrich Varenholt és Andreas Schneider tanára volt. Kevés ismert orgonája ellenére Schneider a térség kiemelkedő mesterévé vált a század végén.⁸¹

Andreas Schneider életéről csekély információ maradt fenn, egyetlen megerősített életrajzi dátuma 1685-ben dokumentált temetése a höxteri St. Nikolai templomban. Az orgonaépítő feltételezhetően 1646/47 körül, a soesti plébánia adatai alapján Dortmundban született. Schneider 1661 és 1665 között Bader tanítványaként részt vehetett a hildesheimi dóm, valamint a Heilig Kreuz templom orgonájának építésében, amely munkálatok befejeztével az orgonaépítő tanonc és tanára visszaköltöztek Vesztfáliába.⁸²

Schneider elsőként épített a régióban *Viola di Gamba* regisztert, a legkorábbi példa a marienmünsteri kolostor egymanuálos, tizenkétszeregű orgonájában (1677/79) szerepelt. A hangszert 1737-ben eladták a gehrden apátságnak, amelyet az átszállítást végző Johann Patroclus Möller hárommanuálra és 44 regiszterre bővített. Schneider 1681-ben nagyorgona (II/32) és kórusorgona (II/18) építésére vonatkozó szerződést írt alá a corveyi apátsággal. A *Viola di Gamba* 8' mindkét hangszer főművén megtalálható volt, ezek közül a nagyorgona tölcserformájú vonós sípsora fennmaradt. A lengyel *Salicional*-hoz hasonló építésmódot hamar átvették más veszfáliai mesterek is. Hinrich Reinking 1684 és 1686 között készített nagyorgonát a herforderi székesegyház számára, a hangszer *Viola di Gamba* 8' regisztere egy későbbi feljegyzés alapján tölcserformájú sípokkal rendelkezett.⁸³

A 17. század második felében született további jelentős mesterek a következő alfejezetben kerülnek felsorolásra, mivel ha önálló munkásságuk még 1700 előtt meg is kezdődött, stilárisan már a következő századhoz tartoznak, valamint legfontosabb orgonáik is a századforduló utánra datálhatóak.

⁸¹ <https://www.hvv-hoexter.de/wp-content/uploads/2010/07/Die-gro%C3%9Ffe-Barockorgel-von-Corvey.pdf>

Utolsó megtekintés dátuma: 2025. május 6.

⁸² I.m. 2.

⁸³ Hans Hermann Jansen: *Zur Wiedereinweihung der Johann Patroclus Möller-Orgel in der Abteikirche Marienmünster am 23. November 2012.* (Marienmünster: Kath. Kirchengemeinde St. Jakobus der Ältere, 2012.) 21.
Eberlein (2008): 678.

4.2.1.2. 18. század

A század elején a Bach családdal rendszeres kapcsolatban álló orgonaépítők egyike az 1650 körül született Georg Christoph Stertzing. Georg születési helye ismeretlen, első hiteles életrajzi adat 1686-os házasságkötése Ohrdrufban, ahol a mester 1690-ben letelepedett. Még ez év májusában elhunyt Christian Knott orgonaépítő, így az eisenachi St. Georg, St. Nicolai és St. Anna templomok hangszereinek karbantartási feladatai a következő évtől Stertzingre szálltak.⁸⁴

Az orgonaépítőt 1697-ben új hangszer építésével bízták meg a St. Georg templom számára. Stertzing a hangszer diszpozícióját először Johann Christoph, majd 1703-tól Johann Bernard Bacchal közösen tervezte. Az orgonát eredetileg hárommanulásnak szánták, azonban Johann Christoph Bach végül egy negyedik manuált is javasolt. Johann Christoph Bach koncepciójában a 17. századi fényes tónusú orgonák helyett a gravitás és szonórus hangzás került előtérbe: manuálok 16-lábas alapra, pedál 32-lábas alapra. Nagy mérete ellenére a hangszer csekély számú vonós regisztert tartalmazott: *Viola di gamb* 8' a főművön, *Violon* 16' a pedálban. Az 1698-as szerződésben az Unterseitenwerk-en még szerepelt a 18. században már archaikusnak számító szűkmenzúrájú *Schweitzerflöth* 2', amely Adlung (1768) feljegyzéséből már hiányzik.⁸⁵

Georg Christoph Stertzing további diszpozícióit összevetve a következő alapelveket olvashatjuk ki: a főmű *Quintatön* 16' – ritkábban *Bordun* 16' – alapra épült, a régió orgonaépítésére jellemzően itt helyezkedett el a *Violdigamba* 8', illetve a 8-lábas kar valamennyi színezőregisztere, kivételt képez a *Quintatön* 8', amely rendszerint valamenyik mellékművön kapott helyet. Ettől eltérő manuálelrendezést egyedül a jenai városi templom orgonájában (1706) találunk, amelyben a *Bordun* 16' és *Rohrflöte* 8' sípsorokat leszámítva a főművön kizárólag a *Principal*-kar tagjai szerepeltek, így a főmű színezőregiszterei – tehát a *Violdigamba* 8' is – mind a *Quintatön* 16' alapra diszponált

⁸⁴ Wolff-Zepf (2012): 161., 162.

Heide Knapp: „The Büßleben organ.” *Johann Pachelbel. Orgelwerke. CD booklet.* (Freiburg im Breisgau: Ars Musici, 2009.) 9.

<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40962> Utolsó megtekintés dátuma: 2025. május 6.

<http://www.stertzingorgel.de/html/stertzing.html> Utolsó megtekintés dátuma: 2025. május 6 17.

⁸⁵ Lynn Edwards Butler: „Johann Christoph Bach und die von Georg Christoph Stertzing erbaute große Orgel der Georgenkirche in Eisenach.” *Bach Jahrbuch*. XCIV/1 (2004.): 229–269. 238., 239., 244., 268.

Mittelwerk-re kerültek át, míg a *Quintatön* 8' a Unterwerk-en helyezkedett el. A vonóskart Stertzingtonál a pedálban rendszerint a *Violone* 16' képviselte.⁸⁶

Georg Christoph Stertzing 1717-ben hunyt el, műhelyét egyik fia, Johann Georg vette át, míg annak öccse, Johann Friedrich Kasselben lett udvari orgonaépítő. Feltehetően a Stertzing-iskolához tartozott az arnstadti Johann Anton Weise (1672–1750) és Johann Georg Schröter (1683–1750), aki befejezte Georg Christoph Stertzing utolsó munkáját, az erfurti Augustinerkirche orgonáját, majd városi orgonaépítői privilégiumra tett szert.⁸⁷

A század első felében fokozatosan kezdtek megjelenni az olyan közép-európai eredetű vonós regiszterek is, mint a *Salicional* és a fémből vagy fából készült *Fugara*. A drezdai Johann Heinrich Gräbner (1655–1739) ritkaságnak számító *Salicional Principal* regisztere nem csak elnevezése, hanem a Drezdai kézirat jellemzése alapján is egy szűkmenzúrájú, vonós tónusú *Principal* sípsor lehetett. Gräbner és Johann Anton Weise a *Fugara* sípjait fából, ezzel szemben Jochaim Wagner és tanítványi köre fémből készítette. Az egyik legkorábbi 4-lábás tü링iai *Salicional* regisztert Johann Friedrich Wender építette.⁸⁸

Johann Friedrich Wender 1656 körül született a Mülhausen mellett Dörnában. Wender 1687 és 1691 között átépítette a mülhauseni Divi-Blasii-Kirche orgonáját. A Wender-féle diszpozícióban nem szerepelt gambaregiszter, azonban a Rückpositiv tartalmazott egy *Salicional* 4-lábás sípsort. Wender 1708-ban Johann Sebastian Bach javaslatára hárommanuálosra bővítette az orgonát. A hangszer felmérésének alkalmával az elégtelen szélellátásra vonatkozó javításokon kívül Bach néhány diszpozíciós változtatást is kért. Ezek között szerepelt a főmű *Gemshorn* 8' sípsorának *Viola di Gamba* 8-lábásra történő cseréje, amely Bach véleménye szerint kiválóan használható együtt a Rückpositiv *Salicional* 4' regiszterével. 1703-ban Wender Arnstadt új templomának épített orgonát, amelyben a főmű alapkarában megtalálható volt a *Viola di Gamba* 8'. Bachot éppen a hangszer elkészülésének évében nevezték ki a templom orgonistájává,

⁸⁶ Az erfurti Reglerkirche 25 regiszteres Stertzing-orgonájában (1709) a *Violon* 16' a homlokzatban helyezkedett el. Adlung kommentárja alapján a regiszter túlságosan éles hangszínnel rendelkezett, ezért sípjait végül *Principal* tónusúra intonálták át.

Adlung (1768): 224., 244., 245. 276.

⁸⁷ Wolff-Zepf (2012): 160., 162.

<https://orgel-information.de/orgelbau/v-z/Wiegleb.html> Utolsó megtekintés dátuma: 2025. május 6.

⁸⁸ Eberlein (2008): 266., 267., 532., 533.

<https://boalch.org/instruments/makerprofile/267> Utolsó megtekintés dátuma: 2025. május 6.

tehát az arnstadti vonós regiszter hangzásélménye közrejátszhatott a zeneszerző mülhauseni diszpozíciós javaslatában.⁸⁹

Wendernél a *Viol di Gamba* csupán két, más mester által épített hangszeren végzett munkálatai során került mellékmanuálra. 1714-ben Johann Friedrichet felkérték a rossz megítélésű merseburgi Thayßner-orgona (1705) átépítésére és bővítésére. Az 1716-ra elkészült négymanuálos hangszer diszpozícióját Johann Kuhnau felméréséből ismerjük. A *Salicional 4'* Wenderre jellemző módon egyik mellékművön (Brustwerk) állt, azonban a *Viola di Gamba 8'* a negyedik manuálon (Oberwerk) kapott helyet. A pedálban egy fából készült *Violon 16'* képviselte a vonóskart.⁹⁰

A másik példa a mülhauseni Marienkirche orgonája, amelyet 1676-ban ismeretlen mester bővített Johann Friedrich Wender segédletével. A hangszer 1720-ban egy vihar miatt megsérült, ezért Wendert kérték fel a javításra. A diszpozíció ekkor a következő vonósokat tartalmazta: *Salicional 8'* a főművön, *Salicional 16'* és *Viola di Gamba 8'* a harmadik manuálon (Oberwerk). Johann Sebastian Bach 1735-ben Mülhausenbe érkezett, hogy Johann Friedrich fiával, Christian Friedrichhellel konzultáljon a Marienkirche orgonájának átépítéséről. A Bach javaslatait tükröző új diszpozíció ismét a vonóskar megszokott elrendezését mutatja: *Violdigamba 8'* a főművön, *Salicet 4'* a mellékmanuálon (Oberwerk).⁹¹

Wender tanítványi köréhez tartozott Johann Jacob John és Johann Christian Dauphin. Johann Jacob John 1686 és 1692 között tanult Wendernél, ez idő alatt részt vett a mülhauseni St. Blasius templom orgonájának átépítésében, majd később az alsó-szászországi Andreas Schweim (Schweimb) segédjeként dolgozott, Schweim 1701-ben bekövetkezett halála után pedig átvette annak műhelyét. Schweim és John diszpozíciói Wender stílusát követték, azonban hangszereikben kizárólag egyetlen vonóst, a

⁸⁹ Wolff–Zepf (2012): 9., 71., 72., 141.

<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.30108> Utolsó megtekintés ideje: 2025. május 6.

⁹⁰ Holger Brülls és Wilhelm Schneider (1824–1843 között dómorgonista) szerint a hárommanuálos merseburgi Thayßner-orgonában két *Viola di Gamba* sípsor is szerepelt: 8-lábás fekvésben a főművön, 4-lábás fekvésben az Oberwerk-en. Amennyiben ezek valóban rendelkezésre álltak Wender számára, lehetséges, hogy az orgonaépítő átvette a Thayßner-féle vonósokat, a 8-lábast a negyedik manuálra helyezve, a 4-lábast pedig átnevezte *Salicional*-ra.

Wolff–Zepf (2012): 122.

<https://www.merseburger-dom.de/en/rundgang-merseburger-dom-ladegastorgel/>

Utolsó megtekintés dátuma: 2025. május 6.

⁹¹ Wolff–Zepf (2012): 68., 69., 70.

Violadigamba 8' regisztert szerepeltették, amely rendszerint a jellemzően *Principal* 16-lábasra épülő főművön helyezkedett el.⁹²

Johann Christian Dauphin 1682-ben született Gummersbachban. Dauphin nyolc évig tanult Wondernél, majd 1707-ben Kleinheubachban telepedett le, ahol műhelyt alapított, ezzel bajor területeken képviselve a tübingiai orgonaépítést. Dauphin a walldürni St. Georg bazilika számára épített hangszere (1713) nem csupán középnémet jellegzetességeivel, hanem hárommanuális, 32 regiszteres méretével is kivételes volt a régió hangszerei között. Az orgona vonóskara szintén a Wender-féle elrendezést követte: *Viola di Gamba* 8' a főművön, illetve – ezúttal délnémet írásmóddal – *Solicinal* 4' a mellékművön. Dauphin 1730-ban hunyt el, műhelyét fia Johann Christian II (1713–1772), majd unokái Johann Christian III (1752–1792) és Johann Georg (1763–1809) működtették tovább.⁹³

Johann Scheibe 1680 körül született Zschortauban. A feltehetően ifj. Christoph Donatnál tanult orgonaépítő 1705-től Lipcsében tevékenykedett, majd mestere 1713-ban bekövetkezett halálával megörökölte az egyetemi orgonaépítői címet, 1726-tól Szászországon kívül dolgozott, 1730-ban pedig ismét visszatért Lipcsébe. Scheibe elsősorban mesterműve, a lipcsei Paulinerkirche orgonájának teljeskörű átépítése és bővítése (1711/16) miatt kerül külön megemlítésre. A Brustwerk homlokzatában elhelyezkedő *Viol di Gamb naturell* 8' regiszterét az orgonaépítő kortársai több esetben is kiemelkedően elismerő szavakkal méltatták.⁹⁴

A Paulinerkirche orgonája körüli munkálatok már 1710-ben megkezdődtek, amikor Scheibe az elődorgonát a nyugati karzatra költöztette. Az orgonaépítő új, már önmagában is rendhagyó diszpozíciójában megtalálható más régiókra jellemző regiszterek (*Sedecima*), illetve elnevezések (*Vigesima nona*, *Largo*) minden bizonnyal az

⁹² Gerhard Aumüller: „Johann Jacob John, die Brüder Reinecke und ihre Beziehungen zum Orgelbau in Westfalen und Waldeck.” *Westfälische Zeitschrift*. CXLV. (1995.): 73–128. 86., 87., 88., 96. Wolff–Zepf (2012): 164.

<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.07250> Utolsó megtekintés dátuma: 2025. május 6.

⁹³ Hermann Fischer: „Die mainfränkische Orgelbau bis zur Säkularisation.” In: Alfred Reichling (szerk.): *Acta Organologica. Band 2.* (Berlin: Verlag Merseburger, 1968.) 101–204. 183. 184. 185.

<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.07250> Utolsó megtekintés dátuma: 2025. május 6.

⁹⁴ Lynn Edwards Butler: „Innovation in Early Eighteenth-Century Central German Organ Building.” *Keyboard Perspectives*. XI. (2018.): 61–73. 72.

Lynn Edwards Butler: „Leipzig's Organs in the Time of Bach.” *Keyboard Perspectives* III. (2010.): 87–100. 93.

Lynn Edwards Butler: „Appendix A” (Online kiegészítőanyag.) *Johann Scheibe Organ Builder in Leipzig at the Time of Bach.* (Champaign: University of Illinois Press, 2022.) 39.

https://files.press.uillinois.edu/books/supplemental/p082160/Butler_Appendix_A_English.pdf

Utolsó megtekintés dátuma: 2025. május 6..

<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.24776> Utolsó megtekintés ideje: 2025. május 6.

olasz származású és Breslauban működő Adam Orazio Casparinira (1676–1745) vezethetőek vissza, aki Scheibe tanácsadójaként vett részt a hangszer építésében. A gambaregiszteren kívül az orgona két további szűkmenzúrájú sípsort is tartalmazott: *Viola 2'* az echoműként épült Hinterwerk-en, valamint *Schweitzer-Pfeiffe 1'* a mellművön.⁹⁵

Scheibe intonációs szakértelméről tanúskodnak a Neukirche id. Christoph Donat orgonájának (1703) átépítésével kapcsolatos templomi dokumentumok. Az 1721-ben megkötött szerződés felsorolta a hangszer főbb hibáit, köztük az elégtelen szélellátást, a túl szűk menzúrák okozta erőtlen hangzást. A Donat-orgona Oberwerk-regisztereinek intonációja olyan silányul sikerülhetett, hogy Scheibét arra kérték, hogy a sípokot vágja ketté, majd új ajkakkal és lábakkal lássa el azokat. Az intonáció javításának szükségességét a megrendelő külön kiemelte a *Viol di Gamba 8'* esetében. 1722-ben Georg Balthasar Schott, Christian Gräbner és Johann Gottlieb Görner a hangszer sikeres helyreállításáról számoltak be. A felmérést végző személyek így nyilatkoztak az újraintonált gambaregiszterről:

Az úgynevezett *Viol di Gamba*, amely eddig nem rendelkezett az elnevezéséhez hű karakterrel, és amelyet végül eredeti formájában meghagytak, ám a többi regiszterhez hasonlóan újra kellett intonálni, most végre méltóvá vált nevére. Kivételes művészi képességétől fogva, amely megkülönbözteti őt minden más orgonaépítőtől, [Scheibe] képes volt e regiszternek valódi gambahangot adni, ezáltal ha azt saját természetének megfelelően használjuk, gyönyörű hangzást kapunk.⁹⁶

A korábbiakkal szemben a Nikolaikirche (1724/25) és a Thomaskirche (1721/22; 1730; 1739/40) hangszereinek Scheibe-féle átépítéseiben nem találunk vonós regisztert.⁹⁷

Johann Scheibe egyetlen fennmaradt hangszere a zschortai St. Nikolai templom egymanuálos orgonája (1746). 1744-es ajánlatában Scheibe a manuálra tervezett,

⁹⁵ A Paulinerkirche Scheibe-orgonájáról Johann Sebastian Bach 1717 decemberében készített felmérést az új orgonáról, amelyben elsősorban a szélellátást és a nyelvregiszterek kiegyenlített intonációját kifogásolta.

Wolff–Zepf (2012): 47., 49., 146., 147., 165.

⁹⁶ Lynn Edwards Butler: „Appendix A”

https://files.press.uillinois.edu/books/supplemental/p082160/Butler_Appendix_A_English.pdf 48.

https://files.press.uillinois.edu/books/supplemental/p082160/Butler_Appendix_A_German.pdf 52.

Saját fordítás.

Utolsó megtekintés dátuma: 2025. május 6.

⁹⁷ A Johann Salomon Riemer lipcei krónikás által 1757-ben feljegyzett diszpozíció már a Christian Immanuel Schweinenfleisch átépítése (1755) utáni állapotokat tükrözte.

Wolff–Zepf (2012): 52.

https://files.press.uillinois.edu/books/supplemental/p082160/Butler_Appendix_D.pdf Utolsó megtekintés dátuma: 2025. május 6.

basszusra és diszkantra osztott *Viol de Gamba naturel* 8-lábast egy rendkívül drága és különleges regiszterként jellemezte, megépítését azonban ajándéknak szánta a templomnak. Heinrich August Sahrer patrónus kérésére Johann Sebastian Bach 1746 augusztus 7-én Zschortauba utazott, hogy kipróbálja az orgonát, állapotfelmérése alkalmával mindent rendben talált. A hangszert az Eule cég restaurálta 2000-ben, ennek alkalmával pótolta néhány hiányzó fémsípot. Scheibe a zschortauai gyülekezet iránti nagylelkűségének, valamint az eredeti sípanyag századokon át való megővésének köszönhetően tudjuk, hogy az orgonépítő a kortársai által méltatott *Viol de Gamba naturel* regisztertípusát kónikus építésmóddal készítette.⁹⁸



10. ábra. Zschortau, St. Nikolai: Scheibe-orgona (1746)

Johann Scheibe 1748-ban még tárgyalásokat folytatott a ma Lipcséhez tartozó Stötteritz nevű faluval. Az orgonaépítő kezdetben a lipcsei Johanniskirche – Johann Tobias Trost által épített (1695) – eladásra szánt hangszerét ajánlotta áthelyezésre, azonban mivel Scheibe a munkálatokért túl magas árat követelt, a templom visszautasította a javaslatot. A gyülekezet további két ajánlatot kért az orgonaépítőtől, az

⁹⁸ Bach állapotfelmérésében a *Viol de Gamba [naturell]* fa regiszterként szerepelt, azonban a Scheibe ajánlatában foglaltak (*Viol de Gamba naturel Holtz u. Metall*) és a fennmaradt sípanyag is azt mutatja, hogy csupán az alsó oktáv készült fából, a második oktávtól kezdve a regiszter kónikus fémsípokból áll. Wolff–Zepf (2012): 99., 100.

https://files.press.uillinois.edu/books/supplemental/p082160/Butler_Appendix_A_German.pdf

https://files.press.uillinois.edu/books/supplemental/p082160/Butler_Appendix_D.pdf

Utolsó megtekintés dátuma: 2025. május 6.

elkészülő orgona szakértésével pedig Bachot kívánták megbízni. Scheibe azonban pár nappal később, 1748 szeptember 4-én elhunyt. A stötteritzi templomnak végül Scheibe utóda, Christian Immanuel Schweinenfleisch épített egymanuálos, 12 regiszteres orgonát 1753 és 1754 között.⁹⁹

Zacharias Hildebrandt 1688-ban született a sziléziai Münsterbergben. Hildebrandt szülőföldjén töltött éveiről nincsenek információink, nem tudjuk, hogy először kitől tanulta az orgonaépítést, azonban 1713-ban – feltehetően – vándordiákként érkezett Freibergbe Gottfried Silbermannhoz. Silbermann hamar felismerhette a fiatal Hildebrandt tehetségét, hiszen olyan tanoncszerződést írt számára, amelyben már előre korlátozta a leendő orgonaépítő szászországi és elzászi önálló tevékenységét. A szigorú feltételek ellenére Hildebrandt elfogadta a szerződést. 1716-ban Silbermann a langhennersdorfi St. Nikolai templom új orgonájának elkészítését jelölte ki tanítványa mestermunkájául.¹⁰⁰

Mivel Silbermann korlátozása miatt Hildebrandt nem kezdhett önálló szászországi tevékenységbe, jobbnak találta, ha egykori mestere mellett marad, akinek túlterheltsége miatt szintén előnyös volt az együttműködés. Közös munkásságuk 1722-ig tartott, amikor a frissen házasodott Zacharias Hildebrandt megélhetése miatt kénytelen volt munkát vállalni Freibergben és Störmthalban, ezzel magára haragítva Silbermann. Az 1724-ig elhúzódó jogi vita lezárásában a drezdai tanács végül érvényben hagyta a Hildebrandt önálló tevékenységére vonatkozó korlátozást, ennek értelmében az orgonaépítő csak olyan munkákat vállalhatott el a régióban, amelyeket mestere korábban visszautasított. Hildebrandtnak nem maradt más választása, át kellett helyeznie tevékenységi körét Lipcse környékére. Hildebrandt 1727 és 1731 között Sangerhausenben tartózkodott, 1730-ban elnyerte a szász választófejedelemségi és weissenfelsi udvari orgonaépítői címet.¹⁰¹

Zacharias Hildebrandt orgonaépítészeti stílusában alapvetően Gottfried Silbermann követte, azonban a mesterétől tanult elveket tübingiai és sziléziai elemekkel ötvözve egyedi orgonatípust hozott létre. Hildebrandt stílári önállóságra való törekvése már langhennersdorfi mestermunkájában is tetten érhető. A Silbermanntól való fokozatos

⁹⁹ Lynn Edwards Butler: „Bach, Scheibe und die Orgeln in Zschortau und Stötteritz – Vier neue Quellen.” *Bach Jahrbuch*. XCVII. (2011.) 265–268. 267., 268.

¹⁰⁰ Wolff–Zepf (2012): 159.

Ulrich Dähnert: *Der Orgel- und Instrumentenbauer Zacharias Hildebrandt*. (Lipcse: Breitkopf & Härtel, 1962.) 17., 18., 19., 25.

¹⁰¹ Ulrich Dähnert: I.m. 28.
Wolff–Zepf (2012): 159.

függetlenedést szintén jól mutatják a vonós regiszterek Hildebrandtra jellemző diszponálása és építésmódjai.¹⁰²

Az orgonaépítő az 1720-as években még a *Viola di Gambe* regiszter Silbermann-féle, kónikus *Spitzflöte* jellegű, vonós színezettel nem rendelkező építésmódját követte, azonban mesterével ellentétben ezt eleinte mindig a mellékművön helyezte el. Az első ellenpélda erre a naumburgi Wenzelskirche Rückpositiv-jában szereplő vonós tónusú gambaregiszter.¹⁰³

1738-ban a templom orgonistája Johann Christian Kluge az akkori Thayßner-orgona (1700) elégtelen állapotára hivatkozva javasolta a hangszer újjáépítését. 1742-ben Kluge összeírta az orgona teljes hibalistáját, az állapotfelmérésre felkért orgonisták pedig kivétel nélkül megerősítették a felsorolt problémákat. 1743 nyarán Johann Sebastian Bach ajánlására végül Hildebrandtot kérték fel, hogy készítsen új hangszert a korábbi orgonaházba.¹⁰⁴

Az 1746-ra elkészült orgona diszpozíciója Bach preferenciáit tükrözte, ezt mutatja a vonósok elhelyezése és hangkaraktere is. Hildebrandt szakított a Silbermann-féle gambaregiszterrel és a Rückpositivban elhelyezett *Viol di Gamba 8'*-at a feltehetően még szülőföldjén megismert tölcserformájú építésmóddal készítette. Ehhez – Bach mülhauseni orgonafelmérésében írt javaslatával egybevágoan – társult egy másik vonós, a szintén tölcserformájú *Fugara 4'*. Az igen szűk menzúrájú, alacsony ajakfelvágású sípok könnyebb megszólalását az építő kis oldalszakállakkal segítette.¹⁰⁵

A *Viola da Gamba* először a drezdai Dreikönigskirche számára tervezett orgonában került a főműre. Első pedálvonósát, a *Violon 16-lábast* Hildebrandt a lindenauai hangszerben (1732) szerepeltette. A regiszter fából, kónikus síptesttel készült, Zacharias ezt az építésmódot alkalmazta a későbbiekben is. A naumburgi orgonában Hildebrandt a Rückpositiv vonósainak mintájára a pedálon a *Violon* regisztert is oktávketőzve építette, 16- és 8-lábás fekvésben.¹⁰⁶

Tobias Heinrich Gottfried Trost különleges helyet foglal el a 18. századi türingiai orgonaépítők sorában. Pontos születési dátuma ismeretlen, feltehetően 1679 és 1681

¹⁰² Ulrich Dähnert: I.m. 20.

¹⁰³ I.m.: 47., 167., 172.

¹⁰⁴ I.m.: 86–88.

Wolff–Zepf (2012): 74.

¹⁰⁵ Ulrich Dähnert: I.m. 97., 195.

Wolff–Zepf (2012): 141.

¹⁰⁶ Jiří Kocourek: „» ...eine recht große und recht schöne Orgel« – die Hildebrandt-Orgel in der Stadtkirche St. Wenzel zu Naumburg.” *Johann Sebastian Bach: Die Kunst der Fuge BWV 1080. CD booklet.* (Witten: Aeolus, 2020.) 38–41. 40.

között született a Tübingiától északra fekvő Halberstadtban (Sachsen-Anhalt). A fiatal Trostot alapvetően a szász és északi orgonatradiáció vette körül, hiszen az orgonaépítést édesapjától, Johann Tobias Gottfried Trosttól tanulta, aki a Wettinben és Németalföldön kiképzett Christian Förner stílusában alkotott.¹⁰⁷

Trost 1696-ban Tübingiába érkezett, magával hozva az édesapja műhelyéből örökölt stílusjegyeket. A fiatal orgonaépítő olyan jelentős központokban ismerhette meg a régió orgonaépítészetét, mint Gotha és Altenburg. Ezek hatására a Halberstadtból örökölt stílussal szemben hamar a helyi tradíciókat kezdte követni. Édesapja 1721-ben bekövetkezett halála után egy évvel Trost megkapta Tennenberg és Friedrichroda orgonaépítési és javítási privilégiumát, majd két évvel később Johann Jacob Donati munkáját ért panaszoknak köszönhetően kinevezték az altenburgi udvar hercegi orgonaépítőjének.¹⁰⁸

Trost két legnagyobb megrendelését az altenburgi hercegtől és a waltershauseni városi templomtól kapta, ezen kívül több falusi gyülekezet számára is készített hangszereket. Korabeli dokumentumokból megtudhatjuk, hogy az orgonaépítő jelentős elismertségre tett szert a régióban, elsősorban a hangszerek magas színvonalú és aprólékos technikai kidolgozottságának, a regiszterek érzékeny intonációjának, valamint színes regisztrációs megoldásokat lehetővé tevő diszpozícióinak köszönhetően.¹⁰⁹

A felvilágosodás orgonaépítési esztétikájával azonosulva Tobias Heinrich stílusában központi szerepet kapott az orgona emberi hangot és zenekari hangszereket imitáló képessége, diszpozícióin túl ezt mutatják az orgonaépítő altenburgi hangszerének ajánlatához mellékelte regiszterjellemezései:

Viol de Gambe: különösen oly módon intonált, hogy az aképp szóljon, mint a valódi hangszer.

Hautbois [Oboa]: rendkívül hasonlatos a valódi oboához, ebből következően oboa hiányában annak helyén használható a zenében.

Vox humana: „minden regiszternél közelebb áll az emberi hanghoz.”¹¹⁰

¹⁰⁷ Felix Friedrich: „Der Orgelbauer Tobias Heinrich Gottfried Trost. Zum 250. Todestag 2009.” *Ars Organi*. LVII/2. (2009. június): 102–106. 102.

¹⁰⁸ Felix Friedrich: *Der Orgelbauer Tobias Heinrich Gottfried Trost. Leben – Werk – Leistung*. (Lipcse: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1989.) 65.

Felix Friedrich: I.m. *Ars Organi*. LVII/2. 103.

¹⁰⁹ Friedrich (1989): 67.

¹¹⁰ Friedrich (1989): 59. Saját fordítás.

Owen (1997): 159.

Trost kisebb hangszereiben nem épített vonós regisztereket, nagyorgonáiban – illetve azok terveiben – amellet, hogy megtartotta azok leggyakoribb 18. századi türingiai elrendezését, több diszpozíciós és technikai újítást, valamint egyedi stílusjegyet hozott a térségbe.

Szakvéleményeiben az orgonaépítő gyakran javasolta az oldalszakállak alkalmazását, amelyekkel javítani lehet a sípok megszólalását. A közel eredeti állapotban fennmaradt sípok arról tanúskodnak, hogy Trost bizonyos regisztereit valóban különböző méretű oldalszakállakkal látta el, egyes vonósokat pedig körszakállal épített. Ezekről meg kell különböztetnünk az olyan későbbi korokból származó intonációs változtatásokat, mint az 1852-ben Johann Michael Hesse által a waltershauseni orgona sípjaihoz készített szakállak.¹¹¹

Trost a főmű *Viola di Gamba* regiszterén túl egyéb vonósokat is szerepeltetett két- és hárommanuálos hangszereiben. A waltershauseni városi templom főművén található tölcserformájú *Salicional 4'* a különböző szerződéstervezetekben (1722, 1724[?]) még nem szerepel. A regiszter megépítése kapcsán eszünkbe juthat Johann Sebastian Bach a mülhauseni St. Blasius templom orgonafelméréséhez írt javaslata.¹¹²



11. ábra. A waltershauseni Trost-orgona *Salicional 4'* sípjai.

Adlung diszpozíciógyűjteményében a greußeni orgonában – amelyet Trost még édesapjával együtt épített – az Oberwerk-en a *Violet 4'* regiszternevet olvashatjuk, ami

¹¹¹ Friedrich (1989): 53.

¹¹² Friedrich (1989): 113., 146., 213.
Wolff-Zepf (2012): 141.

mögött egy lágyabb, enyhén vonós intonációjú *Principal* sípsort sejthetünk. Ilyen tulajdonságokkal rendelkező regisztereket Trost később *Geigenprincipal* néven készített. Az elnevezés feltehetően Trosttól származik, a század orgonaépítésében aligha található meg más orgonaépítőnél. A szűk menzúrájú, átfújó *Flauta travers* Trostnál szintén a vonóskarhoz tartozott.¹¹³

Az orgonaépítő két– és hárommanuális hangszereiben (Döllstadt, Großengotten, Altenburg, Waltershausen, Naumburg [terv]) transzmissziót is alkalmazott, ezzel a pedálon is külön kapcsolhatóvá téve a főmű egyes regisztereit (*Flauta travers 16' / 8'*, *Quintaden 16'*, *Bordun 8'*, *Viol di Gambe 8'*, *Octave 4'*, *Mixtur*, *Trompete 8'*). Ezzel a technikai megoldással élve az egyes hangszereken a következő főmű vonósok a pedálon is elérhetővé váltak: Waltershausen: *Viol di Gambe 8'*, Altenburg: *Flaute travers 16'*, Naumburg [terv]: *Flöte Traverse 16'*, *Viol di Gambe 8'*.¹¹⁴

Trost műhelyében számos olyan tanonc és segédmunkás fordult meg, akik Gottfried Silbermannál is tanultak. Úgy tűnik, a fiatal orgonaépítők többsége kevésbé volt nyitott Trost progresszív stílusára, önálló mesterré válva legtöbbjük inkább Silbermann elveit valósította meg, elhagyva ezzel a vonós hangzást imitáló építésmódokról és intonációról. Trosthoz stílusosan legközelebb unokaöccse, Johann Christian Immanuel Schweinefleisch állt, mesterével való hasonlóságok diszpozícióiban és a sípok menzúrálásában érhetőek tetten. Schweinefleisch Trost mellett Zacharias Hildebrandtnál is tanonckodott, 1750-től pedig Johann Scheibe utódja lett Lipcsében. Trost stílusjegyei Johann Georg Finkenél szintén kimutathatóak: diszpozíciók és transzmisszió alkalmazása (Gera [1726]), tercmixtúrák, menzúrák.¹¹⁵

Tobias Heinrich Gottfried Trost munkássága különösképpen jövőbe mutató, hiszen orgonaépítészetre gyakorolt hatása nem közvetlenül halála után, hanem elsősorban a 19. században fedezhető fel.¹¹⁶

Az 18. század középnémet orgonaépítését alakító legfőbb folyamatok már 1750 előtt lezajlottak, a század második felét már nem annyira a stílus fejlődés, hanem sokkal inkább a középnémet hatás területi kiterjedése jellemezte. Miközben a Tübingiában (Franciscus Volkland [1696–1779], Johann Caspar Rommel [1721–1800], Johann

¹¹³ Adlung (1768.): 248.

Eberlein: (2008.) 277.

Friedrich (1989): 42–43.

¹¹⁴ Friedrich (1989): 66., 113., 116., 120., 122.

¹¹⁵ Friedrich (1989): 69., 70., 71.

¹¹⁶ Friedrich (1989): 67.

Michael Hesse [1734–1810] Schulze család) és Szászországban (Johann Jacob Schramm [1724–1808]) tevékenykedő mesterek továbbra is a század közepére kialakult orgonatípust képviselték, a régió stílusjegyei északnyugatra, a Rajna torkolata és Vesztfália felé terjedtek, kölcsönhatások alakultak ki a 17. század vége óta stílárisan nem sokat változó északnémet területekkel is.¹¹⁷

A három generáción át működő König család egyedi orgonatípust képviselt az északi Rajna-vidéken. Balthasar König (1685 k.–1760 k.) 1711-ben műhelyt alapított Münstereifelben, amelyet később a családba házasodó tanítványa, Johann Odendahl örökölt. König családjával Kölnbe költözve új vállalkozást indított. Balthasar König sajátos stílusát az észak–, közép–, és délnémet, valamint francia stíluselemek szintézisével alkotta meg, amelyet kisebb változtatásokkal három fia, Christian Ludwig (1717–1789), Johann Kaspar Joseph (1726–1763) és Johann Nikolaus (1729–1775) örökölt tovább.¹¹⁸

Míg a König-orgonák főművén szinte mindig jelen voltak a *Principal 8'*, *Viola di Gamba 8'*, *Holpyp 8'* [=Coppel] vagy *Flaut travers 8'* regiszterek, a *Quintatön* és a *Gemshorn* ritkábban szerepelt. A főmanuálon – több manuál esetében a mellékműveken is – állandó jelleggel megtalálhatóak a tercet tartalmazó *Cornet* és/vagy *Sesquialtera* (utóbbit Niederehe [1715], Ahrweiler [1717/21] esetében *Solcena* néven) kevert sípsorok. A König család tagjai általában függesztett pedált építettek. Kétmanuálos hangszerek esetében a mellékmű *Principal 4'* alapra épült, a főművön a *Trompete 8'* és a *Claron 4'*, a pozitívon a *Vox humana*, *Krummhorn* vagy *Hautbois* nyelvek foglaltak helyet. Három manuál esetén a harmadik mű Echowerk.¹¹⁹

Ezeztől a diszpozíciós elvektől eltért Christian Ludwig König nimwegeni impozáns hangszere (1773/1776), amelyben a harmadik manuál nem Echowerk, hanem egy 16-lábás *Quintadena* alapra épülő, differenciáltan kiépített Oberwerk volt. Erre a műre került át a *Viola di Gamba 8'*, amelynek helyét a főművön a *Gemshorn 8'* vette át. A jellemzően függesztett pedál helyett Christian Ludwig König megfelelő gravitást

¹¹⁷ Owen (1997): 245.

¹¹⁸ <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.15326> Utolsó megtekintés dátuma: 2025. május 6.

¹¹⁹ Hermann Fischer–Hans-Wolfgang Theobald: „Die rheinischen Orgelbauer Balthasar und Christian Ludwig König.” https://klais.de/klais/bilder/pdf/Familie_Koenig.pdf 26.

Utolsó megtekintés dátuma: 2025. május 6.

<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.15326> Utolsó megtekintés dátuma: 2025. május 6.

biztosító, 12 regiszteres pedálművet épített, amelynek alapját a *Principalbass 16'*, *Subbass 16'* és *Violonbass 16'* hármasa adta.¹²⁰

4.2.2. Dél-Németország

A különböző századok felekezeti és politikai érdekeltségei rendkívül sokrétű és átfogó területté formálták a délnémet orgonát. A 15. századra Nürnberg, Bamberg, Ansbach és a Bayreuthi Őrgrófság a régió fontos szereplőivé váltak. A 1500-as évek első évtizedeiben a városi templomok és kolostorok már orgonákért kezdtek versengeni egymással, majd a reformáció okozta politikai nyugtalanság és gazdasági károk átmeneti visszaeséshez vezettek, amelynek következtében az orgonaépítés csupán a 16. század végén tudott ismét fellendülni.¹²¹

A 17. század elején egyre jobban fokozódó templom- és orgonaépítési tevékenység vonzotta a külföldi mestereket is. Würzburg szerepe folyamatosan nőtt, a században tevékenykedő Johann Hoffmann, illetve a Schleich család tagjai a frank orgonaépítés meghatározó személyiségeivé váltak. A délnémet stílusjegyek kialakulására és a szűkmenzúrájú sípsorok elterjedésére kulcsfontosságú hatást gyakoroltak a cseh területekkel való kölcsönhatások, ahol már a század első felében megjelentek a lengyel orgonaépítés vonós regiszterei.¹²²

A cseh orgonakultúra befolyása 1700 után is meghatározó maradt: a cseh és morva orgonaépítéssel párhuzamosan Dél-Németországban is a vonós regiszterek jelentős számbeli növekedését tapasztalhatjuk. A régió vonósai főként cilindrikus síptesttel, más orgonátájukhoz képest különösen szűk menzúrával készültek.¹²³

4.2.2.1. 17. század

Matthias Tretzscher a mai Csehország területén elhelyezkedő Lichtenstadtban született 1626-ban. Miután Tretzscher édesapja meghalt, annak özvegye feleségül ment Joachimsthal polgármesteréhez, Jakob Schedlich orgonaépítőhöz. 1641 és 1643 között Tretzscher mostohaapja műhelyében tanulta az orgonaépítést, ahol együtt dolgozott féltestvérével, Andreas Schedlich-hel. Jakob Schedlich egykor Nürnbergben tanulta az orgonaépítést, a várossal ezután is kapcsolatban állt hiszen testvére, David Schedlich a

¹²⁰ https://klais.de/klais/bilder/pdf/Familie_Koenig.pdf 23. Utolsó megtekintés dátuma: 2025. május 6.

¹²¹ Fischer (1968): 101–204. 106., 107., 112.,

¹²² Eberlein (2008): 532., 675.

¹²³ I.m. i.h.

helyi Frauenkirche és Spitalkirche orgonistájaként dolgozott. Amikor Tretzscher mostohaapja tanulmányi útra küldte, a választás egyértelműen egykori képzési helyére esett. Nürnbergből visszatérve Matthias továbbra is a Schedlich-műhelyben dolgozott, majd 1649-ben megnősült. Andreas Schedlich korai halálát követően a műhelyt Tretzschernek kellett volna átvennie, azonban a fiatal orgonaépítő 1650-ben lutheránus hite miatt Joachimsthal elhagyására kényszerült, ezzel a Schedlich-műhely elveszítette tényleges utódját. Tretzscher Szászországon, majd az érchegységbeli Marienbergben keresztül végül Bayreuthba érkezett, hogy orgonát építsen a városi templom számára.¹²⁴

Tretzscher 1653-ban elnyerte az örgrófság udvari orgonaépítői címét, a következő évben pedig Kulmbachban telepedett le. Tevékenységi köre kiterjedt az egész Majna vidékére. Műhelyében tanítványok sorát képezte ki Szászország és Thüringia-szerte, meghatározva ezzel a következő század frank orgonaépítését.¹²⁵

Az orgonaépítő a délnémet jellegzetességeket a Joachimsthalban tanult cseh tradícióval vegyítve olyan stílust hozott létre, amely a Schleich-iskolával azonos jelentősséggel bírt. Tretzscher feltehetően elsőként honosította meg frank területeken a mostohaapjától átvett *Viola di Gamba* regisztert. Jakob Schedlich már 1642-ben szerepeltette ezt a regisztert plaueni hangszerében, amelyet Tretzschernél 1654-ben *Gemshorn oder Viol di Gamba* néven olvashatunk a heilsbronni kolostor orgonájának diszpozíciójában. Az elnevezésből arra következtethetünk, hogy a Tretzscher-féle *Viola di Gamba* a középnémet orgonaépítésben már régóta jelen lévő kónikus *Gemshorn* egy feltehetően szűkebb menzúrájú, vonós tónusú változata lehetett.¹²⁶

Matthias Tretzscher diszpozícióiban még nem állandósult a vonósok elhelyezkedése. A heilsbronni orgonában a gambaregiszter a következő századra jellemző módon a főmű ajakregisztereihez (*Principal*, *Holzprincipal*, *Quintadena*) társult. Ez a rendezőelv érvényesült kisebb, *Principal* 4-lábás alapra diszponált hangszereinél is (Eltmann, 1683/84), amelyek esetében a hiányzó *Principal* 8-lábás egyszerre telt és felhangdús alaphangzása a *Gedackt* és *Viole de Gamba* regiszterek összekapcsolásával vált pótolhatóvá. Ezzel szemben a coburgi (1655) és auerbach-i (1667) hangszerekben

¹²⁴ Fischer (1968): 141.

Rudolf Quoika: „Der Orgelmacher Jacob Schedlich.” *Archiv für Musikwissenschaft*. XVIII/2 (1961.): 141–154. 149.

¹²⁵ Fischer (1968): 148.

¹²⁶ Fischer (1968): 147.

Theodor Wohnhaas–Hermann Fischer: „Die fränkische Orgelbauerfamilie Schonat. Ein Beispiel für die Begegnung zwischen fränkischer und niederländischer Orgelbaukunst.” *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* XXI/1 (1968.): 46–56. 53.

Tretzscher a főművön csak a *Principal*-kar tagjait helyezte el, a *Viola da Gamba* és más színezőregiszterek a mellékművön kaptak helyet (*registro d'organo–registro di concertato*).¹²⁷

Matthias Tretzscher műhelyét 1693-ban Daniel Felix Streit vette át, aki 1689-ben lett Kulmbach polgára. Streit mestere diszpozíciós elvét örökölte tovább, a *Viola da Gamba* regisztert azonban már következetesen a főművön helyezte el (Neustadt a. d. Aisch [1693], St. Georgen am See [1713]).¹²⁸

A 17. századi frank orgonaépítés formálásának másik fontos szerepvállalója a Schleich család volt. A dinasztia legkorábbi ismert tagja Johann Philipp 1633-ban házasodott Lohrban. A következő évben megszületett Johann Philipp legidősebb fia, Jost Philipp Schleich, aki 1650-ig feltehetően Johann Georg Künzignél, majd Würzburgban Johann Lindhard Schannatnál tanult. Az orgonaépítő Künzinger távozása után először Lohrban, majd 1663-tól Würzburgban telepedett le.¹²⁹

Az orgonaépítő család legkiemelkedőbb alakja Johann Jost Schleich volt, aki 1645-ben született Lohrban. Feltételhezhető, hogy Jost Philip révén Johann Jost is Schannatnál tanult. Az építő vonós regisztert csupán legnagyobb orgonájában, az amorbachi Abteikirche számára készített hangszerében (1683) szerepeltetett. A 16-lábas alapra diszponált főmű igazi jelentősége azonban nem a gambaregiszter jelenlétében rejlik, hanem a század végéhez képest kiemelkedően gazdagon differenciált alapkarában (*Principal, Grobgedackt, Spitzflöth, Viol di Gamb, Quintathön*), illetve az egész mű regiszterkiosztásában, ami már a 18. századi délnémet orgonaépítés stílusát előlegzi meg. A század utolsó éveiben ugyanezt az irányvonalat képviselte a Johann Jost Schleich első házasságából született Adam Philipp is. Adam Philipp Schleich két hangszer is készített a triefensteini Chorherrenstift számára. Az 1695-ös nagyorgona elrendezésének különlegessége, hogy a főmű gambaregiszterén túl újdonságként tűnik fel a *Solicional 8'*, mint a mellékmű vonósa. A 8-lábások hangúgyozását láthatjuk a két évvel későbbi karorgona esetében is, a mindössze nyolc regisztert tartalmazó hangszer felét az 8-lábás ajakregiszterek (*Gedäckt, Flauto, Viol di Gamba, Quintatön*) tették ki.¹³⁰

¹²⁷ Fischer (1968): 142., 143., 147.

Theodor Wohnhaas–Hermann Fischer: „Zur Geschichte der Auerbacher Orgel.” In: Willi Keßel (szerk.): *Verhandlungen des Historischen Vereins für Oberpfalz und Regensburg. Band 115.* (Regensburg: Verlag Friedrich Pustet, 1975.) 267–278. 268.

¹²⁸ Fischer (1968): 149

¹²⁹ I.m. 136.

¹³⁰ I.m. 136.

Theodor Wohnhaas–Hermann Fischer: *Historische Orgeln im Unterfranken.* (Zürich: Verlag Schnell & Steiner München, 1981.) 16.

A Tretzscherrel körülbelül egyidős, 1628-ban Zittauban született Paul Prescher fiatalkoráról és tanulmányairól nincsenek információink. Prescher a mesterséget feltehetően saját családjában tanulta, önálló munkássága azonban csak 1654 körüli Svábföldre érkezésével kezdődhetett meg. Az orgonaépítő 1654-ben Burtenbachban rendezte be műhelyét, majd házasságkötését követően 1657-ben Nördlingenben telepedett le, ahol műhelye a legtöbb északsváb orgonaépítő képzési központjává vált.¹³¹

Paul Prescher stílusára jellemző vonós regiszterekről csekély információ áll rendelkezésünkre, mivel legtöbb orgonájának diszpozícióját csupán 18. vagy 19. századi feljegyzésekből ismerjük. Az orgonaépítő életművéből egyedül a nördlingeni St. Georg templom számára épített hangszerről (1668/69) maradt fenn eredeti specifikáció. A hárommanuálos orgona egyetlen feltételezhetően vonós tónusú regisztere a főművön elhelyezkedő *Salicet oder Schwegelpfeife 4'* lehetett. A hangszer 1792/94-es átépítését végző ochsenhauseni Joseph Höß csupán néhány Prescher-féle regisztert használt fel, a sípanyag nagy részét beolvasztotta. Az orgonaházat a későbbi századok átépítései is megkímélték, azonban végül 1945-ben bombázás következtében megsemmisült.¹³²

Ezzel szemben az 1683-ban épült niederschönenfeldi orgona néhány javítást leszámítva egészen a 19. század közepéig érintetlen maradt. A Christian Cunz által 1862 és 1863 között végzett helyreállítás és bővítés alkalmával az orgonába egy számos idegen sípot tartalmazó 18. századi *Salicional* került, azonban nem tudjuk, hogy ennek helyén korábban állt-e valaha Preschertől származó vonós regiszter. A mellékművön elhelyezkedő eredeti *Viola 8'* elnevezése ellenére nem rendelkezik vonós hangkarakterrel. A megtévesztő név valójában fából készült, szűk menzúrájú fuvolaregisztert takar, amely egészen a 19. századig jelen volt a délnémet és tiroli orgonaépítésben. 2017/19-ben a Klais cég teljeskörű korhű restaurálást végzett a hangszeren, amelynek célja a eredeti 17. századi állapot visszaállítása volt, azonban a későbbi *Salicional* regisztert mégis rekonstruálták az *Octav 4'* menzúrájának megfelelően.¹³³

¹³¹ Franz Körndle: „Der Nördlinger Orgelmacher Paul Prescher und seine Orgel in Niederschönenfeld (1683).” *Musik in Bayern. Jahrbuch der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte*. LXXXV/1. (2020.): 87–105. 88., 90.

Wohnhaas–Fischer (1982): 20.

¹³² Theodor Wohnhaas: „Die Orgelbauerfamilie Prescher in Nördlingen.” *Musik in Bayern. Jahrbuch der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte*. LXXIV/1 (2009.): 49–79. 58.

¹³³ I.m. 61.

Hans-Wolfgang Theobald: „Zwei Gesichter, zwei Spiel-tische, zwei Tönhöhen. Die Paulus Prescher-Orgel (1683) in Niederschönenfeld.” *Orgel. Journal für die Orgel*. XX/1. (2020): 36–47. 38.

Alfred Reichling: „Die Orgelbauer Holzhey und ihre Beziehungen zu Tirol.” In: Alfred Reichling (szerk.): *Acta Organologica. Band 24*. (Berlin: Verlag Merseburger, 1994.) 209–246. 220.

A schwäbisch gmündi Heilig-Kreuz-kolostor számára épített orgona (1688) diszpozíciója ugyan csak 1788-ból ismert, azonban a hangszeren tudomásunk szerint még közel kétszáz évig nem hajtottak végre átépítéseket, azaz a 18. századi feljegyzés feltehetően még az eredeti Prescher-féle elrendezést tartalmazza. Ez azt jelenti, hogy az orgonaépítőnél az első ismert esetben jelentek meg a 17. század második felére jellemző délnémet diszpozíciós elvek: 8-lábas ajakregiszterek gyarapodása, vonós regiszterek nagyobb számú szerepeltetése. A Heilig-Kreuz-kolostor orgonájának főművén a *Gamba* 8- és 4-lábas fekvésben is megtalálható volt. Elképzelhető, hogy a regiszterek elnevezése inkább a száz évvel későbbi feljegyzés következménye, és a 4-lábas vonós viselhetett esetleg a nördlingeni orgonából ismert *Salicet oder Schwegelpfeife 4'* nevet. A vonóskar további képviselői voltak a *Solicional 8'* az Oberwerk-en, valamint a fém *Violon Baß 16'* a pedálban.¹³⁴

A saját vonós sípsorairól kevés információval szolgáló Paul Prescher mindazonáltal a régió kiemelkedő fontosságú orgonaépítője volt, hiszen három generáción át működő műhelye (Nikolaus Prescher [1670–1712], majd Johann Wilhelm [1694–1777] és Johann Paul Prescher [1697–1763]) a legjelentősebb 18. századi sváb mesterek képzési központja volt. Paul közvetlen tanítványi köréhez tartoztak egykori inasai, Johann Christoph Hartmann (1652–1726), Johann Michael Schmahl (1654–1725), Johann Friedrich Macrander (1661–1741) és Benedikt Eißmann (1660k–1725?). Stílárius hasonlóságuk (diszpozíciók és homlokzatok) miatt a donauwörthi Johann Fux (1670–1738), a hofeni és wasserfingeni műhelyeket alapító, Allgeyer család tagjai, valamint az Eichstättban tevékenykedő Johann Martin Baumeister (1692–1780) ugyan közvetetten, ám szintén a Prescher-iskola továbbörökítőinek számítottak.¹³⁵

¹³⁴ Prescher egy második *Violon 16'* sípsort is elhelyezett a pedálban, a fából készült regiszter hangszínében nem sokban különbözhetett egy *Holzprincipal*-tól.

Theodor Wohnhaas: „Die Orgelbauerfamilie Prescher in Nördlingen.” *Musik in Bayern. Jahrbuch der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte*. LXXIV/1 (2009.) 49–79. 65. Eberlein: 532., 687.

https://www.orgel-information.de/Orgeln/s/sa-se/schwaebisch_gmuend/Die%20Orgel%20des%20Heilig-Kreuz-M%C3%BCnsters%20Schw%C3%A4bisch%20Gm%C3%BCnd.pdf

Utolsó megtekintés dátuma: 2025. május 6.

¹³⁵ Theodor Wohnhaas: „Die Orgelbauerfamilie Prescher in Nördlingen.” *Musik in Bayern. Jahrbuch der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte*. LXXIV/1 (2009.) 49–79. 51., 77., 78. Wohnhaas–Fischer (1982): 20.

4.2.2.2. 18. század

A Schleich-iskola tovább fejlesztéséből a 18. századra kialakult a würzburgi orgonatípus, amely hatást gyakorolt a szomszédos Felső-Pfalz, Bajorország és a sváb területek orgonaépítésére. E folyamatban jelentős szereplő volt Johann Hoffmann és tanítványi köre.¹³⁶

Johann Hoffmann 1660-ban született Laudában. Hoffmann feltehetően Nikolaus Willnél dolgozott kezdetben, 1690-től pedig néhány évet Johann Jost Schleich műhelyében töltött, majd 1695-ben letelepedett Würzburgban. Két évvel később önálló vállalkozásba kezdett, 1707-ben pedig megkapta a székesegyházi orgonaépítő kiváltságot is.¹³⁷

Az orgonaépítő diszpozícióira jellemző, hogy mind a főmű, mind a mellékmű *Principal* 8' alapra épül, ezek valamelyikén pedig egymás mellett megtalálhatók a *Viola di Gamba* 8' és *Salicional* 8' regiszterek (Würzburg, dóm [1701], Bamberg, dóm [1702], Oberzell, kolostor [1715]), vonósok szerepeltetése a pedálban azonban nem jellemző. A *Buffara* vagy *Piffaro* regiszterek a *Salicional*-hoz kapcsolható lebegő sípsorok. Az eredetileg egymanuálosra tervezett würzburgi dóm orgonájának diszpozícióját egy 19. századi leírás alapján ismerjük, ezen kívül még két változtatásról értesülhetünk az 1700-as évekből: 1715-ben a pedált a *Posaune* 16' és *Paßet* 2' regiszterekkel bővítették, 1751-ben pedig Hoffmann tanítványa, Johann Philipp Seuffert valamelyik sípsort a *Piffra* 8-lábasra cserélte, valamint ekkor került a pozitívműre a *Waldflöte* 8' is. A fennmaradt diszpozícióban mind a főművön, mind a pozitívon megtaláljuk a *Gamba* 8' regisztert, ez az elrendezés azonban Hoffmannál szokatlan, a Seuffert-féle átépítésben nem dokumentált, tehát vagy későbbi módosítás eredménye vagy pedig hibás feljegyzés.¹³⁸

Hoffmann 1725-ben halt meg Würzburgban, műhelyét először egykori tanítványának, Anton Willnek fia Ignaz Samuel Will, majd 1731-től a fent említett Johann Philipp Seuffert vette át. A székesegyházi orgonaépítői állás Johann Georg Ottora szállt.¹³⁹

Johann Philip Seuffert 1693-ban született a bajorországi Gössenheimban. Seuffert 1711-ben Anton Willel vándorútra indult, eljutottak a mai Ausztria, Csehország és

¹³⁶ Fischer (1968): 160.

Theodor Wohnhaas – Hermann Fischer: *Historische Orgeln im Unterfranken*. (Zürich: Verlag Schnell & Steiner München, 1981.) 19.

¹³⁷ Fischer (1968): 161.

¹³⁸ I.m. 162., 165., 190.

¹³⁹ I.m. 161., 167.

valószínűleg Lengyelország területére is, majd 1721-ben tanáruk, Hoffmann levelének hívására hazatértek szülőföldjükre.¹⁴⁰

Seuffert 1722-től önálló tevékenységet végzett Würzburgban. Hangszereinek szerény mérete ellenére a század meghatározó frankföldi építője lett, megrendeléseinek kiterjedésében nagy szerepet játszott a katolikus egyház – elsősorban a bencés szerzetesrend –, hiszen a kolostorok különösen nagy számban cseréltek orgonaépítői ajánlásokat.¹⁴¹

Az orgonaépítő stílusában számos, a vándorévek alatt megismert cseh elem is megfigyelhető: különálló játszóasztalok, a legmélyebb *Principal* nem feltétlenül a homlokzatban foglal helyet, manuálnyelvek helyett gazdag vonóskar kiépítése, a *Fugara* regiszter szerepeltetése, nagyobb hangszerekben a *Quint 6'* előfordulása a pedálban.¹⁴²

Seuffert diszpozíciói nem egy koncepciót követnek, hanem kísérletező sokszínűségről árulkodnak. A *Viola di Gamba-Salicional* párosok Hoffmannhoz hasonlóan alapvető stílusjegyek, kétmanuálos orgonák esetében általában a mellékművön foglaltak helyet. Ellenpélda erre a limburgi apátság részére készített ajánlat (1749), ahol az orgonaépítő a *Viola di Gamba*-t a főműre, a *Salicional*-t pedig a pozitívműre tervezte. A *Salicional* alsó oktávjában Seuffert mindig szűk fasípokot épített kortársához, Christian Köhlerhez hasonlóan a kisebb hangszerekben a gambaregiszter legalsó hangjai lehettek fődött sípok. A cilindrikus szűkmenzúrájú regiszterek a második oktávtól vékony sípfallal, meglehetősen törékeny ötvözetből készültek, ez a vonósok lágy, mégis fényes hangzását eredményezte.¹⁴³

A vonóskar újabb tagja a fentebb említett *Fugara*, amely legtöbbször az adott mű második 4-lábasaként jelenhet meg a *Principal 4'* mellett. E rendezőelv alól kivételt képez a gerlachsheimi (1731) és fridritti (1738) hangszer, amelyekben a *Fugara* 8-lábas diszkantheregiszterként szerepelt.¹⁴⁴

Violon pedálregisztert Seuffert ritkán és csupán 1740 után épített, Joseph Gablerhez hasonló szűk menzúrával: 8-lábas fekvésben Sommershausenben (1744), 16-lábas fekvésben pedig Ebrachban (1740/43).¹⁴⁵

¹⁴⁰ I.m. 168.

¹⁴¹ Fischer (1968): I.h.

Walter (1988): 113–148. 114.

¹⁴² Walter (1988): 113–148. 121., 128., 143.

¹⁴³ Walter (1988): 127., 135.

Az limburgi megbízást végül Christian Köhler kapta meg.

¹⁴⁴ Walter (1988): 126., 128.

¹⁴⁵ Walter (1988): 128.

Az orgonaépítő nagyobb, kétmanuálos orgonáinak további különlegessége a különféle vonós regiszterek kétsoros kiépítettsége. Példát ezekre az ebrachi ciszterci apátság (1740/43) és a grafschafti bencés kolostor (1745/47, 1987-től áthelyezve a banzi kolostorba) hangszereiben találhatunk. A főművön mindkét orgonában megtalálható a kétsoros *Travers 4'*, amely két *Viola di Gamba* keverékéből áll. Ebrach esetében a pedálon az önálló *Violon Baß 16'* mellett további vonósként foglalt helyet a *Viola da gamba Baß 2fach, 8' + 4'* fekvésekben építve. A grafschafti orgona főművén a Franz Bullmann és Alfred Reichling által közölt diszpozícióban egy basszusra és diszkantra osztott 16-lábás *Viola di Gamba* állt, az 1987-as banzi rekonstrukcióban azonban egy *Viola di Gamba 16'* és egy kétsoros *Violine 8' (8' + 4')* szerepel.¹⁴⁶

Seuffert sokoldalúsága abban is megmutatkozik, hogy munkássága során szinte minden regisztercsaládban épített különféle lebegő sípsorokat. A vonós *Schwebung*-ot a *Salicional 8'* és *Piffara 8'* alkotja, ez a párosítás szerepel a fridritti és a maria limbachi hangszerekben, valamint az ebrachi orgona pozitívján, amelynek főművén egy további *Biffara* regiszter is megtalálható, ezúttal – az orgonaépítőnél az egyetlen ismert esetben – *Principal* menzúrával (= *Voce Umana*). A grafschafti hangszerben a lebegőregiszterek szintén nem vonós sípsorként épültek: a főművön található *Piffaro oder Unda maris* egy kónikus *Spitzflöteschwebung*, a pozitívon található *Vox humana* pedig cilindrikus lebegő fuvolaregiszterként épült.¹⁴⁷

Az orgonaépítő az ajaksípok intonációját alapvetően nyitott síplábbal végezte. Kivétel ez alól a *Salicional* és *Piffara* regiszterek, ahol a lágyabb hangzás érdekében Seuffert a síplábakat alul beforrasztotta, majd lyukat fűrt azokra.¹⁴⁸

Johann Philipp Seuffert következő századra előremutató stílusának hatása kimutatható olyan más orgonaépítőknél, mint Bartholomäus Brünner, Johann Georg Otto, Johann Adam Höffner, Johann Konrad Wehr, Johann Baptist Funtsch és az ottobeureni

¹⁴⁶ Walter (1988): 131.

A grafschafti apátság a múlt században meg akart válni a Seuffert-hangszertől, azonban Gerald Woehl orgonaépítő 1972-től kezdve 15 éven át műhelyében tartotta a szétszerelt orgonát, megmentve azt a pusztulástól. 1987-ben végül lehetősége adódott, hogy a hangszert beépíthesse a banzi kolostor 1737-ből származó Seuffert-orgonaházba rekonstruálja.

Orgel-Lehrvideo mit Prof. Dr. h.c. Christoph Bossert an der Orgel von Johann Philipp Seuffert 1744, in der Klosterkirche St. Petrus und St. Dionysius, Kloster Banz:

https://www.innovation-orgellehre.digital/media/pages/1744-banz/14e6d80bda-1727352725/Banz-Verschriftlichung_ADDB_20231005-fine.pdf 6–7. Utolsó megtekintés dátuma: 2025. május 10.

¹⁴⁷ Walter (1988): 128., 134.

¹⁴⁸ Walter (1988): 141–142.

Franz Zettler. A Seuffert-műhelyt az orgonaépítő fiai Johann Ignaz és Franz Ignaz, majd annak egyik fia, Franz Martin működtette a szekularizációig.¹⁴⁹

Johann Baptist Funtsch, Jakob Theodor Berns és a Schleich-műhelyt átvevő Johann Konrad Brandenstein a 18. századi frank orgonaépítés nagyköveteiként érkeztek Oberpfalz területére. A letelepedő mesterek főként kisebb méretű, egy- illetve kétmanuális hangszereket építettek alapvetően hazájukból örökölt stílusban, azonban diszpozícióikban számottevően kevesebb vonós regisztert találunk, mint a század frankföldi orgonáiban.¹⁵⁰

Funtsch és Berns csupán a térséget uraló Johann Konrad Vogel halála után érvényesülhetett az ambergi régióban. A mesterek 1721-ben közös vállalkozásba kezdtek, Berns azonban 1735-ben visszatért Karlstadtba. Funtsch már nem tudott olyan monopol helyzetet kialakítani, mint elődje. Ebben közrejátszott konzervatív stílusa is, amely alkalmazkodóképességét csorbította, így a választófejedelem inkább Johann Konrad Brandensteint preferálta. Ennek ellenére Funtsch legidősebb fia, Johann Konrad Funtsch (1710–1792), majd annak öccse Johann Adam Joseph (1721–1810) folytatta az orgonaépítői tevékenységet.¹⁵¹

Johann Konrad Funtsch 1750-től a régió meghatározó mesterévé vált, saját állítása szerint 1756-ban már húsz új orgona megépítésével büszkélkedhetett. A vonós regiszterek gyakran függesztett pedállal készült kisebb hangszereiben, illetve pozitívjaiban is megjelentek, ezek elsősorban a 4-lábás kar tagjai voltak: *Gambe 4'* (Amberg, St. Katharinen [1753], Schlicht, St. Georg [1773]); *Salicional 4'* (Ebnath [1762]). Kétmanuális *Principal 8'* alapra épült hangszereiben a főművön általában hagyományos módon megtalálható volt a *Viola di Gambe 8'*. A mellékmű mindig Echowerk szerepet töltött be, ahol a különböző fuvolák mellé jellemzően egy-egy lágy vonós társult: *Echo 8'* (Habsberg [1767]), *Salicional 8'* (Amorbach, St. Augustinus [1760], Hahnbach [1770]). Az ambergi St. Augustinus iskolai templom orgonájában az Oberwerk *Salicional 8'* regisztere mellé Funtsch egy *Piffara 8'* lebegő sípsort is diszponált.¹⁵²

Funtsch konkurense, Johann Konrad Brandenstein is hasonló diszpozíciós stílust képviselt, tevékenységi köre Oberpfalz mellett kiterjedt a bajor orgonavidékre is. Az

¹⁴⁹ Fischer (1968): 170., 173., 174., 176., 178., 179.

¹⁵⁰ Eberhard Kraus: *Historische Orgeln in der Oberpfalz*. (Zürich: Verlag Schnell & Steiner München, 1990.) 10., 17.

¹⁵¹ I.m. 43.

¹⁵² I.m. 45., 46., 100., 126., 158., 348., 349.

orgonaépítő nagy megbecsülésre tett szert, a két régióban ő végezte a legtöbb javítást, átépítést, valamint új hangszereket is készített a helyi szerzetesrendek számára. Johann Konrad a frankföldi Kitzingenben született 1695-ben, az orgonaépítést először édesapjánál, Johann Adam Brandensteinnél tanulta, majd pedig a Schleich-műhelybe szegődött. A Regensburg melletti Stadthof nevű faluban letelepedett Philipp Franz Schleich 1723-ban meghalt, Brandenstein ekkor elvette annak özvegyét, megörökölte ezzel a műhelyt.¹⁵³

Johann Konrad Brandenstein művei közül csupán a hellringi St. Ottilia templom orgonája (1740) maradt fenn, a weltenburgi bencés kolostor több átépítést is megélt orgonáját (1728) pedig Georg Jahn rekonstruálta 1992 és 1995 között. Az orgonaépítő legnagyobb hangszerét a waldsasseni Maria Himmelfahrt bazilika Egedacher-orgonájának átépítésével alkotta meg. A 37 regiszteres, kétmanuálos orgona mérete ellenére csupán művenként egy-egy vonóst tartalmazott: *Viola di Gamba* 8' a főművön, *Echo* 8' a manuálon, valamint egy esetlegesen Wenzel Starck 1710-es átépítéséből átvett *Gambabaß* 16-lábast a pedálban. A mellékmű *Viola* 8' regisztere feltehetően még a salzburgi Joseph Christoph Egedachertől származott, a kónikus sípsor nem rendelkezett vonós jelleggel.¹⁵⁴

A sváb orgonaépítők legalapvetőbb színezőregisztere a *Copel* 8' volt, amely mellett – az orgona méretétől függően – egy fuvola, egy vonós, a *Quintatön* 8' és a *Flöte* 4' foglalt helyet. Baumeisternél, Fuxnál és Georg Friedrich Schmahlnál a frank stílushoz hasonlóan előfordul a *Gamba* és a *Salicional* regiszterek egymás mellett való

¹⁵³ Johann Adam Brandenstein egyetlen fennmaradt orgonájának *Gambe* 8' regisztere nem építéskori, egy későbbi átépítés során került a hangszerbe. Az obereisenheimi egymanuálos Brandenstein-orgona mai rekonstrukciójában található *Gambe* sípsort helyére Johann Adam Brandenstein eredetileg egy *Quintatön* 8' lábast épített. A két regiszter cseréjét feltehetően Johann Rudolph Voit végezte 1752-ben, aki már 1739-ben is eszközölt változtatást a hangszereken. A *Gambe* 8' az orgona 19. századi átépítését még átvészelte, sípjait 1959-ben azonban levágták, hogy új formájában *Choralbaß* 4' regisztereként kaphasson helyet a pedálban. A 2005-ös restauráción dolgozó intonatőrnek, Frank Schüngelnek sikerült visszaállítania a 18. századi vonós regisztert, amely későbbi beépítése ellenére is jól illeszkedik korának hangzásesztétikájába. Jan Doležel: *J. S. Bach: Well-Tempered Clavier. Jan Doležel on the Brandenstein-Orgel. CD booklet.* (Würzburg: MLD, 2023.) 7., 9., 10.

Eberhard Kraus: I.m. 33.

<https://www.mgg-online.com/articles/mgg01969/1.0/id-52bb8516-071a-36ab-9fc9-39f705116f9e>

Utolsó megtekintés dátuma: 2025. május 6.

¹⁵⁴ <https://web.archive.org/web/20160121060016/http://kloster-weltenburg.de/zeittafel-zur-baugeschichte/>

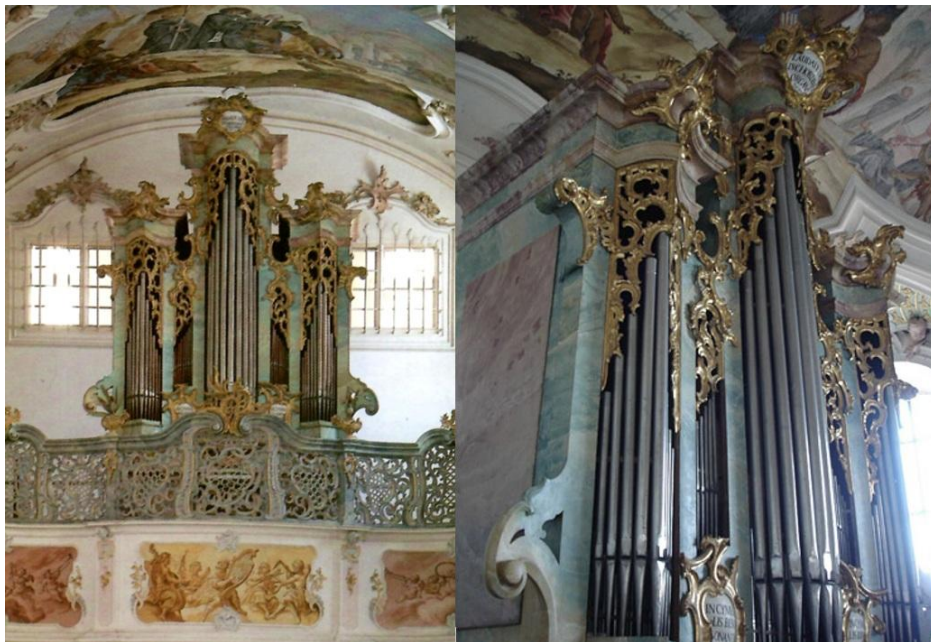
Utolsó megtekintés dátuma: 2025. május 6.

Eberlein: (2008.): 670.

Alfred Reichling: „Die Orgelbauer Holzhey und ihre Beziehungen zu Tirol.” In: Alfred Reichling (szerk.): *Acta Organologica. Band 24.* (Berlin: Verlag Merseburger, 1994.) 209–246. 220.

szerepeltetése is, azonban a térségre jellemzőbb a *Gamba–Quintatön* vagy *Gamba–Gemshorn* párosítás.¹⁵⁵

A máig fennmaradt orgonák közül fontos kiemelnünk Baumeister legnagyobb, a maihingeni kolostor számára épített orgonáját. A hangszer rendkívüli története már az elődorgonát érintő eseményekkel kezdődik. Az 1719-re megépült kolostorban még közel két évtizedig egy 1662-ből származó orgonát használták, amelynek építőjét nem ismerjük. 1751-ben a hangszert eladták, az untermagerbeini protestáns egyházközségbe történő átszállítást Jakob Philipp Bouthellier (1710–1781) végezte. Az orgona azonban nem sokáig állhatott ott, mivel 1754-ben a mönchsdeggingeni apát megszerezte saját kolostortemplomának. A wasseralfingeni Allgeyer testvérek (ifj. Joseph és Franz Anton) egy éven belül felújították a hangszert. Az orgonaépítők átalakították a szelládát, a síptőkét, a sípok elrendezését, végül a hangszert új, rokokó stílusú szekrényben helyezték el. Ekkor cserélt helyet a *Principal* 4' a *Gamba* 8-lábassal, utóbbi a homlokzatba került. Elképzelhető, hogy a *Gamba* 8' eredetileg is jelen volt az orgonában, ellenkező esetben újabb szelládát is érintő átépítést kell feltételeznünk 1719 körül, a hangszer átköltöztetésének éveiben.¹⁵⁶



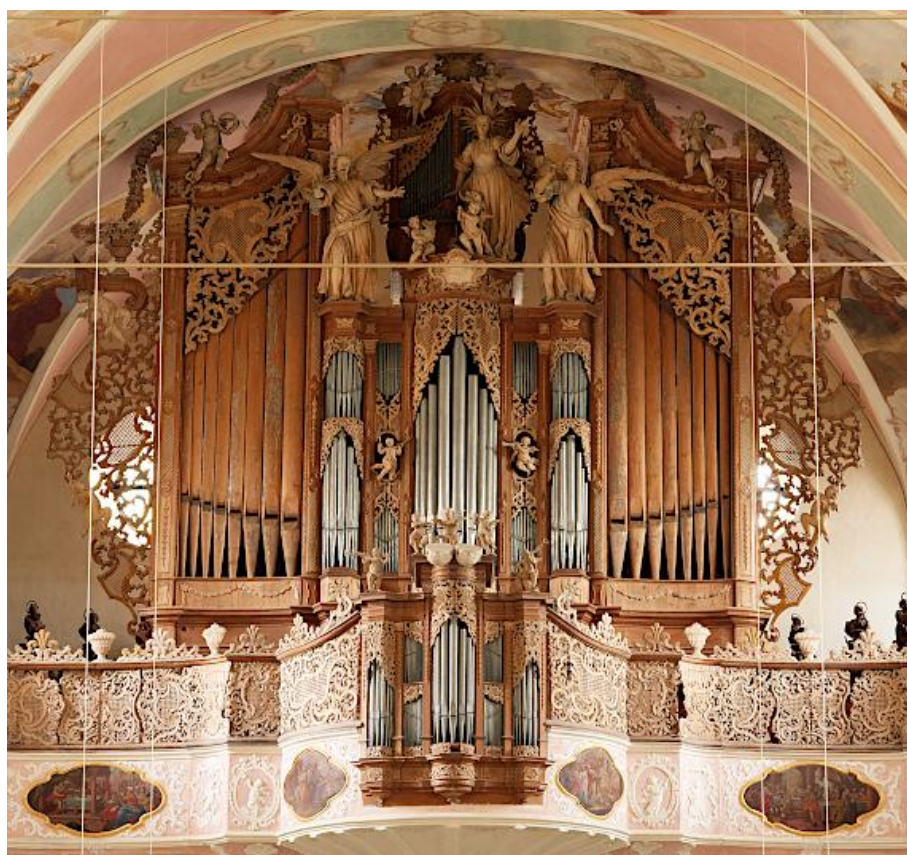
12. ábra. A mönchsdeggingeni orgona az Allgeyer testvérek átépítését követően (1755), *Gambe* 8' sípjai a homlokzatban.

¹⁵⁵ Josef Hopfenzitz: *Die Baumeister-Orgel von 1737 in der Klosterkirche Maihingen. Erbauer, Werk und Restaurierung (1899/90)*. (Nördlingen: Druckerei & Verlag Steinmeier, 1991.) 32.

Wohnhaas–Fischer (1982): 104., 146.

¹⁵⁶ Josef Hopfenzitz: I.m. 43.

Baumeister 1734-ben kapott megbízást a maihingeni kolostortól új orgona építésére, ami 1737-re el is készült. 1744-ben a hangszeren dinkelsbühli és nördlingeni orgonaépítők is dolgoztak. Ez évben a feljegyzett összegek a nagyorgona hátpozitívjának traktúramódosításán kívül kisebb javítások vagy pedig az eladásra szánt korábbi orgonán végzett munkálatok költségeit takarták. A hangszer a 19. századi beavatkozások is elkerülték, a dokumentált javítások a helyi plébániatemplom hangszerére vonatkoztak. A Baumeister-orgona érintetlen, 18. századi állapotát éppen a szekularizációnak köszönhető: a település liturgikus élete áttevődött a plébániatemplomba, a kolostortemplom hangszere 1802 és 1972 között használaton kívül, lepecsételt játszóasztallal állt, amikor a kolostorba kinevezett dr. Josef Stimpfle egyházmegyei püspök felismerte a kortörténetileg kiemelkedő értékű orgona újjáélesztésének jelentőségét. A teljes körű restaurálást a Steinmeyer (Oettingen) és Hildenbrand & Brede (Überlingen) cégek végezték 1988 és 1990 között.¹⁵⁷



13. ábra. A maihingeni Baumeister-orgona (1737)

A orgona két vonós regisztere (*Gambe 8'*, *Salecinal 8'*) a főművön helyezkedik el, egyikük sem rendelkezik megszólalást segítő szakállakkal. Különösen szembetűnő ez

¹⁵⁷ I.m. 7., 48., 136.

a *Gambe* sípjainál, amelyhez hasonlóan szűk vonósok esetében a 18. században egyre bevettebb szokássá vált kör- vagy kis oldalszakállak alkalmazása. Érzékletes példa erre a maihingeni hangszerrel éppen megegyező évben elkészült alzey-i evangélikus templom Johann Michael Stumm-orgonája, amelyben a körszakállal ellátott gambaregiszter hasonlóan szűk menzúrával rendelkezik, mint a Baumeister-féle *Gambe 8'*.¹⁵⁸

Joseph Gabler 1700-ban született egy Ochsenhausen melletti kis faluban. Gabler 1718-ig az ochsenhauseni bencés asztalosműhelyben tanulta a mesterséget, majd Mainzba utazott, ahol elvette Eberhard Ziegenhorn özvegyét. A következő évtől Joseph nyolc éven át orgonaépítést tanult, mesterének nevét azonban nem tudjuk. Akkoriban két orgonaépítő volt jelen Mainzban, akik Gabler tanáraként felmerülhetnek: Johann Jakob Dahm (1658/60–1727) és Anton Ignaz Will (1674–1726). Gabler minden bizonnyal kapcsolatba került az említett építők legalább egyikével, azonban stiláris szempontból mindkettőjüktől egyértelmű eltéréseket mutat. A vonós regiszterek többsoros építése Seufferttel mutatnak hasonlóságot.¹⁵⁹

Gablert elsősorban két négymanuálos hangszer, az ochsenhauseni (1728/34, 1751/53) és weingarteni (1737/50) nagyorgonák tették híressé. Mindkét hangszer munkálatai rendkívül elhúzódtak a megrendelők jelentős ellenállása, a különböző technikai problémák megoldása, valamint az orgonaépítő túlterheltsége miatt. A kolostorokkal kötött szerződések azonban jó anyagi körülményeket biztosítottak Gabler számára egészen az 1741-es weingarteni szerződésmódosításig, amikor a kolostor adósságokat halmozott fel, így Josephnek bizonyos költségeket át kellett vállalnia.¹⁶⁰

A szerződésekből megtudjuk, hogy az építési évek alatt mindkét orgona négy diszpozíciós változtatáson esett át. A módosítások elsősorban a manuálok színezőregisztereinek és magas lábszámú sípsorainak elrendezését érintették.¹⁶¹

A főműről Weingartenben csupán az 1745 utáni tervekben hiányzik a *Viola di Gamba 8'*, helyén hétsoros *Principal* és vonós menzúrájú sípokból összeállított

¹⁵⁸ I.m. 117.

Eberlein (2008): 676.

¹⁵⁹ Johann Jakob Dahm kétmanuálos orgonáiban nem szerepeltetett bőmenzúrájú 8-lábás regisztert a főművön, ez Gablernél sosem hiányozhat. Anton Ignaz Will főműveinek alapvető vonása a *Viol di Gamba 8'* helyett a *Salicional 8'*. Dahmmal ellentétben Will épített lebegő sípsorokat, azonban jellegzetes *Italianische flöte* regisztere földöttekből áll, sem nevében, sem építésmódjában nem mutat hasonlóságot Gabler *Schwebung*-jaival.

Johannes Mayr: *Joseph Gabler. Orgelmacher*. (Ochsenhausen: Biberacher Verlagsdruckerei, 2000.) 12., 13., 227., 228., 229., 230.

¹⁶⁰ I.m. 21., 70.,

¹⁶¹ I.m. 216., 217., 222., 223.

oktávmixtúra, a *Piffaro* szerepelt. Gablernél a *Viola di Gamba* és a *Violoncell(o)* regiszternevek szinonimák. Egyedül az ochsenhauseni diszpozícióterveket tekintve azt gondolnánk, hogy az építő az évtizedek előrehaladtával a *Viola di Gamba* elnevezést a *Violoncello*-ra cserélte, reflektálva ezzel arra a folyamatra, ahogyan a század folyamán a cselló mind basszus– mind pedig szólóhangszerként egyre nagyobb teret hódított a gambával szemben. Azonban az 1739-es weingarteni szerződésekben és az orgonaépítő utolsó, bregenzi tervében (1768) visszatérő *Viola di Gamba* regiszternevek megcáfolják az efféle következtetéseket. A regiszter a főmű mellett rendszeresen előfordul a pedálban (*Violonbaß 16’ és 8’*), valamint a két nagyorgona esetében valamennyi mellékmanuálon (Oberwerk, Brustpositiv, Echowerk). A weingarteni munkálatok során Gablernek nehézségei támadtak a szélellátással, illetve az orgona hangereje sem bizonyult kielégítőnek a templomtér méretéhez, ezért bizonyos sípsorokat megduplázott. A különböző lábszámú gambaregisztetek kétsoros kiépítettségét először 1739-ben a weingarteni orgona pedáljában, majd 1745-től kezdve pedig rendszeresen megtalálhatjuk az orgonaépítőnél:

Weingarten (1745):

Oberwerk: *Violoncel 8’, Viola 4’*

Pedal: *Violon 16’, Viole da Gamba 8’*

Ochsenhausen (1751):

Pedal: *Violon 16’*

Zwiefalten (1753):

Pedal: *Violon 8’*

Irsee (1753):

Hauptwerk: *Violoncel 8’*

Positiv: *Viola di Gamba 4’*

Pedal: *Violonbaß 8’*

St. Gallen (1761):

Hauptwerk: *Violoncel 8’*

Pedal: *Violonbaß 8’*¹⁶²

¹⁶² Gabler négymanuálos orgonái esetében végül úgy döntött, hogy a főművet elsősorban a *Principal*-kar tagjai számára tartja fenn, színezőregisztereit a mellékműveken helyezte el (Ochsenhausen esetében a *Violoncel 8’* a főművön maradhatott). Ez a rendezőelv ismét eszünkbe juttatja a smetschnoi (Smečno) hangszer (1620), Matthias Tretzschler kaisheimi (1675) és Leopold Burkhardt kladraui (1728) diszpozícióit, amelyekben az olasz *registro d’organo–registro di concertato* elv érvényesül. I.m. 202., 211., 219.

A *Salicional* 8' és *Unda Maris* 8' regiszterek a két nagyorgona esetében a második manuálon foglalnak helyet. Mivel Gabler kétmanuálos hangszereinek főműveit a nagyorgonák redukált fő- és második manuáljainak egybedolgozásával alkotta meg, ezért azokban a *Salicional* és *Unda Maris* a Hauptwerk-en helyezkedett el. Az *Unda Maris* 20 regiszterszám fölött mindig jelen van, első két oktávja Quintatön, utána szűkmenzúrájú fa sípokból készült.¹⁶³

Más építőkkel összehasonlítva Gabler sípmenzúrái feltűnően szűkebbek, Principaljai a vonósok irányába közelítenek, a vonósok pedig már szinte a megszólaltathatóság határán mozognak. Legszűkebb keresztmetszettel a *Violoncello/Viola di Gamba* regisztercsalád tagjai rendelkeznek, amelyek közül a legszélsőségesebb példa az ochsenhauseni pedál 16-lábas *Violonbaß* sípsora. A szűkmenzúrájú sípok megszólalásának érdekében az orgonaépítő elő- és dobozzsakállakkal látta el vonósait, valamint kénytelen volt azok maglapjait enyhe fogazással ellátni. A lágyabb, áttetszőbb hangzás érdekében Gabler a vonósoknál viszonylag magas ajakfelvágásokat használt, különösen a weingarteni Kronpositiv *Viola 4' (2fach)* esetében, ahol a síp rendkívül hosszú kondukton keresztül kapja a szelet.¹⁶⁴

Meglepő módon Gabler olyan sípsorok esetében is alkalmazott szűk menzúrákat, amelyek nevükben a *Principal* vagy fuvolák családjához tartoznak, valamint többsoros regisztereket is épített kevert menzúrákkal:

Principal 8' (Ochsenhausen, Echowerk)

Flageolet 2' (Weingarten, Brustpositiv)

Cimbalum 2' (Weingarten, Oberwerk)

Borduen 16' *2fach*: 16' fa + 8' vonós (Weingarten, Oberwerk)

Octav douce 4' *3fach*: 8' vonós + 4' szűk *Principal* (Weingarten, Kronpositiv)

Flaute Travers 4' *2fach*: 8' Rohrflöte + 4' vonós (Weingarten, Brustpositiv)¹⁶⁵

Az Ottobeuren melletti Eldernből származó Karl Joseph Riepp (1710–1775) és testvére Rupert a helyi orgonaépítőnél, a Christoph Vogt-utód Jörg Hofernél kezdhették tanulmányaikat. A testvérpár feltehetően Hofer 1731-ben bekövetkezett halála miatt Andreas Silbermannál igyekezett munkát vállalni Strasbourgban, azonban Silbermann elutasította őket. Karl és Rupert 1735-től Franciaországban éltek, ahol Karl 1741-ben

¹⁶³ I.m. 46., 97., 212.

¹⁶⁴ I.m. 190.

¹⁶⁵ I.m. 189., 200., 201.,

megházasodott, majd egy évvel később műhelyt alapított Dijonban. Az alapvetően francia orgonatradíciót képviselő Riepp fivérek életük során tizennyolc hangszert építettek.¹⁶⁶

Karl Joseph Riepp főként Burgundia területén tevékenykedett, azonban többször visszatért szülőföldjére, ahol sváb származású társaival (Ludwig Weber, Joseph Rabini) Ottobeurenben három, a salemi apátság számára pedig négy orgonát épített.¹⁶⁷

Az orgonaépítő svábföldi diszpozíciói azt mutatják, hogy Riepp hazájában sem törekedett a délnémet és francia stílusjegyek ötvözetére, csupán vonós regisztereket (*Gamba*, *Salicet*) integrált a hagyományos francia elrendezésbe, illetve bizonyos sípsorokat a szülőföldjén használatos nevekkel látott el (*Principal*, *Flauta*, *Copel*, *Mixtur*). Andreas Silbermann egy 1761-ből származó bejegyzéséből tudjuk, hogy amikor Riepp lediktálta Silbermannnak az ottobeureni Szentháromság-orgona diszpozícióját, saját elmondása szerint német területen a *Gamba* 8' nem hiányozhatott egy hangszerből sem. A *Gambe*-t Riepp nagyobb regiszterszám esetén a főmanuálon kívül a pedálban, valamint 4-lábas fekvésben a pozitívon (Ottobeuren, Dreifaltigkeitsorgel [1766]; Salem, Liebfrauenorgel [1768]) is kiépítette. A *Salicet* 8' az ottobeureni orgonáknál a főmű vonósa mellett, míg a salemi székesegyház két hangszerében (Liebfrauenorgel, Dreifaltigkeitsorgel [1771]) a pozitívon helyezkedett el.¹⁶⁸

Riepp a dijoni Saint-Bénigne székesegyháznak adott tervében (1740) választható alternatívaként felajánlhatta a *Salicional* 8', valamint *Basse de viole* néven a *Gamba* 8' vonós sípsorok beépítését, azonban úgy tűnik az orgonaépítésben zárt gondolkodású, tradicionalista francia közeg erre nem tartott igényt. Az orgonaépítő további franciaországi diszpozícióiban ehhez hasonló javaslatok már nem szerepeltek.¹⁶⁹

Karl Joseph az intonációt francia módon behúzott síplábakkal végezte. Az ottobeureni eredeti sípanyag alapján Rieppnél általános gyakorlat lehetett a maglapok fogazása, emiatt vonós regiszterei sem rendelkeztek olyan jellegzetes megszólalási zajjal, mint más délnémet társaik. A Riepp vonósok korabeli hangkarakterisztikájának feltárását tovább nehezítik az építő halálát követő intonációs változtatások. Az ottobeureni orgonák karbantartását 1775 és 1809 között Johann Nepomuk Holzhey vette át. Holzhey

¹⁶⁶ Josef Miltschitzky: „Karl Joseph Riepp und Rupert Riepp. Zum 300. Geburtstag von Karl Joseph Riepp” *Ars Organi*. LVII/2 (2010. június): 73–77. 73.
Wohnhaas–Fischer (1982): 24.

¹⁶⁷ I.m. I.h.

¹⁶⁸ Josef Miltschitzky: I.m. *Ars Organi*. LVII/2 76., 77.

Josef Miltschitzky: *Ottobeuren – ein europäisches Orgelzentrum. Orgelbauer, Orgeln und überlieferte Orgelmusik*. (Marburg: Tectum Verlag, 2015.) 45., 166.

¹⁶⁹ I.m. 44., 45.

módosításai elsősorban a hangmagasságot érintették, azonban a Szentháromság-orgona egyes sípsorai már ebben az időszakban oldalszakállakat kaptak. Az építéskori állapot és a Holzhey-féle beavatkozások közötti csekély időbeli eltérés miatt nehéz megállapítani, hogy maga Riepp alkalmazott-e már bármilyen szakállakat a *Gamba* és *Salicet* sípjain, és ha igen, melyek származnak valóban tőle, melyek pedig Holzheytől. Ezek megválaszolására – amennyiben ez még lehetséges – a Greifenberger Institut für Musikinstrumentenforschung szakvéleménye alapján a sípanyag további részletes vizsgálata szükséges. A két karorgona vonós regisztereinek 18. századi intonációját teljes egészében a Steinmeyer cég változtatta meg (Dreifaltigkeitsorgel [1914], Heilig-Geist-Orgel [1922]) a különböző újabb oldal-, vonós- és hengerszakállakkal.¹⁷⁰

A fent említett Johann Nepomuk Holzhey (1741–1809) tanoncként már részt vett Riepp ottobeureni és salemi munkálataiban, legerősebb impulzusait ezekben az években kapta, amelyek határása Rieppen túlmutatva a század végén teljesen egyedi sílust alkotott meg az őt körülvevő délnémet és újonnan megismert francia orgonaépítés szintézisével.¹⁷¹

Holzhey a mesterséget először nagybátyjánál Alexandernél, majd feltehetően Franz Zettlernél tanulta. A fiatal orgonaépítő 1766-ban elvette Zettler lányát, a család műhelyét átvéve önálló tevékenységbe kezdett. Johann Nepomuk hamarosan kiemelkedő szerepet töltött be a régióban, megbecsülését innovatív diszpozíciós kialakításainak, valamint hangszereinek magas minőségű technikai kivitelezésének köszönhette. Holzhey élete során több mint negyven orgonát épített, amelyből önálló munkái közül négy hangszer hárommanuális. Utolsó éveiben őt sem kerülte el a szekularizáció hatása, vállalkozásából közönséges asztalosműhely lett.¹⁷²

¹⁷⁰A Holzhey család tagjai négy generáción keresztül foglalkoztak orgonaépítéssel, azonban kiemelkedő jelentőséggel csupán a rappeni születésű Alexander és Johann Nepomuk Holzhey bírtak. Alexander 1722-ben született, orgonaépítést a Tirolban nagy hírnévre szert tett Augustin Simnacher tüssenhauseni műhelyében tanulta. Alexander Holzey 1754-ben elvette Simnacher lányát, Anna Theresiat. Augustin halálát követően annak fia, Joseph Antoni Simnacher Holzhey-el Brixenbe ment, hogy befejezzék a katedrális orgonájának építését. Joseph Antoni Simnacher nem tért vissza szülőföldjére, Brixenben telepedett le, nem vált sikeres építővé. Ezzel szemben Alexander Holzhey mesterével egyenrangú szintre emelkedett és átvette annak tüssenhauseni műhelyét.

Alfred Reichling: „Die Orgelbauer Holzhey und ihre Beziehungen zu Tirol.” In: Alfred Reichling (szerk.): *Acta Organologica. Band 24.* (Berlin: Verlag Merseburger, 1994.) 209.

Theodor Wohnhaas – Hermann Fischer: 22.

Josef Miltschitzky: *Ottobeuren – ein europäisches Orgelzentrum. Orgelbauer, Orgeln und überlieferte Orgelmusik.* (Marburg: Tectum Verlag, 2015.) 55., 454., 682.

¹⁷¹ Ulrich Höflacher: „Johann Nepomuk Holzheys Leistung im süddeutschen Orgelbau.” In: Alfred Reichling (szerk.): *Acta Organologica. Band 24.* (Berlin: Verlag Merseburger, 1994.) 191–208. 192., 196. Ulrich Höflacher: „Johann Nepomuk Holzhey – ein süddeutscher Orgelbauer des Klassizismus. Zum 200. Todestag” *Ars Organi. LVII/4* (2009. december): 219–225. 219.

¹⁷² Ulrich Höflacher: I.m. *Acta Organologica. Band 24.* 192.

Az orgonaépítő diszpozícióiban a főmű kulcsfontosságú 8-lábas vonósa jellemzően *Gamba* néven szerepel (Ursberg [1776], Obermachthal [1780], Weißenau [1787], Schießen [1798]), az 1790-es évektől nagyorgonáiban ezt váltotta fel a *Violoncell* 8' elnevezés (Rot an der Rot [1793], Neresheim [1797]). Hárommanuálos orgonák esetében a pozitív a főmű kisebb változata, többnyire itt helyezkedik el a *Salicional* 8'. A vonóskart 4-lábas fekvésben a cilindrikus síptestű *Fugari* regiszter képviseli a mellékművek valamelyikén. Holzhey a harmadik manuálnak teljesen új szerepet adott a francia orgonák Cornet és Echo műveinek egybedolgozásával. Itt kap helyet a leghalkabb vonós, a *Dulciana* 8'. E regiszter a század második felében a korábban elterjedt tölcserforma helyett szűkebb menzúrával, leggyakrabban cilindrikus, ritkábban kónikus síptesttel készült. Utóbbi építésmódot egy esetben Holzheynél is megtaláljuk 4-lábas fekvésben a Rot an der Rot-i premontrei apátság Echo manuálján. Az orgonaépítő pedálműveiben kivétel nélkül csupán egy vonós szerepelt, a fémből készült cilindrikus *Violoncello* 8'.¹⁷³

Holzhey lebegő regiszterei (*Piffara* 8', *Onda maris* 8') az adott manuál *Principal* sípjainál valamivel szűkebbek, de nem vonós menzúráat követnek, lágy hangzásukat magas ajakfelvágásuknak köszönhetik. A főművön elhelyezkedő, fuvolás karakterű *Viola* 8' regiszter csupán Weißenau esetében *Schwebung*.¹⁷⁴

Ulrich Höflacher: *Ars Organi*. LVII/4 (2009.) I. h.

Wohnhaas-Fischer (1982): 25.

Ulrich Höflacher: I.m. *Acta Organologica*. Band 24. 206.

¹⁷³ I.m. 197., 198.

Hans-Wolfgang Theobald: I.m. *Acta Organologica*. Band 24. 275., 353.

Eberlein (2008): 171., 173.

Hubert Sandtner: „Die Restaurierung der Holzhey-Orgel zu Weißenau” In: Alfred Reichling (szerk.): *Acta Organologica*. Band 24. (Berlin: Verlag Merseburger, 1994.) 259–268. 266.

Hans-Wolfgang Theobald: „Die Holzhey-Orgel von 1793 in Rot an der Rot” In: Alfred Reichling (szerk.): *Acta Organologica*. Band 24. (Berlin: Verlag Merseburger, 1994.) 269–368. 356.

¹⁷⁴ Eberlein (2008): 660.

Ulrich Höflacher: I.m. *Acta Organologica*. Band 24. 197.

5. ÉSZAKI TERÜLETEK ÉS EGYÉB ELŐFORDULÁSI FORMÁK

5.1. Vonós ajakregiszterek Európa északi országában

A 17. század végére az észak-európai orgonaépítés elsősorban Hamburg, valamint Lüneburg és Lübeck szabad hanzavárosok köré összpontosult. Míg a reneszánsz idején jelentős számú németalföldi mester érkezett német területekre, a barokk korszakban ez a folyamat megfordult. Az 1700-as évekre Észak-Németországban az Arp Schnitger által létrehozott „hamburgi iskola” vált a legjelentősebbé és legkiterjedtebbé. Schnitger stílusa a késő reneszánsz tradíció közvetlen továbbfejlődése volt, amely mind a hangszerek megjelenésében, mind hangzásképeiben a régebbi korszakhoz ragaszkodott. Miközben ebben az időszakban Németország más részein jelentős stílusváltozások mentek végbe, addig északon a hamburgi orgonatípus még csaknem fél évszázadon keresztül erős befolyással bírt. A teljes képhez azonban nem elegendő az elsősorban Hamburghoz és Lübeckhez kapcsolódó orgonaépítést ismernünk, a kölcsönhatásokat ennél sokkal szélesebb, Amsterdamon, Hamburgon és Stettinen keresztül egészen Danzigig, Königsbergig és Rigáig kiterjedő sávban kell vizsgálnunk.¹

A középnémet, porosz és lengyel orgonaépítők migrációjával a 17. század végétől északon is elkezdtek megjelenni a szűkmenzúrájú vonós regiszterek. A Nitrowski-iskolából érkező Johann Baltasar Held 1682-től Arp Schnitger segédjeként dolgozott. Held megismertette mesterével a lengyel tölcserformájú *Salicional*-t, ezzel magyarázható, hogy az akkoriban építés alatt álló hamburgi St. Nikolai templom Schnitger-orgonájának (1687) Hauptwerk-je egy *Salicional* 8' regiszterrel bővült. Schnitger magdeburgi és berlini hangszereiben a helyi hagyományokhoz alkalmazkodva számos esetben szerepelt a *Viola di Gamba* regiszter.²

¹ Owen (1997): 141.

² Renkewitz–Janca (1984): 135.

Arp Schnitger vonós regiszterei:

Magdeburg, St. Johannis (1690/95): Oberpositiv: *Viol d'Gamba oder nach Belieben Salcional* 8'

Magdeburg, St. Jakobi (1698/1703): Hauptwerk: *Violdigamba* 8'

Magdeburg, St. Ulrich (1698/1700): Oberpositiv: *Viol de Gamba* 8' (1738-ban kicserélték)

Berlin-Charlottenburg, Schlosskapelle (1706): Hauptwerk: *Violdegamb* 4'

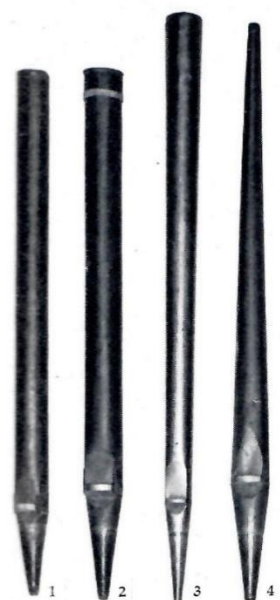
Berlin, St. Nikolai (1706/1708): Oberpositiv: *Viol di Gamba* 8' (Niedt–Mattheson alapján *Salicional* 8')

Berlin, St. Sebastian (1707): Hinterwerk: *Viol da Gamba* 8'

Berlin, St. Marien (1710): Hauptwerk: *Viola da Gamba* 8'

Gustav Fock: *Arp Schnitger und seine Schule. Ein Beitrag zur Geschichte des Orgelbaues im Nord- und Ostseeküstengebiet*. (Kassel: Bärenreiter, 1974.) 48., 187., 190., 194., 195., 201.

Arp Schnitger tanítványai átvették a Heldtől közvetetten megismert építésmódot és folytatták a vonósok északnémet orgonatípusba történő beillesztését: Christian Vater (1679–1756) az amsterdami Oude Kerk számára épített orgonájának Bovenwerkjén, Erasmus Bielfeldt (1682–1753) pedig a stadei St. Wilhadi templom hangszerének főművén helyezett el tölcsérformájú *Viola da Gamba* 8' regisztert. Matthias Dropa (1660 k. –1732) a lüneburgi St. Michaelis templom hárommanuálos orgonájának Hauptwerkjén megtalálható volt a *Salicional* 8'. Az 1705-szerződésben az Ober-Positiv *Principal* 8' alapra épült, azonban a Niedt-Mattheson diszpozíciógyűjteményben (1721) ennek helyén egy *Viola di Gamba* 8' szerepelt. Johann Jacob Lehnert 1761-ben tölcsérformájú gambaregiszterre cserélte a hamburgi St. Jakobi Schnitger-orgonájának főművén korábban szereplő *Gedact im Kammerton* sípsorát.³



14. ábra. Fémsípok a Hamburgi St. Jakobi templom orgonájából. 1. *Principal* 8' (Hans Scherer d. Ä. [1592], 2. *Quintadena* 16' (Gottfried Fritzsche [1636], 3. *Viola da Gamba* 8' (Johann Jakob Lehnert [1761], 4. *Spitzflöte* 8' (Arp Schnitger [1693])

Wolff-Zepf (2012): 168.

Friedrich Erhardt Niedt: „Anhang.” In: Johann Mattheson (szerk.): *Musikalische Handleitung*. (Hamburg: Benjamin Schillers Wittwe & Joh. Christoph Kißner, 1721.) 173.

³ I.m. 191.

Gustav Fock: I.m. 61., 121.

https://www.greifenberger-institut.de/en/wissensvermittlung/orgel/westdt/amsteda_oude_text.php#anchor_9c02b49e

Utolsó megtekintés dátuma: 2025. május 1.

Hollandia területén Christian Müllernél (1690–1763) és Jacob François Moreaunál (1687–1751) feltételezhetjük a *Viola di Gamba* sípsorok vonós tónussal rendelkező építésmódját. Müller esetében erre utalhat közép-német származása, valamint az amszterdami Oude Kerk orgonájának 1738-ban végzett átépítése, legkésőbb ekkor ismerhette meg a Held-féle konstrukciót is. Moreau gambaregiszterének eredeti hangzasképéről Joachim Hesse hegedűconcerto-hangzást imitáló regisztrációs javaslata szolgálhat információval számunkra: az orgonista összeállításában a *Viola di Gamba* 8' képviseli a vonós szólóhangszert, amelynek közép- és délnémet társaihoz hasonló átütő hangzással kellett rendelkeznie ahhoz, hogy alkalmassá váljon a hegedű hangjának megidézésére, valamint képes legyen a Hesse által előírt markáns kísérőszínnel (*Echo Trompete* 8' + *Hohlpfeife* 8') szembeni szólisztikus felülemelkedésre.⁴

A Svéd Királyságban Johann Niclas Cahman (1675 k. –1737), Isaak Risberg (?–?) és Jonas Wistenius (1700–1777) építettek a kései Schnitger-iskola képviselőihez hasonló vonós sípsorokat. A felsorolt mesterek közül Johann Niclas Cahman – édesapja cégét megörökölve – a 18. század legjelentősebb svéd orgonaépítőjévé vált. Cahman munkásságának első felére jellemző vonós regiszter a *Salicional*, amelyet kétmanuális hangszerek esetében szinte kivétel nélkül a *Quintadena* 16' alapra épülő főművön helyezett el. Az egyetlen ismert eltérő eset az uppsalai dóm orgonája, amelynek második szerződésében (1731) a főmanuál alapja a *Principal* 16', a *Quintadena* 16' és a *Salicional* 8' pedig az Oberwerkekre került át. Cahman feltehetően Caspar Sperling (1672 k. –1743) rostoki orgonaépítőn keresztül ismerte meg a *Viola di Gamba* regisztert, amelyet először 1733-ban, a linköpingsi katedrális számára adott szerződéstervezetében szerepeltetett. Orgonáiban ettől fogva a *Viola di Gamba* 8' vette át a *Salicional* korábban állandósult helyét a főművön.⁵

A mai Lettország területe (Livónia) a 13. század végétől egészen a 20. századig idegen nemzetek (német, lengyel, svéd, orosz) fennhatósága alá tartozott, így

⁴ Joachim Hess: *Dispositien der merkwaardigste kerk-orgelen. Welken in de Zeven Verëenigde Provinciën als mede in Duytsland en elders aangetroffen worden.* (Gouda: Johannes vander Klos, 1774.) 11., 41., 47.

<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.19312>

Utolsó megtekintés dátuma: 2025. május 1.

[https://www.walcker-](https://www.walcker-stiftung.de/Downloads/Registrierungsanweisungen/Hess_Luister_van_het_Orgel_1772.pdf)

[stiftung.de/Downloads/Registrierungsanweisungen/Hess_Luister_van_het_Orgel_1772.pdf](https://www.walcker-stiftung.de/Downloads/Registrierungsanweisungen/Hess_Luister_van_het_Orgel_1772.pdf)

Utolsó megtekintés dátuma: 2025. május 1.

⁵ Axel Unnerbäck: *Johan Niclas Cahman och orgeln i Leufsta bruk.* (Lövstabruk: Föreningen Leufsta & Cahmanorgeln's Vänner, 2016.) 71., 119., 130.

<https://doi.org/10.1093/omo/9781561592630.013.90000380632>

Utolsó megtekintés időpontja: 2025. május 1.

évszázadokig szoros kapcsolatban állt azok kultúrájával. A 17. és 18. században a régiót elsősorban a lengyel, majd a németajkú elit uralta. A századforduló legjelentősebb livóniai orgonaépítője Cornelius Rhaeneus (1671–1719) volt, akinek egyetlen eredeti állapotban fennmaradt orgonája Ugāleban (1697/1701) található. A hangszer egyaránt tanúskodik mindkét uralmat gyakorló nemzet orgonaépítészeti jellegzetességéről: a lengyel stílusjegyek közé tartoznak a kulcsformájú kovácsoltvas regiszterhúzó, a *Sedecima 1'* regiszternév, valamint gazdagon díszített, danzigi homlokzatot idéző orgonaház; ezekkel szemben a Rückpositiv-on elhelyezett *Salicional 4'*, valamint a pedál *Viola di Gamba 8'* regisztere a német hagyományra utaló cilindrikus síptesttel készült.⁶

A régió két legkiemelkedőbb 18. századi orgonaépítője német területről érkezett: Johann Heinrich Joachim (1696–1762) a tübingiai orgonaépítés, Andreas Contius (1708–1792) pedig a Silbermann-Wagner-iskola képviselőjeként.⁷

5.2. Vonós elnevezésű nem-vonós regiszterek

Az egyes regiszternevek nem csupán különböző nemzeteknél takarhattak más és más építésmódot vagy hangkaraktert, hanem olykor adott régió belüli orgonaépítők stílusát is megkülönböztette egymástól. A 17. és 18. században több olyan regisztert is találunk, amelyek elnevezése ugyan vonós hangszerre utal, azonban sem építésmódjuk, sem hangzásuk alapján nem tartoznak a szűkmenzúrájú vonós ajaksípok csoportjába.

Ennek legszembetűnőbb közép-németországi példája Gottfried Silbermann (1683–1753), aki *Viola di Gamba* regisztereit valójában *Spitzflöte* építésmóddal (azaz kónikus, vonósnál bővebb menzúrával) készítette, így azok hangja nem idézte a korabeli vonós hangszerek megszólalását. Silbermann a megrendelőknek előre kínált típusdiszpozíció kategóriákkal, a művek menzurális felosztásával és a hangszerimitációs törekvéstől való elfordulással korának regionális konvencióitól eltérő irányzatot képviselt. Míg az olyan építők, mint Trost vagy Gabler korukat megelőzve egyértelműen letették a következő század német orgonaépítésének alapjait, addig Silbermann jelentősége nem

⁶ Alexander Fiseisky: „Die Geschichte der Orgel und der Orgelmusik in Lettland.” In: Alfred Reichling (szerk.): *Acta Organologica. Band 28.* (Berlin: Verlag Merseburger, 2004.) 11–36. 11., 13.

Személyes korrespondencia dr. Krzysztof Urbaniakkal.

⁷ I.m. 20., 22.

kortársaitól eltérő, sajátos stílusában, hanem hangszereinek pompás hangzásában, azok kivitelezési minőségében és ezáltal a tőle fennmaradt orgonák számában rejlik.⁸

Az elmúlt évtizedek alatt sokat vitatott „Bach-orgona” kérdésében tehát nem vehetjük alapul Gottfried Silbermann-t. Johann Sebastian Bach valóban rajongással fogadta a Lüneburgban, Lübeckben és Hamburgban megismert tradíciót, érdeklődött a francia orgonaépítés iránt, azonban hangszerfelméréseiben és átépítési javaslataiban elsősorban hazájának legfrissebb innovációit tartotta szem előtt, nem pedig az archaikusabb északnémet vagy francia stílusokból való merítést. Bach dokumentált orgonaszakértései között egyetlen Silbermann-hangszert sem találunk, ezzel szemben ajánlásaiban olyan építőket említett, akik a régióra jellemzőbb progresszív irányzatot képviselték. Bach a vonós sípsorok iránti rokonszenvével is Silbermann hangzásesztétikájával szemben foglalt állást. A legérzékletesebb példát erre már az előző fejezetben, Zacharias Hildebrandt esetében olvashattuk.⁹

A két évet Silbermannnál tanult Joachim Wagner (1690–1749) stílusában alapvetően mesterét követte, azonban az orgonaépítőnél egyaránt megtalálhatóak voltak a vonós megszólalást imitáló, valamint a Silbermann-féle regiszterek. Johann Friedrich Walther a berlini Garnisonkirche orgonájáról (1724/26) készített ismertetőjében a *Salicional* 8-lábast egy tölcserformájú vonós színezetű regiszterként írta le, amely utalhat Schnitgerre és berlini hangszereivel való kapcsolatra. Walther jellemzése alapján a *Fugara 4'* („*von sehr enger mensur, und die corpora etwas lang, daher solche schwer zu intoniren*”) is vonós tónussal rendelkezett. Ezzel szemben a kónikus *Viola di Gamba 8'* leírásában nem szerepel semmilyen utalás vonós hangszerre emlékeztető megszólalásra, amely alapján a regiszter Silbermann-féle *Spitzflöte* építésmódját feltételezhetjük. Wagner több hangszerének pedáljában is megtalálható volt a fából készült, intonációjában vonós jegyet szintén nem hordozó *Violon 16'*.¹⁰

A sziléziai származású Eugenio Casparini több éven keresztül Regensburgban, Velencében, Triesztben, Padovában és Bécsben is dolgozott, mielőtt visszatért volna

⁸ Eberlein (2008): 677.

Owen (1997): 169., 170.

⁹ I.m. 165., 169.

Christoph Wolff–Markus Zepf: 34., 134.

Ulrich Dähnert: *Der Orgel- und Instrumentenbauer Zacharias Hildebrandt*. (Lipce: Breitkopf & Härtel, 1962.) 98.

¹⁰ Heinz Herbert Steves: „Der Orgelbauer Joachim Wagner.” *Archiv für Musikforschung*. V/1 (1940): 17–38. 18., 20., 24., 29.

Eberlein (2008): 677.

szülőföldjére, hogy megépítse a görlizi, „Sonnenorgel” néven ismertté vált hangszerét (1703). Christian Ludwig Boxberg-től megtudhatjuk, hogy a német és itáliai elemeket ötvöző diszpozícióban a főművön szereplő *Viol di Gamba 8'* egy gyors megszólalású, telt hangzású, fából készült fuvolaregiszter volt.¹¹

Joseph Christoph Egedacher és fia, Johann Christoph gyakran építettek orgonáikba *Viola* elnevezésű kónikus fém sípsorokat. Az Egedacher család hangszereiben a regiszter csupán a basszus fekvésben készült szűk síptesttel, a diszkaniban bő *Principal* menzúrát követett. A 18. század folyamán ezt az építésmódot más délnémet és osztrák mesterek is alkalmazták. Ezzel egy időben Dél-Németországban és Tirolban megjelent a regiszter fából készült, szűkmenzúrájú, leginkább *Holzprincipal*-hoz vagy *Portun*-hoz hasonló, fuvolás intonációval rendelkező változata.¹²

A szászországi Johann Ernst Hähnel (1697–1777) és tanítványai körében rendszeresen jelen lévő *Quinta Viola 8'* valójában egy *Quintatön* 8-lábasnak felelt meg.¹³

A *Violon* a 17. század német orgonaépítésében számos esetben nem vonós regisztert, hanem *Principal* vagy más lágy tónusú fa sípsort jelölt (Nicolaus Manderscheid, Nürnberg [1657], Paul Prescher, Schwäbisch Gmünd [1688]). Ez az építésmód bizonyos 18. századi mestereknél is megmaradt (Caspar König, Joachim Wagner, Johann Ernst Hähnel). Az 1700-as évektől kezdve spanyol nyelvterületeken *Violón* vagy *Flautado (de) Violón* névvel ellátott 8- vagy 16-lábas sípsorok a német orgonaépítés *Gedackt*, illetve *Bordun* regisztereinek feleltek meg. A század második felében olyan német mesterek is alkalmazták ezt az építésmódot, mint Georg Herbst, valamint Johann Gottlob és Samuel Gottlob Meinert.¹⁴

A barokk orgonaépítésben bizonyos esetekben nyelvsípok is kaphattak vonós hangszerekre utaló neveket. A kései Schnitger-iskola *Viola di Gamba 8'* nyelvregiszterére csupán három példát ismerünk, a zwollei Michaelskerk (Arp és Franz Caspar Schnitger

¹¹ Christian Ludwig Boxberg: *Ausführliche Beschreibung der Grossen Neuen Orgel in der Kirchen zu St. Petri und Pauli allhie zu Görlitz*. (Görlitz: Johann Gottlob Laurentio, 1704.)

<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.05095> Utolsó megtekintés dátuma: 2025. május 2.

¹² Eberlein (2008): 670., 671.

Alfred Reichling: „Die Orgelbauer Holzhey und ihre Beziehungen zu Tirol.” In: Alfred Reichling (szerk.): *Acta Organologica. Band 24*. (Berlin: Verlag Merseburger, 1994.) 209–246. 220.

¹³Ulrich Eichler: „Neue Erkenntnisse zum Orgelbauer Johann Ernst Hähnel.” *Ars Organi. LXIV/3* (2016. szeptember) 133–136. 133.

Ulrich Eichler: *Der sächsische Orgelbauer Johann Ernst Hähnel (1697–1777)*. (Beucha: Sax Verlag, 2018.) 18., 21.

Személyes korrespondencia dr. Krzysztof Urbaniakkal.

¹⁴ Eberlein (2008): 687.

Ulrich Eichler: I.m. 18., 22.

[1718/21]), az alkmaari Laurenskerk (Franz Caspar Schnitger [1723/25]) és a groningeni Martinikerk (Albertus Anthoni Hinsz [1728/40]) orgonáiban. Ezek közül csupán az alkmaari sípsor maradt fenn, amelynek konstrukciója rendkívül közel áll a hamburgi St. Jakobi templom Arp Schnitger-hangszerének *Bahrpfeiffe 8'* regiszteréhez.¹⁵

Az 1660 és 1680 közötti időszak párizsi mesterei alkalmanként nem csupán a manuálban, hanem a pedálban is építettek *Vox Humana* regisztert, ilyen esetben ezeket *Viole* vagy *Viole de gambe* névvel jelölték meg (Bourges, St. Étienne katedrális, Guy Joly [1663]; Párizs, St. Jean-en-Grève, ismeretlen építő [1669]; Párizs, St. Victor, Alexandre Thierry [1679]).¹⁶

Bernard Smith 1683 és 1687 között orgonát készített a londoni Temple Church számára, amelyben megtalálható volt a *Violl & Violin 12'* sípsor. A hangszer 1708-ban feljegyzett diszpozíciójában ez már *Crumhorn cal'd Cremona stop* néven szerepelt, azaz feltehetően egy *Krummhorn*-hoz hasonló nyelvregiszter lehetett.¹⁷

A 18. századi ibériai orgonaépítésben is léteztek olyan vonós elnevezésű nyelvsípok, mint a *Violines* vagy *Violin* diszkantregiszterek, valamint a század második felétől az 1800-as évek elejéig jelen lévő vízszintes rövidtölcséres *Violeta 2'*, amely az osztott manuál basszus fekvésében volt játszható.¹⁸

¹⁵ Eberlein (2008): 679.

¹⁶ I.m. 671.

¹⁷ I.m. 684.

¹⁸ I.m. 683.

ÖSSZEGZÉS

A 15. században a Blockwerk orgonák sípsorainak fokozatos különválásával megszületett a regisztrálható orgona. A szabadon összekapcsolható sípsorok által létrehozott hangszínösszeállítások a regisztrálás gyakorlatát hasonlóvá tették a zenekari hangszereléshez. A *Principal* sípoktól eltérő építésmódok új hangzások és a különböző regisztercsaládok létrejöttét eredményezte.

A consort zene imitálásának tudatos lépése lehetett a korabeli kettős nádnyelves hangszerek orgonaregiszterekként való megalkotása (*Dulcian, Rankett, Schalmey, Krummhorn*). Az építésmódokkal és menzúrákkal való kísérletezéseknek köszönhetően olyan ajakregiszterek is megszülettek, amelyek elsősorban nem az imitált hangszer konstrukciójából indultak ki, nevük vagy jellemzésük sokkal inkább az új hangzásélményen alapult (*Hohlflöit, Querflöit, Schwiegell* [sic!]).¹

A legkorábbi szűkmenzúrájú sípsorok elnevezései (*Schweitzerpfeiffe, Salcional*) még vizuális képzettársításból származnak (pásztorsíp, fűzfasíp), leírásuk azonban már egyértelműen a vonós hangszerek hangszínére utal. A vonós asszociáció három hangzásbeli párhuzamból következhetett:

1. a vonós regiszterek intenzív megszólalási zajának és a gamba játéktechnikájából fakadó hangindítás összekapcsolása
2. a szűkmenzúrájú sípok hangjának lassú felépülése, amely a *messia di voce* vagy *enflé* vonásokat idézi
3. a viola da gamba hangjára emlékeztető, felhangdús és nazális hangszín

Az első vonós tónussal rendelkező regiszterek a német (1500 k.) és lengyel (17. század eleje) területeken egymástól függetlenül jelentek meg. Míg a német *Schweitzerpfeiffe* nem vált általánosan elterjedt regionális stílusjeggyé, a *Salcional* a 17. századi lengyel orgonatípus alapvető regisztere lett. A két terület közötti kölcsönhatásokat a német és közép-európai orgonaépítők és zenészek migrációja idézte elő. Az 1600-as években a vonósok elterjedésének előmozdításában meghatározó szerep jutott a Hummel-Nitrowski-iskola képviselőinek. A lengyel vonós regiszterek Szilézián keresztül megjelentek a középnémet orgonaépítésben, illetve a mai Csehország területén, ahonnan tovább terjedtek a délnémet régiókra.

¹ Praetorius (1619): 131., 133., 138.

A 1600-as évek végétől kezdve a német orgonaépítés legfontosabb vonós regisztere a *Violdigamba* lett, amely a 18. században nem csupán elnevezésében, hanem cilindrikus és kónikus építésmódjával is visszahatott a közép-európai – elsősorban cseh – szűkmenzúrájú sípsorokra. A regiszter elnevezése ugyan a viola da gamba hangszerből indul ki, azonban a 18. századi szűkmenzúrájú regiszterek megszólalása nem korlátozódik a gambahang utánzására, hanem a bélhúrokon való artikulált vonós hangindítást idézi.

Az orgona hangszerimitációs törekvései legerőteljesebben Közép- és Dél-Németországban, az 1700-as évek második felében érvényesültek, ahol a korszak esztétikai áramlatai mellett gyakorlati szempontok is közrejátszottak. A kis udvari zenekarokból olykor hiányzó hangszerjátékosok obligát szólamait az orgonista a rendelkezésre álló imitációs regiszterek segítségével pótolhatta (*Violdigamba*, *Hautbois*). Megállapíthatjuk azonban, hogy a viola da gamba vagy más korabeli vonós hangszer hangját idéző regiszterek elsősorban éppen azokon a területeken nem honosodtak meg, ahol a 17. és 18. század során a *da gamba* hangszercsalád tagjai mind a consort zenében (Itália, Nagy-Britannia), mind pedig szólóhangszerként (Francia Királyság) kitüntetett helyen álltak.²

Vonós elnevezésű, ám attól eltérő építésmóddal rendelkező regiszterek esetében nem magyarázható egyértelműen a sípsorok nevének etimológiája. A rövidtölcséres nyelvek felhangdús és karcos hangzása keltheti bennünk a viola da gamba hangjának asszociációját. *Regal* típusú nyelveket polifón zenében alkalmazva gamba consortra emlékeztető hangzást hozhatunk létre, a francia barokk *Basse de Cromorne* tételek basszus szólama pedig motívumaival és futamaival is a gambára írt basszusdiminúciót imitálja. Az ibériai (*Flautado de*) *Violón*-t illetően csupán az előbbieknél még szubjektívebb és elvonatkoztatottabb kapcsolat feltételezhető. A viola da gamba hangszercsalád a 16. század utolsó évtizedeitől és csupán rövid ideig volt használatban spanyol területeken. A 1700 után megjelent lágy hangzású földött *Violón* elnevezése tehát legfeljebb nosztalgikusan utalhat a gambahang későreneszánsz leírásaira („kellemes”, „lágys”, „édes”).³

² Owen (1997): 159.

Hoffmann (2008): 185., 203., 204., 212., 217., 230., 241.

³ A *da gamba* hangszercsalád tagjairól spanyol ikonográfiai bizonyítékot először a 16. század végén, Nicolás Borrás és El Greco festményein találunk. Vincenzo Galilei állítása szerint Ibériában nem készítettek gambákat, zenében azokat ritkán használták. A nyilvános múzeumi hangszergyűjteményekből nem ismerünk fennmaradt ibériai származású viola da gambákat. Mindössze egy 18. századi öthúros

A historikus vonós regiszterek vizsgálata azonban nem korlátozódik kizárólag az elmúlt századok orgonatradícióinak megismerésére, hanem új látásmódot nyújthat jelen korunk orgonaépítésében is. A 20. század második felének irányzatai olyan precíz és gyors megszólalású intonációra törekedtek, amely megszüntette a billentésmódból és hanghosszúságból eredő megszólalási és dinamikai árnyalás lehetőségét. A kor esztétikája nem fogadta el az orgona zenekari hangzásideálját, így a leglassabb felépülési sebességgel rendelkező – ezért dinamikai differenciálásra legalkalmasabb – vonós regisztereket sem. Napjaink orgonaépítésében ismét fokozatosan megjelenő vonós sípsorok akkor adhatnak új perspektívát a dinamikus orgona modern kori újrateremtésében, ha elszakadunk az előző század intonációs szokásaitól és a 20. század múlttól való elfordulásával szemben olyan korszakokat összekötő folytonosságra törekszünk, mint ahogyan a német romantikus orgonaépítészet vette alapul a 18. század második felének hangszertípusát.⁴

basszushangszerről van tudomásunk, amelyet az avilai Convento de la Encarnación kolostor múzeumában őriznek.

Owen (1997): 116.

Hoffmann (2008): 103., 104.

⁴ Balogh Lázár: *A németországi orgonamozgalom hatása a magyar orgonaépítészetre. Orgonaépítések az 1950-es évektől*. DLA disszertáció. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2019. 35.

BIBLIOGRÁFIA

Primer források:

- N.N.: „Christoph Schetky der Violoncellist.” In: *Allgemeine Musikalische Zeitung*. II/3 (1799. október): 33–37.
- Adlung, Jakob: *Anleitung zur musikalischen Gelahrtheit*. Drezda és Lipcse: Breitkopf, 1783.
- : *Musica Mechanica Organoedi. Das ist: Gründlicher Unterricht von der Struktur, Gebrauch und Erhaltung, etc. der Orgeln, Clavicymbel, Clavichordien und anderer Instrumente, in so fern einem Organisten von solchen Sachen etwas zu wissen nöthig ist*. Berlin: Friedrich Wilhelm Birnstiel, 1768.
- Agricola, Friedrich: „Sammlung einiger Nachrichten von berühmten Orgelwerken in Teutschland. mit vieler Mühe aufgesetzt von einem Liebhaber der Musik.” In: Friedrich Wilhelm Marpurg (szerk.): *Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik. Band III. Sechster Teil*. (Berlin: G. A. Lange, 1758.)
- Boxberg, Christian Ludwig: *Ausführliche Beschreibung der Grossen Neuen Orgel in der Kirchen zu St. Petri und Pauli allhie zu Görlitz*. Görlitz: Johann Gottlob Laurentio, 1704.
- Hertel, Matthaus: *Orgelschlüssel. Ausgewählte Schriften*. Berlin: Freimut&Selbst, 2018.
- Hess, Joachim: *Luister van het orgel*. Gouda: Johannes van der Klos, 1772.
- Heudelinne, Louis: „A Monseigneur.” In: *Trois Suites de Pieces a Deux Violles qui se peuvent joüer sur le Clavessin & sur le Violon*. Párizs: Christophe Ballard, 1701.
- Klein, Johann Joseph: *Lehrbuch der theoretischen Musik. In systematischer Ordnung*. Lipcse: Wilhelm Heinsius, 1801.
- Knecht, Justin Heinrich: *Vollständige Orgelschule. II. Kenntnis der vornehmsten Orgelregister*. Lipcse: Breitkopfische Musikhandlung, 1795.
- Hubert Le Blanc: *Verteidigung der Viola da gamba gegen die Angriffe der Violine und die Anmassung des Violoncells*. Ford.: dr. Albert Erhard. Kassel/Basel: Bärenreiter, 1951.
- Marpurg, Friedrich Wilhelm: „Sammlung einiger Nachrichten von berühmten Orgelwerken in Deutschland.” *Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik* III/6 (1758.): 497–498.

- Mattheson, Johann: *Der vollkommene Capellmeister. Neusatz des Textes und der Noten.* Kassel: Bärenreiter, 1999.
- Mersenne, Marin: *Harmonie universelle. The Books on Instruments.* Roger E. Chapman (ford.). Hága: Martinus Nijhoff, 1957.
- Niedt, Friedrich Erhardt: „Anhang.” In: Johann Mattheson (szerk.): *Musikalische Handleitung.* Hamburg: Benjamin Schillers Wittwe & Joh. Christoph Kißner, 1721.
- Praetorius, Michael: *Syntagma Musicum II. De Organographia.* Wolfenbüttel: Elias Holwein, 1619.
- Schlick, Arnolt: *Spiegel der Orgelmacher und Organisten.* (Mainz: Peter Schöffner, 1511.): *Spiegel der Orgelmacher und Organisten.* Mainz: Peter Schöffner, 1511.
- Simpson, Christopher: *The Division Viol. Or an Introduction to Playing upon a Ground.* London: William Godbid, 1659.
- Töpfer, Johann Gottlob: *Die Orgel. Zweck und Beschaffenheit ihrer Theile, Gesetze ihrer Construction, und Wahl der dazu gehörigen Materialien.* Erfurt: G. Wilhelm Körner, 1843.
- Walther, Johann Friderich: *Die In der Königl. Garnison-Kirche zu Berlin befindliche Neue Orgel.* Berlin: Carl Gottfried Möllern, 1726.
- Wolfram, Johann Christian: *Anleitung zur Kenntnis, Beurtheilung und Erhaltung der Orgeln. Für Orgelspieler und alle diejenigen, welche bey Erbauung, Reparatur, Prüfung und Erhaltung dieser Instrumente interessirt sind.* Gotha: Carl Steudel, 1815.

Szakirodalom:

- N.N.: „Hangszín” In: Carl Dalhaus–Hans Heinrich Eggebrecht (szerk.): *Brockhaus Riemann Zenei lexikon. II. kötet.* Ford.: Boronkay Antal. Budapest: Zeneműkiadó, 1984.
- Adelung, Wolfgang: *Einführung in den Orgelbau.* Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1991.
- Angster Judit: „The influence of pipe scaling parameters on the sound of flue organ pipes.” *The Journal of the Acoustical Society of America.* CXVI/4 (2004. október): 603–609.
- Aumüller, Gerhard: „Johann Jacob John, die Brüder Reinecke und ihre Beziehungen zum Orgelbau in Westfalen und Waldeck.” *Westfälische Zeitschrift.* CXLV/1 (1995.): 73–128.

- Balogh Lázár: *A németországi orgonamozgalom hatása a magyar orgonaépítészetre. Orgonaépítések az 1950-es évektől*. DLA disszertáció. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2019.
- Binder, Hermann: *Orgeln im Siebenbürgen. Ein Beitrag zur siebenbürgischen Orgelgeschichte von den Anfängen bis zur Mitte 19. Jahrhunderts*. Kludenbach: Gehann Verlag, 2000.
- Buchstab, Bernhard: *Orgelwerke und Prospektgestaltung in Thüringer Schlosskapellen. Visualisierung sakraler Musikinstrumente im höfischen Kontext*. PhD disszertáció. Marburg: Philipps-University Marburg, 2002.
- Butler, Lynn Edwards: „Bach, Scheibe und die Orgeln in Zschortau und Stötteritz – Vier neue Quellen.” *Bach Jahrbuch*. XCVII/1 (2011.): 265–268.
- : „Innovation in Early Eighteenth-Century Central German Organ Building.” *Keyboard Perspectives*. XI/1 (2018.): 61–73.
- : „Johann Christoph Bach und die von Georg Christoph Stertzing erbaute große Orgel der Georgenkirche in Eisenach.” *Bach Jahrbuch*. XCIV/1 (2004.): 229–269.
- : „Leipzig’s Organs in the Time of Bach.” *Keyboard Perspectives* III/1 (2010.): 87–100.
- Challinor, Luke: *What factors should be considered when choosing a stringing for historical French viols for repertoire circa 1670–1740? How does this shape our performance and execution of this music today?* Bachelor Thesis. London: Royal College of Music, 2018. 27.
- Cyr, Mary: *Style and Performance for Bowed String Instruments in French Baroque Music*. Farnham: Ashgate, 2012.
- Dähnert, Ulrich: *Der Orgel- und Instrumentenbauer Zacharias Hildebrandt*. Lipcse: Breitkopf & Härtel, 1962.
- : „Die Orgellandschaften Sachsen und Thüringen.” In: Alfred Reichling (szerk.): *Acta Organologica. Band 1*. Berlin: Verlag Merseburger, 1967. 46–68.
- Doležel, Jan: *J. S. Bach: Well-Tempered Clavier. Jan Doležel on the Brandenstein-Orgel. CD booklet*. Würzburg: MLD, 2023.
- Eberlein, Roland: „Aus alt mach' neu – aus neu mach' alt. Tendenzen in der Registerentwicklung 1920–40.” In: Hermann Josef Busch–Roland Eberlein (szerk.): *Zwischen Postromantik und Orgelbewegung. Bericht über das zwölfte Colloquium*

- der Walcker-Stiftung für Orgelwissenschaftliche Forschung vom 19. bis 20. September 2008 in Karlsruhe*. Köln: Walcker-Stiftung für Orgelwissenschaftliche Forschung, 2011. 41–59.
- : *Orgelregister. Ihre Namen und ihre Geschichte*. Köln: Siebenquart, 2008.
- Eberstaller, Oskar: *Orgeln und Orgelbauer in Österreich*. Köln & Graz: Böhlau, 1955.
- Eichler, Ulrich: *Der sächsische Orgelbauer Johann Ernst Hähnel (1697–1777)*. Beucha: Sax Verlag, 2018.
- Fischer, Hermann: „Die mainfränkische Orgelbau bis zur Säkularisation.” In: Alfred Reichling (szerk.): *Acta Organologica. Band 2*. Berlin: Verlag Merseburger, 1968.
- Fiseisky, Alexander: „Die Geschichte der Orgel und der Orgelmusik in Lettland.” In: Alfred Reichling (szerk.): *Acta Organologica. Band 28*. Berlin: Verlag Merseburger, 2004. 11–36.
- Fock, Gustav: *Arp Schnitger und seine Schule. Ein Beitrag zur Geschichte des Orgelbaues im Nord- und Ostseeküstengebiet*. Kassel: Bärenreiter, 1974.
- Friedrich, Felix: *Der Orgelbauer Tobias Heinrich Gottfried Trost. Leben – Werk – Leistung*. Lipcse: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1989.
- Friedrich, Felix: „Der Orgelbauer Tobias Heinrich Gottfried Trost. Zum 250. Todestag 2009.” *Ars Organi*. LVII/2. (2009. június): 102–106.
- : „Johann Heinrich Mundt.” In: Karl Otmar von Aretin (szerk.): *Neue Deutsche Biographie. Band 18*. Berlin: Duncker & Humblot, 1997.
- Gergelyi, Otmar–Wurm, Karol: *Historische Orgeln in der Slowakei*. Pozsony: Opus, 1982.
- Gólos, Jerzy: *The Polish Organ I. The Instrument and its History*. Varsó: Sutkowski Edition, 1992.
- H. Fletcher, Neville–Thwaites, Suzanne: „The Physics of Organ Pipes.” *Scientific American*. CCXLVIII/1 (1983. január): 94–103.
- Hoffmann, Bettina: *The Viola da Gamba*. Ford.: Paul Ferguson. New York: Routledge, 2008.
- Homolya Dávid: „Fél évezred lenyomata a besztercei Prause-orgonán.” *Műemlékvédelem*. LVIII/2. (2014. szeptember): 66–75.
- : „Wiederbelebte Geschichte: Die Orgel in Dorf Saar/Szár (Ungarn).” *Ars Organi* LXIX/3. (2021. szeptember): 151–158.

- Hopfenzitz, Josef: *Die Baumeister-Orgel von 1737 in der Klosterkirche Maihingen. Erbauer, Werk und Restaurierung (1899/90)*. Nördlingen: Druckerei & Verlag Steinmeier, 1991.
- Höflacher, Ulrich: „Johann Nepomuk Holzhey – ein süddeutscher Orgelbauer des Klassizismus. Zum 200. Todestag” *Ars Organi*. LVII/4 (2009. december): 219–225.
- : „Johann Nepomuk Holzheys Leistung im süddeutschen Orgelbau.” In: Alfred Reichling (szerk.): *Acta Organologica. Band 24*. Berlin: Verlag Merseburger, 1994. 191–208.
- Hugo, Robert: *P. Gunther Jacob OSB (1685–1734)*. PHD disszertáció. Brno: Masarykova Univerzita: 2017.
- Hsu, John: „The use of the bow in French solo viol playing of the 17th and 18th centuries.” *Early Music*. VI/4 (1978. október): 526–528.
- J. Kinney, Gordon: „Danoville’s Treatise on Viol Playing.” *Journal of the American Musicological Society*. XII/1 (1975.): 45–73.
- Jansen, Hans Hermann: *Zur Wiedereinweihung der Johann Patroclus Möller-Orgel in der Abteikirche Marienmünster am 23. November 2012*. Marienmünster: Kath. Kirchengemeinde St. Jakobus der Ältere, 2012. 21.
- Kirchner, Christhard: „Der mitteldeutsche Orgelbauer Christoph Junge.” In: Alfred Reichling (szerk.): *Acta Organologica. Band 29*. Berlin: Verlag Merseburger, 2006. 267–308.
- Klotz, Hans: *Az orgonáról*. Ford.: Gergely Ferenc. Budapest: Zeneműkiadó, 1972.
- : „Michael Engler.” In: Otto Graf zu Stolberg-Wernigerode (szerk.): *Neue Deutsche Biographie. Band 44*. Berlin: Duncker & Humblot, 1959.
- Knapp, Heide: „The Büßleben organ.” *Johann Pachelbel. Orgelwerke. CD booklet*. Freiburg im Breisgau: Ars Musici, 2009.
- Körndle, Franz: „Der Nördlinger Orgelmacher Paul Prescher und seine Orgel in Niederschönenfeld (1683).” *Musik in Bayern. Jahrbuch der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte*. LXXXV/1. (2020.): 87–105.
- Kraus, Eberhard: *Historische Orgeln in der Oberpfalz*. Zürich: Verlag Schnell & Steiner München, 1990.
- Jiří Kocourek: „„...eine recht große und recht schöne Orgel« – die Hildebrandt-Orgel in der Stadtkirche St. Wenzel zu Naumburg.” *Johann Sebastian Bach: Die Kunst der Fuge BWV 1080. CD booklet*. Witten: Aeolus, 2020. 38–41.
- : „Orgelland Böhmen.” *Ars Organi*. LVII/1 (2009. március): 5–18.

- Owen, Barbara: *The Registration of Baroque Organ Music*. Bloomington: Indiana University Press, 1997.
- Mayr, Johannes: *Joseph Gabler. Orgelmacher*. Ochsenhausen: Biberacher Verlagsdruckerei, 2000.
- : „Karl Joseph Riepp und Rupert Riepp. Zum 300. Geburtstag von Karl Joseph Riepp” *Ars Organi*. LVII/2 (2010. június): 73–77.
- Miltschitzky, Josef: *Ottobeuren – ein europäisches Orgelzentrum. Orgelbauer, Orgeln und überlieferte Orgelmusik*. Marburg: Tectum Verlag, 2015.
- Procházka, Karel: *Skladby na české a latinské neliturgické texty 18. století z chrámové sbírky ve Smečně*. Master’s thesis. Prága: Univerzita Karlova v Praze, 2010.
- Quoika, Rudolf: „Der Orgelmacher Jacob Schedlich.” *Archiv für Musikwissenschaft*. XVIII/2 (1961.): 141–154.
- Reichling, Alfred: „Die Orgelbauer Holzhey und ihre Beziehungen zu Tirol.” In: Alfred Reichling (szerk.): *Acta Organologica. Band 24*. Berlin: Verlag Merseburger, 1994. 209–246.
- Reinboth, Fritz: „Ein Ellricher Orgelbauvertrag aus dem Jahre 1600.” In: Alfred Reichling (szerk.): *Acta Organologica. Band 24*. Berlin: Verlag Merseburger, 1994. 37–42.
- Renkewitz, Werner –Janca, Jan: *Geschichte der Orgelbaukunst in Ost- und Westpreussen von 1333 bis 1944*. Würzburg: Weidlich, 1984.
- Rutledge, John: „A Letter of J.-B.-A. Forqueray, translated and with commentary.” *Journal of the Viola da Gamba Society America*. XIII/1 (1976.): 12–16.
- : „How did the Viola da Gamba sound?” *Early Music*. VII/1 (1979. január): 59–69.
- Sandtner, Hubert: „Die Restaurierung der Holzhey-Orgel Zu Weißenau” In: Alfred Reichling (szerk.): *Acta Organologica. Band 24*. Berlin: Verlag Merseburger, 1994. 259–268.
- Schneider, Thekla: „Die Orgelbauerfamilie Compenius.” *Archiv für Musikforschung*. II/1 (1937.) 8–77.
- Sehnal, Jiří: „Die Entwicklung der mährischen Orgelbaukunst bis 1900.” In: Hubert Unverricht (szerk.): *Musik des Ostens. Band 9*. Kassel: Bärenreiter, 1983. 29–65.
- Sehnal, Jiří: „Die Stark-Orgeln der Zisterzienserinnen zu Altbrunn.” *Ars Organi*. LVIII/4 (2010. december): 221–227.

- Smith, Mark: „The cello bow held the viol-way; once common, but now almost forgotten.” In: *Chelys. The Journal of the Viola da Gamba Society*. XXIV/1 (1995.): 47–61.
- Sobotka, Petr: *Jan David Sieber. Osobnost českého barokního varhanáře*. Master’s thesis. Olomouc: Palacký University, 2012.
- Steves, Heinz Herbert: „Der Orgelbauer Joachim Wagner.” *Archiv für Musikforschung*. V/1 (1940.): 17–38.
- Szostak, Michał: „The rebirth of Michael Engler’s treasure in Wrocław.” *The Organ*. CI/1. (2022. tavasz): 4–19.
- Svoboda, Štěpán – Krátký, Jiří: *Nejvýznamnější varhany České republiky*. Prága: Albatros Media, 2019.
- Theobald, Hans-Wolfgang: „Die Holzhey-Orgel von 1793 in Rot an der Rot” In: Alfred Reichling (szerk.): *Acta Organologica. Band 24*. Berlin: Verlag Merseburger, 1994. 269–368.
- : „Zwei Gesichter, zwei Spiel-tische, zwei Tonhöhen. Die Paulus Prescher-Orgel (1683) in Niederschönenfeld.” *Orgel. Journal für die Orgel*. XX/1. (2020.): 36–47.
- Unnerbäck, Axel: *Johan Niclas Cahman och orgeln i Leufsta bruk*. Lövestabruk: Föreningen Leufsta & Cahmanorgelns Vänner, 2016.
- Urbaniak, Krzysztof: „Orgelgeschichte der Johanniskirche in Danzig von ca. 1671 bis 1760.” In: Ekkehard Krüger (szerk.): *Daniel Magnus Gronau. Ein Danziger Organist und seine Choralvariationen*. Berlin: Ortus, 2017. 55–80
- Walch, Johanna: *Das Musikschaffen der Organisten des Stiftes St. Florian ab dem Bau der Krismann-Orgel 1770/1774*. PHD disszertáció. Bécs: Universität Wien, 2009
- Walter, Rudolf: „Der Orgelbaustil von Joh. Philipp Seuffert (1693–1780).” In: Alfred Reichling (szerk.): *Acta Organologica. Band 20*. Berlin: Verlag Merseburger, 1988.
- Williams, Peter: *The European organ: 1450–1850*. London: Batsford, 1978.
- Wohnhaas, Theodor: „Hummel, Hans.” In: Manfred Hans Grieb (szerk.): *Nürnberger Künstlerlexikon. Bildende Künstler, Kunsthandwerker, Gelehrte, Sammler, Kulturschaffende und Mäzene vom 12. bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts. Band I*. München: K. G. Saur, 2007.
- : „Die Orgelbauerfamilie Prescher in Nördlingen.” *Musik in Bayern. Jahrbucher Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte*. LXXIV/1 (2009.): 49–79.

Wohnhaas, Theodor–Fischer, Hermann: „Die fränkische Orgelbauerfamilie Schonat. Ein Beispiel für die Begegnung zwischen fränkischer und niederländischer Orgelbaukunst.” *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis* XXI/1 (1968.): 46–56.

—————: *Historische Orgeln in Schwaben*. Zürich: Verlag Schnell & Steiner München, 1982.

—————: *Historische Orgeln im Unterfranken*. Zürich: Verlag Schnell & Steiner München, 1981.

—————: „Zur Geschichte der Auerbacher Orgel.” In: Willi Keßel (szerk.): *Verhandlungen des Historischen Vereins für Oberpfalz und Regensburg. Band 115*. Regensburg: Verlag Friedrich Pustet, 1975. 267–278.

Wolff, Christoph–Zepf, Markus: *The Organs of J. S. Bach. A Handbook*. Champaign: University of Illinois Press, 2012.

Woodfield, Ian: *The Early History of the Viol*. New York: Cambridge University Press, 1988. 182–190.

Internetes hivatkozások:

Abtei St. Georg in Weltenburg

<https://web.archive.org/web/20160121060016/http://kloster-weltenburg.de/zeittafel-zur-baugeschichte/>

Daniel Kunert - Musik-Medienhaus

<https://orgel-information.de/orgelbau/v-z/Wiegleb.html>

Die Barockorgel von Corvey

<https://www.hvv-hoexter.de/wp-content/uploads/2010/07/Die-gro%C3%9Fe-Barockorgel-von-Corvey.pdf>

Die Grenzlandorgel von Jan Vymola

http://www.stronsdorf.at/de/Die_Grenzlandorgel_von_Jan_Vymola

Die Musik in Geschichte und Gegenwart Online

<https://www.mgg-online.com/articles/mgg03047/2.0/id-825906fc-17ba-360d-ed48-750db66e8af1>

<https://www.mgg-online.com/articles/mgg11977/1.0/id-8cb44ebe-d8ef-76ab-96a0-4a5eb16cfe9b>

<https://www.mgg-online.com/articles/mgg03047/2.0/id-e3083ea9-2f8e-f502-52c9-269b9db2d0ed>

<https://www.mgg-online.com/articles/mgg01969/1.0/id-52bb8516-071a-36ab-9fc9-39f705116f9e>

Die Orgel des Heilig-Kreuz-Münsters Schwäbisch Gmünd

https://www.orgel-information.de/Orgeln/s/se/schwaebisch_gmuend/Die%20Orgel%20des%20Heilig-Kreuz-M%C3%BCnsters%20Schw%C3%A4bisch%20Gm%C3%BCnd.pdf

Egyenletes feszítésű húrozás

<https://www.gamutmusic.com/equal-tension-strings>

Ernst Schubert: Der Rätselhafte Begroff "Land" im späten Mittelalter und in der frühen Neuzeit

<https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/cma/article/view/78414/72402>

Förderkreis Stertzingorgel in Büßleben

<http://www.stertzingorgel.de/html/stertzing.html>

Greifenberger Institut für Musikinstrumentenkunde

<https://www.greifenberger-institut.de/dt/wissensvermittlung/orgel/einleitung/pfeifenmaterial.php>

https://www.greifenberger-institut.de/en/wissensvermittlung/orgel/osteuropa/zlata_koruna.php

https://www.greifenberger-institut.de/en/wissensvermittlung/orgel/westdt/amsteda_oude_text.php#anchor_9c02b49e

Hudobné Centrum adatbázis

<https://organy.hc.sk/>

Jehmlich Orgelbau: Basilika Mariä-Himmelfahrt in Krzeszów (Grüssau) Polen

<https://jehmlich-orgelbau.de/orgelprojekte/gruessau-maria-himmelfahrt-polen/>

Johann Heinrich Gräbner

<https://boalch.org/instruments/makerprofile/267>

Lynn Edwards Butler: *Johann Scheibe Organ Builder in Leipzig*. Online kiegészítő anyagok

https://files.press.uillinois.edu/books/supplemental/p082160/Butler_Appendix_A_English.pdf

https://files.press.uillinois.edu/books/supplemental/p082160/Butler_Appendix_A_German.pdf

https://files.press.uillinois.edu/books/supplemental/p082160/Butler_Appendix_D.pdf

Organ index online adatbázis

https://organindex.de/index.php?title=Butjadingen/Langwarden,_St._Laurentius#cite_note-AF-5

Orgelbau Klais

<https://klais.de/m.php?sid=586>

https://klais.de/_klais/bilder/pdf/Familie_Koenig.pdf 23

Orgel-Lehrvideo mit Prof. Dr. h.c. Christoph Bossert an der Orgel von Johann Philipp Seuffert 1744, in der Klosterkirche St. Petrus und St. Dionysius, Kloster Banz

https://www.innovation-orgellehre.digital/media/pages/1744-banz/14e6d80bda-1727352725/Banz-Verschriftlichung_ADDB_20231005-fine.pdf

Orgelsammlung Gabriel Isenberg

<https://www.orgelsammlung.de/orgeln/p/prag-loretokirche/>

Orgelverzeichnis adatbázis

<https://orgel-verzeichnis.de/merseburg-dom-st-johannes-und-st-laurentius-hauptorgel/>

Orgelvorstellung: Johann Ernst Hähnel-Orgel, Krippenhna

<https://www.youtube.com/watch?v=S8JQh4skBms>

Oxford Music Online

<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40962>

<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.30108>

<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.07250>

<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.24776>

<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.15326>

<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.19312>

<https://doi.org/10.1093/omo/9781561592630.013.90000380632>

<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.05095>

Tarcisius Sztubitz: „Die Orgeln des Stifstes Heiligenkreuz.” *Stift Heiligenkreuz Sammlungen*.

<https://www.stift-heiligenkreuz-sammlungen.at/wp-content/uploads/2023/01/P.-Tarcisius-Die-Orgeln-von-Heiligenkreuz.pdf>

Walcker Online Stiftung

https://www.walcker-stiftung.de/Downloads/Colloquium_2008.pdf

<https://www.walcker-stiftung.de/Orgelregistrierung.html>

<https://www.walcker-stiftung.de/Downloads/Orgelgeschichte/Orgelgeschichte-I-13.pdf>

Welwarn, Abraham Stark-orgona fotódokumentációja (2016)

<https://www.varhany.slansko.cz/2016/upload/2016/01/velvary-jiri-015-e1458148627968.jpg>

KÉPEK JEGYZÉKE

1. ábra

Luke Challinor: *What factors should be considered when choosing a stringing for historical French viols for repertoire circa 1670–1740? How does this shape our performance and execution of this music today?* Bachelor Thesis. London: Royal College of Music, 2018. 26.

2. ábra

Bettina Hoffmann: *The Viola da Gamba*. Ford.: Paul Ferguson. New York: Routledge, 2008. 148.

Jean Martial Fredou: Jean Baptiste Forqueray portréja (1737). Részlet.

<https://www.kunst-fuer-alle.de/deutsch/kunst/kuerstler/kunstdruck/18-jahrhundert/15929/1/142007/a-forqueray,-rechte-hand-gemaelde,-detail/index.htm>

3. ábra

Saját készítésű ábra: Wolfgang Adelung: *Einführung in den Orgelbau*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1991. 60. alapján

4. ábra

Saját készítésű ábra: Wolfgang Adelung: *Einführung in den Orgelbau*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1991. 77. alapján

5. ábra

Ochsenhausener Orgelbuch: <https://www.enharmonia.es/ochsenhauser-orgelbuch/>

6. ábra

Az olkuszi orgona *Salicinal* 8' sípjai a restaurálás előtt.

<https://www.organy-olkusz.pl/en/instrument-description/event/organy?layout=imagelist>

7. ábra

Danzig, St. Barbara. Bal pedáltorony.

Renkewitz–Janca (1984): Werner Renkewitz–Jan Janca: *Geschichte der Orgelbaukunst in Ost- und Westpreussen von 1333 bis 1944*. Würzburg: Weidlich, 1984. Bildtafel 56.

8. ábra

A lőcsei és olkuszi Hummel-orgonák homlokzatai.

Otmar Gergelyi–Karol Wurm: *Historische Orgeln in der Slowakei*. Pozsony: Opus, 1982. 42.

<https://www.organy-olkusz.pl/en/instrument-description/event/organy?layout=imagelist>

9. ábra

Kladrau, Leopold Burkhardt-orgona homlokzata.

Štěpán Svoboda– Jiří Krátký: *Nejvýznamnější varhany České republiky*. Prága: Albatros Media, 2019. 105.

10. ábra

Zschortau, St. Nikolai: Scheibe-orgona.

<https://organ-landscapes.com/arnstadt/>

11. ábra

A waltershauseni Trost-orgona *Salicional* 4' sípjai.

Felix Friedrich: *Der Orgelbauer Tobias Heinrich Gottfried Trost. Leben – Werk – Leistung*. Lipcse: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1989. 213.

12. ábra

A mönchsdeggingeni orgona az Allgeyer testvérek átépítését követően.

Josef Hopfenzitz: *Die Baumeister-Orgel von 1737 in der Klosterkirche Maihingen. Erbauer, Werk und Restaurierung (1899/90)*. Nördlingen: Druckerei & Verlag Steinmeier, 1991. 212.

<https://www.orgelsite.nl/monchsdeggingen-klosterkirche-sankt-martin-hoofdorgel/>

13. ábra

A maihingeni Baumeister-orgona.

<https://www.prospectum.com/index.php?lang=de&id1=2&id2=202201>

13. ábra

Fémsípok a Hamburgi St. Jakobi templom orgonájából.

Gustav Fock: *Arp Schnitger und seine Schule. Ein Beitrag zur Geschichte des Orgelbaues im Nord- und Ostseeküstengebiet*. Kassel: Bärenreiter, 1974. Bildtafel 8.