

TABAJDI ÁDÁM

ÉRTELMEZÉSI LEHETŐSÉGEK
JEAN-LOUIS FLORENTZ ORGONAMŰVEIBEN

DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2025

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem

28-as számú művészet- és művelődéstörténeti besorolású
doktori iskola

ÉRTELMEZÉSI LEHETŐSÉGEK
JEAN-LOUIS FLORENTZ
ORGONAMŰVEIBEN

TABAJDI ÁDÁM

TÉMAVEZETŐ: FASSANG LÁSZLÓ DLA

DOKTORI ÉRTEKEZÉS

2025

Tartalomjegyzék	III
Köszönetnyilvánítás	V
Bevezetés	VI
1. A florentzi univerzum	1
1.1. Gyermekévek	2
1.2. Fiatal felnőtt évek	6
1.3. Messiaen osztályában	9
1.4. Antoine Duhamel gyakornokaként	12
1.6. Rezidensi időszak a Medicik római villájában	14
1.7. Neoklasszicizmus és <i>avant-garde</i> határán	16
2. Az első érett orgonadarabok megszületése	18
2.1. A <i>Laudes</i> Op. 5, <i>Kidân Zanagh</i> keletkezéstörténete	18
2.2. A <i>Laudes</i> strukturális alapjai	21
2.3. Szimbolikus fundamentumok	23
2.5. A <i>Laudes</i> bemutatása és utóélete	27
3. Az utópisztikus orgona-ideál	30
3.1. A tökéletlenség apoteózisa	31
3.2. A Boeing 727-es és a harangrezonancia	32
3.3. Florentz és a Saint-Eustache orgonája	34
3.4. Plaisance-du-Gers, egy archetipikus Florentz-orgona	36
3.5. A <i>Laudes</i> „hipotetikus” orgonája	38

4. <i>Debout sur le soleil</i> Op. 8	41
4.1.1. Keletkezéstörténet	41
4.1.2. Inspirációs háttér	44
4.1.3. Bemutató és utóélet	55
4.2 Szimbolikus fundamentumok	57
4.2.1. A florentzi allegória	60
4.2.2. A <i>Debout sur le soleil</i> formai terve	62
4.2.3. A mű olvasati szintjei	69
4.3. Az interpretáció aspektusai	75
4.3.1. A négy „Refrén”	77
4.3.2. Dallam/kíséret faktúrák	82
4.3.3. A harmadik kéz	86
4.3.4. A „Nap oszlopainak” 7 tánca	88
4.3.5. A hangterjedelem problematikája	89
4.3.6. A florentzi ritmusok	92
4.3.7. Repetitív formulák és a florentzi tempók	94
4.3.8. <i>Harmonikus vibratók</i>	99
5. Összegzés	106
Függelék	109
Interjú Michel Bourcier-val	109
Orgonadiszpozíciók	126
Képek, táblázatok	140
Bibliográfia	145

KÖSZÖNETNYILVÁNÍTÁS

Hálával tartozom témavezetőmnek, Fassang Lászlónak konzulensi támogatásáért, kritikai észrevételeiért és inspiráló kérdéseiért. Köszönettel tartozom Karasszon Dezsőnek a dolgozat lektorálásáért, az együtt gondolkodásért és az elmúlt évtizedek ihletet adó intellektuális hatásaiért.

Köszönetemet szeretném kifejezni Dalos Annának és a Zeneakadémia Doktori Iskolájának az ebben az intézményben szerzett magasszintű, sokoldalú és elmélyült tudásért. Köszönöm Füstös Katának és Kőrösi Mártának, hogy a Doktori Iskolában töltött éveim alatt mindig számíthattam a segítségükre. Köszönet a Zeneakadémia Könyvtárának és az ott dolgozó munkatársaknak a mindig nyitott, segítőkész hozzáállásukért.

Hálás köszönet illeti Michel Bourcier-t, Olivier Latry-t és Simon Bollenot Jean-Louis Florentz életével és munkásságával kapcsolatos ismereteikért, a témaválasztásomhoz kapcsolódó tanácsokért, a megfelelő források és szakirodalom megtalálásáért. Köszönöm továbbá a Párizsi Conservatoire Hector Berlioz Könyvtárának és a caen-i Institut Mémoires de l'édition contemporaine munkatársainak a szakirodalom és a szerző kéziratainak elérhetővé tételét és rendszerezését.

Hálával tartozom Jancsó Júliának a francianyelvű szövegek fordításában és lektorálásban nyújtott fölülmúlhatatlan segítségéért. Köszönöm Zámbó Jonatánnak a kottapéldák színvonalas megszerkesztésében nyújtott segítségét.

Végezetül köszönöm családomnak, feleségemnek és gyermekeimnek a biztatását, odaadó támogatását és megtartó türelmét, amellyel végigkísértek a disszertáció megszületéséig vezető úton.

BEVEZETÉS

Jean-Louis Florentz nevével először 12 évvel ezelőtt, 2012-ben találkoztam, amikor másodéves zeneakadémista koromban egy franciaországi tanulmányút keretein belül ellátogattunk a Párizsi Conservatoire-ra. A tanszakunk passzív résztvevőként hallgatta Olivier Latry orgonaóráit, ahol a párizsi orgonaosztály egyik hallgatója épp a *Laudes Op. 5 Harpe de Marie* tételét mutatta be az órán. Nem volt nehéz megjegyezni Florentz nevét, miután az egyik felsőbbéves tanszaktársam „az orgonairodalom egyik legnehezebb tételeként” hivatkozott erre a műre. Az első közvetlen – és nem kevésbé emlékezetes – találkozásom Florentz zenéjével négy évvel később történt: 2016-ban, amikor felvételiztem a Conservatoire orgonatanzakára a kötelezően megadott darab ugyanennek a ciklusnak az első tétele volt, a *Dis-moi ton Nom...* A darabot minden konkurens pontosan két hónappal a felvételi előtt kapta meg, komoly tétje volt tehát annak, hogy ezen a rövid időn belül mennyire sikerül közel kerülni a szerzőhöz és ehhez a műhöz. A *Dis-moi ton Nom...* és Jean-Louis Florentz művészetének megismerésével töltött intenzív, felfokozott, mégis felemelő időszak fontos felütése volt a szerzőhöz fűződő viszonyomnak.

Az ezt követő években a Florentz zenéjével való találkozás mindennapos gyakorlattá vált. Párizsban, a Florentz művek őshonos környezetében alig telt el úgy néhány hónap, hogy ne szólalt volna meg koncerten Florentz darab az egyik templomban, vagy ne gyakorolt volna egyet épp egy tanszaktársam az egyik szomszédos teremben. Csakhamar azon kaptam magam, hogy folytattam a felvételi alkalmával elkezdett ciklus megtanulását és fokozatosan végighaladtam Florentz első orgonaopuszán. Párizsi tanulmányaim végéhez közeledvén – mely egybeesett a budapesti doktori tanulmányaim kezdetével – egyre nyilvánvalóbbá vált számomra, hogy a doktori disszertációm legtesthezállobb témája egy Jean-Louis Florentz munkásságát feldolgozó írásmű lenne.

Ahogy gyarapodtak az ismereteim a szerzőről a francia nyelvterületen és fokozatosan körvonalazódott egy lehetséges disszertáció ötlete, hamar szembesültem azzal, hogy Florentzről semmilyen magyar nyelvű szakirodalom nem található, a munkássága, vagy akár csak a neve pedig egészen elszórtan ismert magyar orgonista körökben. Amíg az előbbinek egy érthető magyarázata lehet, hogy a szerző 2004-es halála óta egyszerűen még nem ért el Magyarországra az egyébként rendkívül gazdag és termékeny, többségében francia- és

angolnyelvű Florentz-szakirodalom, az utóbbi megállapítás azért is meglepő, mert Florentz évtizedek óta világviszonylatban is egy kifejezetten játszott szerzőnek minősül, művei rendszeresen felbukkannak orgonaversenyek repertoárjában, a reá jellemző egyedi orgonahasználatot és zeneiséget felismerhetjük az improvizációs hagyományban és ami a legfontosabb: munkásságának hatása még életében egyértelműen megmutatkozott az őt követő francia orgona-zeneszerző generációkban – gondolok itt elsősorban Thierry Escaich, Jean-Baptiste Robin, vagy akár Thomas Lacôte műveire.

A zeneszerzők mellett Florentz a zenetudósok és analitikusok érdeklődését is hamar felkeltette. A 90-es évek első felétől kezdődően – tehát a szerző 40-es évei elejétől – már nagy számban születtek Florentz munkásságával foglalkozó disszertációk és szakdolgozatok, melyeknek gazdag táptalajt biztosítottak a szerző saját önanalízisei.¹ Florentz, akire magára is jellemző volt a tudományos attitűd – minthogyha egy kötelező melléklet volna – szinte minden fontosabb opuszát követően publikált egy az adott mű zenei problematikáit részletesen feldolgozó tanulmányt: *Bioakusztikus hatások a zenei kompozíciókban*², *A hangszín és a harmonikus vibratók kérdése a Laudes-ban*³, *Szimfonikus tér és az etióp liturgia a Debout sur le soleil-ben*⁴, *Az etióp zenei tradíciók hatása az Asmarâ-ban*⁵, csak hogy a témám szempontjából legfontosabbakat említsem. A Florentz-kutatás egyik alapköve a szerző saját „Florentz-disszertációja”, *Az emlékek vendégszeretete (a harmonikus technikám keletkezése)*⁶ című munka, melyben Florentz összefoglalja az évekig csak „empirikus” alapokon nyugvó zenei megközelítésének tartalmát.⁷ Florentz világos és egyértelmű hivatkozási környezetet teremtett a saját maga által következetesen vezetett műkatalógusával, melyben 1982-től kezdődően folyamatosan rögzítette a műveivel kapcsolatos legfontosabb dátumokat, a komponálás háttérét, az elsődleges és periférikus inspirációs hatásokat és a bemutatók körülményeit.⁸

¹ Lásd Florentz írásműveinek listáját: Michel Bourcier: *Jean-Louis Florentz et l'orgue. Essai analytique et exégitique. 1. L'univers florentzien. Écrits de Jean-Louis Florentz.* (Lyon: Symétrie, 2018.) 333–335.

² Jean-Louis Florentz: „Incidences de la bio-acoustique dans la composition musicale.” *Journal de Psychologie normale et pathologique* LXXX/N° 1–2 (1983. január-február): 83–110.

³ Jean-Louis Florentz: „La question du timbre et les vibratos harmoniques dans les *Laudes* Op. 5, pour orgue.” *L'Orgue* N° 218 (1991. április-május-június): 8–24.

⁴ Jean-Louis Florentz: „L'espace symphonique et la liturgie éthiopienne dans *Debout sur le soleil* Op. 8, pour orgue.” *L'Orgue* N° 221 (1992. január-február-március): 21–41.

⁵ Jean-Louis Florentz: „Incidence des traditions musicales éthiopiennes dans *Asmarâ*” *Intemporel, bulletin de la Société nationale de musique* N° 26 (1998. április-június): 18–34.

⁶ Jean-Louis Florentz: *L'Hospitalité des mémoires (génese de ma technique harmonique)*. 1994. (115 oldalas gépelt dolgozat. Megtekinthető: Institut Mémoires de l'édition contemporaine [IMEC], Caen, Franciaország.)

⁷ I.m. 1.

⁸ Jean-Louis Florentz: *Historique des œuvres du catalogue*. Párizs: 1982. december 2. (A szerző általi 106 oldalas kézirat egy vászonkötésű Exacompta nyilvántartó-kötetben, mellékelt fotókollázsokkal. Megtekinthető: IMEC, Caen.)

Florentz tehát élete utolsó 15 évében nem csak írásművein keresztül, de élő és lélegző kutatási alanyként saját személye révén is jelen volt és ösztönözte a művészetével kapcsolatos szakirodalom születését. Ez a zenetörténet szempontjából is ritka együttállás nem csak azt vonta magával, hogy egy szinte kortárs szerzőhöz képest mára viszonylag nagyszámú, részletgazdag és elmélyült tudományos munka áll a rendelkezésünkre, de az ezekben csoportosuló információk hitelessége és pontossága is bizalomra adhat okot.⁹ A disszertációmban feldolgozott szakirodalom szűrésekor az volt tehát az egyik elsődleges feladat, hogy egyértelműen sikerüljön megkülönböztetni a szerzőtől, vagy a közvetlen környezetétől származó *primer* forrásokat a kiindulási helyüktől eltérő megjelenésű, utólagos következtetésektől.

Ennek az utóbbi kategóriának számos figyelemre méltó példájával találkoztam kutatásom során. Ilyen volt Jean-Pierre Cholleton *Az etnikai zenei források és az állati polifónia hatásai Jean-Louis Florentz zenéjében*¹⁰ c. dolgozata, Philippe Hattat *Orgona és zenekar Jean-Louis Florentz zenéjében*¹¹ c. értekezése, Alcee Chriss III *Hibriditás Jean-Louis Florentz műveiben: euro-afrikanizmus, mint katolikus evangelizáció*¹² c. disszertációja vagy Hendrik Burkard *A hangszínkezelés néhány szempontja Jean-Louis Florentz három orgonaművében*¹³ c. szakdolgozata. A Florentz-orgonaműveket feldolgozó legmonumentálisabb, legátfogóbb és egyben legnaprakészebb tudományos munka Michel Bourcier kétkötetes nagymonográfiája, mely csaknem 800 oldalas terjedelmével kompromisszumokat nem tűrő részletességben és alaposággal foglalja össze az orgonaművekkel kapcsolatos ismereteket, amely a Florentz-kutatás megkerülhetetlen sarokkövének tekinthető.¹⁴

Az eddigiekben érzékeltetett kiterjedt szakirodalmi korpusz ismeretében várt tehát rám az az egyszerre hálás és felelősségteljes feladat, hogy bemutassam ennek a sokszínű és

⁹ Az ezzel kapcsolatos feltételezésemnek két aspektusa van: egyrészt a szerző életében publikált szakirodalom nagyrészeről kiderült, hogy az aspiránsok kutatási munkájuk során valamilyen formában kapcsolatban voltak Jean-Louis Florentzrel; másrészt az információk sűrű egymásra-utaló hálózatában nagy számban ismétlődnek hivatkozások, amelyek nem, vagy alig mutatnak eltérést. Ez a kutatás szempontjából rendkívül kedvező háttér természetesen nem jelenti azt, hogy ne találkoznánk egymásnak ellentmondó információkkal, esetleg ugyanannak a jelenségnek a különböző értelmezéseivel. Törekedtem rá, hogy a dolgozatom tárgykörébe tartozó ilyen esetekben ezeket az ellentmondásokat mindig a lehető legelérhetőbb teljességükben állítsam szembe egymással.

¹⁰ Jean-Pierre Cholleton: *Influence des sources musicales ethniques et des polyphonies animales dans la musique de Jean-Louis Florentz*. Disszertáció. (Párizs: Conservatoire National Supérieure de Musique de Paris, 1992.) 105 oldalas gépelt szöveg.

¹¹ Philippe Hattat: *Orgue et orchestre dans la musique de Jean-Louis Florentz*. Disszertáció. (Párizs: Conservatoire National Supérieure de Musique et de Danse de Paris, 2014.) 113 oldal.

¹² Alcee Chriss III: *Hybridity in the Organ Works of Jean-Louis Florentz: Euro-Africanism as Catholic Evangelism*. Disszertáció. (Montreal: Department of Music Performance McGill University, 2019.) 77 oldal.

¹³ Hendrik Burkard: *Jean-Louis Florentz: Quelques aspects du traitement du timbre dans trois œuvres d'orgue*. Szakdolgozat. (Párizs: Conservatoire National Supérieure de Musique et de Danse de Paris, 2020.) 28 oldal.

¹⁴ Michel Bourcier: *Jean-Louis Florentz et l'orgue. Essai analytique et exécutif. 1. L'univers florentzien. 2. Une tétralogie pour l'orgue*. (Lyon: Symétrie, 2018.)

szerteágazó zeneszerzőegéniségnek a munkásságát a magyar szakmai nyilvánosságnak. Előadóművészként alapvetően pragmatikus alapon közelítettem meg ezt a feladatot. Az életművét keresztülszövő, gazdagon kifejtett elméleti háttér ellenére Jean-Louis Florentz leghitelesebb, legtisztább és legeredetibb formájában valójában művein keresztül nyilvánul meg. Ebből kifolyólag a dolgozat egyik fontos célkitűzésének azt választottam, hogy megvizsgálom, értelmezem és adott esetben kommentálom a Florentz-darabok és az azt megszólaltató előadóművészek egymással folytatott párbeszédét. Kutatási módszereimet az elmúlt években ennek a célkitűzésnek megfelelően választottam meg és foglaltam rendszerbe. Igyekeztem közel kerülni annak megértéséhez, hogy pontosan mik azok a meghatározó tényezők, amelyek döntően befolyásolják a Florentz-művek interpretációját. Kutatásom során felismertem, hogy Florentz interdiszciplináris személyiségében a különböző érdeklődési területek szoros egységet alkotnak, emiatt fontosnak ítéltém, hogy holisztikusan kezeljem a szerző életét és művészetét. Mindezek után az egyik legfontosabb feladatom az volt, hogy ezt a hatalmas információhalmazt a dolgozat korlátaihoz igazítsam. A kutatási munkámmal párhuzamosan mindig foglalkoztam egy Florentz-darabbal, ezáltal folyamatosan a felszínen tartva az előadóművészet szempontjából legfontosabbnak ítélt kérdéseket.

Dolgozatomban tehát szeretném bemutatni és kontextusba helyezni Jean-Louis Florentz zeneszerzői egyéniségét, illusztrálni a szerző orgonával való speciális kapcsolatát, betekintést engedni Florentz szimbolikus eszköztárába és mindezek tükrében áttekinteni a Florentz-orgonaművek, különös tekintettel a *Debout sur le soleil* Op. 8 interpretációs aspektusait. Munkám során törekedtem rá, hogy ezek az információk az előadóművészek számára releváns kérdések felé összpontosuljanak: értelmezni a művek notációját és a zeneszerzői szándékot, egyértelmű szempontokat adni a művek adaptálhatóságához, megérteni a művekben rejlő belső üzenetet, egyszóval elősegíteni a művek lehető legprofesszionálisabb előadását. Ezek alapján dolgozatom nem titkolt célkitűzése, hogy egyfajta útmutatóként szolgáljon azon orgonisták számára, akik ezeknek a kivételes alkotásoknak az előadására vállalkoznak. Reményeim szerint ez az értekezés amellyel, hogy elindítja a tudományos igényű magyarországi Florentz-kutatást, ösztönöznöni és bátorítani fogja a magyar orgonistákat arra, hogy foglalkozzanak ezekkel a művekkel.

A dolgozat felépítésekor arra törekedtem, hogy megtaláljam azokat a legfontosabb területeket, amelyek a legjobban szolgálják az eddigiekben felsorolt célokat. Ennek megfelelően a disszertáció négy részegységre tagolódik.

Jean-Louis Florentz életútja számos szempontból atipikus ahhoz viszonyítva, amit általában egy európai zeneszerzőtől megszokhattunk. Zenei nyelvezetének születését és

alakulását legjobban a személyiségét ért legfontosabb hatásokon keresztül tudjuk szemléltetni. Florentz számára az idegen kultúrák iránti érdeklődés nem csak egy epizódyszerű jelenet volt, amely meghatározó, de nem uralkodó tendencia az életműben – mint ahogy ezt láthattuk akár Messiaen és az indiai zene, vagy a gamelán esetében –, sokkal inkább az életmű első pillanatától megmutatózó elemi összetevő, mely a fundamentumoktól kezdve a legapróbb részletekig, a szerző munkásságának egészében kifejti hatását.¹⁵ Az első fejezetben tehát arra teszek kísérletet, hogy Florentz, valamint kortársai visszaemlékezésein keresztül rávilágítsak a művészetét formáló legkiemelkedőbb hatásokra és életrajzi momentumokra.¹⁶

A dolgozatban a *Laudes* Op. 5 külön fejezetet kap. Ennek az egyik oka, hogy Florentz orgonazenéjének több alappillére is ennek az opusznak a fundamentumain fekszik, így tehát elengedhetetlennek ítélttem, hogy ezek abban a kontextusban legyenek kifejtve, ahol keletkeztek. Itt elsősorban Florentz szimbólumrendszerének kifejezetten az orgonához, mint hangszerhez kapcsolódó részeire, valamint Florentz az orgona hangszíneivel kapcsolatos újító felfedezéseire gondolok – melyeket a *Laudes*-ot követően következetesen használt mindegyik orgonaművében. Az önálló *Laudes*-fejezetnek továbbá van egy praktikus oka is: az orgonatetralógián végigtekintve, a 27 perces *Debout sur le soleil*, a 17 perces *Croix de Sud* és a 11 perces *Prélude pour L'enfant noir* terjedelmével és nehézségével ellentétben a *Laudes* 3–5–7 perces tételei sokkal inkább megközelíthetőek az orgonisták számára. Ezzel a fejezettel tehát szerettem volna megfelelni a dolgozat hasznosíthatósági szempontjainak. Kimerítő elemzésekre ez a fejezet nem adott lehetőséget, azonban törekedtem rá, hogy minél pontosabban megmutassam az ezekhez vezető utat.

A Florentz-orgonaművek előadásakor az egyik legelső felmerülő kérdés az adaptálhatóság kérdése, azaz milyen kritériumok alapján ültethetők át a művek olyan orgonákra, amelyek hangképe csak (kis) részben, vagy egyáltalán nem rendelkezik azokkal a attribútumokkal, amelyeket a művek elsődlegesen megkövetelnek. A disszertáció harmadik fejezetében tehát arra keresem a választ, hogy Florentz utópisztikus orgonaideálja mennyire is volt utópisztikus; mi az, ami megvalósulhatott és mi az, ami csupán az ideák szintjén maradt;

¹⁵ E tekintetben nagyon sok hasonlóságot érzek Bartók Béla életművével, ahol míg Florentz esetében az afrikai zene, Bartók számára a Kárpát-medence paraszti zenéje jelentett állandó iránytűt zeneszerzői nyelvezetének kibontakozásában.

¹⁶ Ebben a munkámban pótolhatatlan segítséget jelentett Marie-Louis Langlais (az orgonista-zeneszerző Jean Langlais felesége) *Keresztezett vallomások* c. visszaemlékezés-kötete, melyben a kötet szerkesztője – kifejezetten az orgonaművek mentén – kronologikus rendben végighaladt Florentz életén és összegyűjtötte azoknak a személyeknek a visszaemlékezéseit, akik meghatározó szerepet játszottak Florentz adott életszakaszában. Az ebben a kötetben megtalálható visszaemlékezéseknek köszönhetően mélyreható, árnyalt és részletes képet kaphatunk Florentz személyiségéről és érdeklődésének alakulásáról. Az ok-okozati sorrendiség felállításában és a kutatási módszertan megalkotásában sokat merítettem ennek a kötetnek a felépítéséből. Marie-Louise Langlais: *Jean-Louis Florentz, l'œuvre d'orgue: témoignages croisés*. (Lyon: Symétrie, 2009)

valamint, hogy ezáltal pontosan milyen hangzást is akart elérni a szerző és ezt milyen szempontok alapján tudjuk a lehető leghitelesebben reprodukálni.

A disszertáció zárórészében – az azt megelőző három fejezetben felsorakoztatott szempontokat a *Debout sur le soleil* interpretációs aspektusainak elemzésével kiegészítve – arra törekszem, hogy sikerüljön objektív tanulságokat levonni Florentz *opus magnumának* különböző előadásából. A *Laudes*-hoz hasonlóan szeretném röviden bemutatni a *Debout sur le soleil* keletkezési körülményeit, inspirációs hátterét, szimbolikus horizontjait, szerkezeti felépítését, majd ezek mentén megvizsgálni az interpretáció szempontjából legizgalmasabb területeket. Az orgonainterpretációk kiválasztásakor arra törekedtem, hogy a Florentz által legalkalmasabbnak ítélt orgonák, a Párizsi Saint-Eustache Templom és a Notre-Dame Székesegyház mellett olyan hangszerek is képviseltessék magukat, amelyek nem ideálisak, vagy akár egyenesen szemben állnak a Florentz-művek eszményi orgonaesztétikájával. Az elemzési szempontok között a regisztráció problematikája mellett kiemelt figyelmet szentelek a tempók, a ritmusok, az artikulációk, a frazeálás és a dinamika kérdéseinek is. A felmerülő dilemmákkal kapcsolatban közvetlenül szólítottam meg az vizsgált felvételek előadóit, melyeket saját tapasztalataimmal is kiegészítettem.

Bízom benne, hogy a következő oldalakon keresztül sikerül érzékeltetni az olvasóval Jean-Louis Florentz tökéletesen egyedi világlátását, spiritualitását és esztétikai beállítottságát, amely számomra egyértelműen kiemeli ennek a zeneszerzőnek a munkásságát a 20. századi Nyugati zeneművészetből.

1. A florentzi univerzum

Jean-Louis Florentz a harmincas évei elejére jutott el önazonosságának ahhoz a pontjához, amely végül az első opuszok megszületéséhez vezetett. Egy hosszú, sok szempontból nagyon egyedi útkeresési időszak jellemezte Florentz fiatalkorát, mely arra az alapvető kérdésre kereste a választ: mi végre komponálni? Figyelembe véve, hogy a gazdag és termékeny Nyugati művészet Florentz saját alkotásaival való kiegészítése nem volt alapvető fontosságú számára, csak olyan műveket osztott meg a nyilvánossággal, melyek határozott választ adtak erre az alapvető kérdésre. Ez lehet az oka annak a könyörtelen öncenzúrának, melynek során kiátkozta összes ifjúkori művét és néhányat az első érettebb alkotásokból is, mert az ideálshoz képest túl egyszerűnek, vagy akár épp ellenkezőleg, túl bonyolultnak ítélte őket.¹ Florentz nem szerette, ha alkotónak tekintették, számára ugyanis nem létezett, csak egyetlen Alkotó. Ebből kifolyólag egészen mást jelentett számára a zenei anyag: „*A l'art pour l'art* nem érdekel túlságosan. Nem több a zene, mint egyszerű eszköz más dolgokhoz.”² A következőkben tehát Florentz zenéjének és ezeknek a „más dolgoknak” az összefonódását vizsgáljuk: mi a szerepe a zenei témának, a formának, a szimbólumnak, a ritmusnak, a hangszínnek és végső soron mi a szerepe magának a zenének? Az életútjára jellemző ok-okozati kapcsolatokon keresztül érthetjük meg legjobban lelkialkatát, értékrendjének megszilárdulását és ezzel együtt azt az egészen egyedi nézőpontot, melyből a művek – életének elsőtől az utolsó opuszáig – egyetlen irányba mutatnak.

¹ Bourcier, Michel: *Jean-Louis Florentz et l'orgue: essai analytique et exégétique. I. L'univers florentzien.* (Lyon: Symétrie, 2018.) 9.

² Dom Angelico Surchamp: „Entretien avec Jean-Louis Florentz.” *Zodiaque* No. 163. (1990. január): 15. A dolgozatban megjelenő francia nyelvű idézetek jelen sorok írójának saját fordításában szerepelnek.

1.1. Gyermekévek

Florentz a Párizstól észak-nyugatra fekvő Asnières-ben született 1947-ben. Családjában anyja amatőr szinten zongorázott – visszaemlékezései alapján Chopint és Debussyt –, zenerajongó nagybátyja pedig lemezeken hallgatta Bachot és Beethoven szimfóniáit.³ A művészetében oly kiemelkedő szerepet betöltő természet és annak közelsége gyermekkorától kezdve fontos részét alkotta életének:

Gyermekként keresztanyám beíratott a Club Vosgien önkéntesei közzé.⁴ Pontos emlékeim vannak a Munster-völgy sötét és vad fenyőerdeiről. Hatalmas, egész hegyvonulatokat átívelő túráink voltak, itt fedeztem fel igazán a természetet. Amikor visszatértem, közel ötven évvel később, tökéletesen érintetlenül találtam az erdő illatát, melyet gyermekkoromban éreztem. Ezek mélyen belém ivódtak akkoriban.⁵

Apja mérnök volt, áthelyezései miatt a család gyakran költözött. 1956-ban Saint-Chamond-ba helyezték át, Florentz pedig az izieux-i Marista Iskolatestvérek Sainte-Marie Intézetébe került egészen 1966-os érettségiéig. „Gyermekkori emlékeim leginkább magányosak, telis-tele mindenféle tudományos álmódzással, hatalmas terekkel, távoli utazásokkal...”⁶ Ezeket a hatásokat számos különféle inspirációs forrás táplálta: dokumentum filmek, melyeket afrikai misszionáriusok, a Fehér Atyák⁷ mutattak nekik; a *Dieu parmi nous* Olivier Messiaentól, melyet először 1956-ban hallott, a misszionáriusok pápua új-guineai híradásának aláfestő zenéjeként; Walt Disney alkotása, *Az élő sivatag*, *A bagdadi tolvaj* és olyan könyvélmények, mint az *Ezeregy éjszaka meséi*, mely akkoriban esti olvasmánya volt.⁸

A marista testvérekéhez hasonló bentlakásos intézményekről részletesen ír szakdolgozatában Fabrice Pincet: „Ezeket az intézményeket átszövi egy nagyon egyedülálló

³ Marie-Louise Langlais: *Jean-Louis Florentz, l'œuvre d'orgue: témoignages croisés*. (Lyon: Symétrie, 2009.) 8.

⁴ A Club Vosgien egy 1827-ben létrehozott, mára 126 tagesületet összefogó és több mint 20.000 önkéntest foglalkoztató hálózat, mely a franciaországi Vogéz-hegységben természet- és tájvédelemmel, túrák szervezésével, nyomvonalak kijelölésével és karbantartásával, térképek és túraútvonalak szerkesztésével foglalkozik. <https://www.club-vosgien.eu/qui-sommes-nous/> (Utolsó megtekintés dátuma: 2025. 01. 11.)

⁵ Langlais, *Jean-Louis Florentz, l'œuvre d'orgue*, i.h.

⁶ I.m., 9.

⁷ Franciául *Les Pères Blancs*. A Fehér Atyák misszionáriusi papi kongregáció, római katolikus szerzetesrend, központja Rómában van. A Fehér atyákat Charles Martial Lavigerie bíboros 1868-ban alapította azzal a céllal, hogy Afrika evangelizálásán dolgozzanak. Ehhez elsősorban helyben alakítanak ki apostoli közösségeket, céljuk, hogy a helyi közösségekből neveljenek ki ún. bennszülött papokat. A Fehér atyák a lehető legteljeskörűbben igyekeznek alkalmazkodni a helybéli kultúrához, teljesen alávetik magukat a helyi egyházi hatóságoknak, valamennyi szerzetes megtanulja működési területének afrikai nyelvét. <http://www.peresblancs.org/qui1.htm> (Utolsó megtekintés dátuma: 2025. 01. 11.)

⁸ Surchamp: *Entretien avec Jean-Louis Florentz*, 2.

lelkület, melyet csak a beavatottak érthetnek meg igazán és amely a bent lakóira egész életükre meghatározó személyiségformáló hatást gyakorol. A maristák sokféle szellemi és lelki képzései során a diákok megtapasztalják a fegyelmet, a hagyománytiszteletet, a testvériségnek egy nagyon szerény, szemérmes formáját, és néha a hidegséget is.”⁹ Ez tehát a környezet, melyben az ifjú Jean-Louis Florentz elmerült több mint tíz éven át középfokú tanulmányai végéig. Az orgonával való találkozás tanulmányai elejétől fogva megragadta fantáziáját, melyről a következőképpen emlékszik vissza:

Amikor Saint-Chamond-ban az első alkalommal beléptem a maristák kollégiumának kápolnájába teljesen megdöbbentett az orgona látványa. Óriásinak tűnt. Ebben a kápolnában hallottam életemben először [...] egy koncert során, Olivier Messiaen *Apparition de l'église éternelle*¹⁰ c. művét. Egy valóságos sokk volt ez a mű számomra, egy leírhatatlan fizikai élmény.¹¹

Florentz azon nyomban el akarta kezdeni zongora- és orgonatanulmányait, melyben az intézet vak professzora, Francisque Drevon volt a segítségére.¹² A Loire-menti orgonák leltára részletes leírást ad a saint-chamond-i Sainte-Marie Intézet kápolnájának orgonájáról: 35 regiszter (melyből 21 ténylegesen megszólaló) két manuálon elosztva, 61 hangos manuál-, ill. 32 hangos pedál-klaviatúrával, elektro-pneumatikus traktúrával. Ez az orgona, a transzmittált regisztereivel jelentősebb méretűnek számított. 16'-as alapjával, mutációival, gazdagabb 8'-as és nyelvkarával mindkét manuálon, feltételezhetően megragadta az ifjú Florentz képzeletét.¹³

Saint-Chamond-ban, a Saint-Pierre templomban volt egy másik, nagyobb orgona is, melyhez Florentz hamar közel kerülhetett a templom orgonistájának, Louis Wolffnak hála. Az orgona első hangképét az 1830-as években, az elzászi területen működő rouffach-i Callinet-

⁹ Fabrice Pincet: *L'Œuvre d'orgue de Jean-Louis Florentz*. Szakdolgozat. Lyon: L'Université Lyon II, 1996. 11.

¹⁰ Magyarul: Az örök egyház megjelenése

¹¹ Langlais, *Jean-Louis Florentz, l'œuvre d'orgue*, 10.

¹² Francisque Drevon, akitől Florentz négy évig tanult zongorázni Gaston Litaize osztálytársa volt a párizsi Ifjú Vakok Intézetében. Langlais, *Jean-Louis Florentz, l'œuvre d'orgue*, i.h.

¹³ A saint-chamond-i Sainte-Marie Intézet orgonájának 1949-ben történt első komolyabb átépítése során Athanase Dunand, lyon-i orgonaépítő felhasznált 17-et Mader-abbé – vagy ahogy akkoriban hívatkoztak rá, a marseilles-i Cavaillé-Coll – 21 romantikus regiszteréből, melyből a kor zenei ízlésének megfelelően egy neoklasszikus „univerzál-orgonát” épített. A transzmittált regiszterekkel a 21 valójában hangzó sípsort osztották még 14 felé. Az orgona diszpozíciója a Függelék 126. oldalán látható. Pierre-Marie Guéritey és Mischelle Guéritey: *Inventaire des orgues de la région Rhône-Alpes. II. Loire, Savoie et Haute-Savoie*. (Lyon: ARDIM, 1985.) fiche no. 42-37.

testvérek dolgozták ki. Florentz orgonaszeánszai során 1959-től egy esztétikájában a 18. és a 19. század közötti átmenetet képző, impozáns méretű orgonát ismerhetett meg.¹⁴

Így, mint láthatjuk, az orgona felfedezésétől, tehát körülbelül 12 éves korától kezdődően hosszú időn keresztül Florentz nem ismert és nem játszott csak egy bizonyos típusú és méretű, romantikus-neoklasszikus történelmi irányultságú orgonán, mely nem marad hatás nélkül későbbi esztétikai beállítottságára.

Fontos tanúságokkal szolgál erről az időszakról Gérard de Dinechin atya visszaemlékezése, aki ekkoriban közelről követte Florentz érdeklődésének alakulását:¹⁵

Az első nagy szenvedélyed – ötödikben, ha jól emlékszem – Törökország volt. Nem is beszéltem másról neked, mint Törökországról, a nyelvről, a kultúráról... Egészen hihetetlen, de csakhamar már teljes átéléssel beszéltem hozzád törökül.¹⁶ [...] Az ezutáni évben a következő szenvedélyed a természet volt... növények, virágok, rovarok, madarak... Igaz, ekkoriban volt egy rendkívüli természettudomány professzorod, Chavagnac atya, akinek megvolt az adottsága, hogyan villanyozza fel tanítványait az óráin... [...] Azután harmadikban a zene. Volt a kollégiumban egy kiváló orgonistánk, Francisque Drevon, akinek néhány előadása komoly benyomást tett rád [...] különösen a lírikus énekekről. [...] Ha jól emlékszem ekkoriban bontakozott ki szenvedélyed az orgonával [...] viszont nehézségeid adódtak Monsieur Drevon óráival kapcsolatban, mert nem adta meg azt, amit igazából kerestél. Emlékszem még, azt mondogattad akkoriban: „Ami engem érdekel, az nem az orgona nyelvtana, hanem inkább a komponálás.”¹⁷

A maristák kápolnájában szervezett rendszeres orgonahangversenyek mellett Florentz lelkes hallgatója volt a rádió által csütörtökönként sugárzott orgonakonzert-közvetítéseknek. Visszaemlékezései során kiemeli a 20. századi francia alkotók műveit, mint Tournemire, Dupré,

¹⁴ A Saint-Pierre Templom orgonája nagyobb volt, mint a Sainte-Marie kápolnáé. Mechanikus traktúrája és romantikus karaktere 1899-ben megerősítésre került a Michel Merklin & Kuhn manufaktúra által. Bővítésre került a pedálmű, illetve a *Récit* alap-, ill. nyelvkara, ellenben eltávolítottak bizonyos „klasszikus” regisztereket, úgy mint a *Récit cornetjét*, a *Positif tierce* és *cymbale* regisztereit, vagy a *Grand-Orgue cymbale*-ját. Az orgona diszpozíciója szintén a Függelék 127. oldalán olvasható. Guéritey-Guéritey: *Inventaire*. i.m., fiche no. 42-36.

¹⁵ Gérard de Dinechin atya Florentz marista éve alatt a Saint-Marie Intézet vallási alkalmiért felelős koordinátora volt. Florentz 1959 októberében, hatodikos korában ismerkedett meg Dinechin atyával, akivel bensőséges viszonyt ápolt elemista tanulmányai alatt. Langlais, *Jean-Louis Florentz, l'œuvre d'orgue*, 12.

¹⁶ Florentz nagymamája egy ideig Isztambulban élt, ahol újraraházasodott egy török férfival. Ez a török mostoha-nagyapa megtanította Florentz arabul olvasni és átadta a keleti civilizációk iránti szenvedélyét. Langlais, *Jean-Louis Florentz, l'œuvre d'orgue*, i.h.

¹⁷ Gérard de Dinechin atya *hommage*-levele Anne Florentznek 2005-ből, egy évvel Jean-Louis Florentz halálát követően. Langlais, *Jean-Louis Florentz, l'œuvre d'orgue*, 11-13.

Duruflé, Messiaen, Langlais, Litaize, és egy emlékezetes 1961-es hangversenyt, ahol hallhatta Jehan Alain Litániáit és Jean-Jacques Grunenwald Öt istentiszteleti darabját¹⁸. „Ezek a művek mély nyomot hagytak bennem, egyszerűen nem hagytak nyugodni, teljesen magával ragadtak harmóniáikkal.”¹⁹ Florentz szerette volna rögzíteni ezeket az élményeket, ám nem állt rendelkezésére magnetofon, végül, hogy ne felejtse el őket, a két általa hozzáférhető orgona segítségével elkezdte reprodukálni és analizálni a műveket. A maga empirikus módján elkezdett improvizálni és amikor rátalált egy részletre papírra vetette, hogy emlékezzen rá.²⁰

Így sodródtam észrevétlenül 17 éves korom körül a zeneszerzés felé. Ha nem kezdtem el volna orgonálni, valószínűleg nem jutok el sem a zeneszerzéshez, sem magához a zenéhez. Ez a hangszer tehát sokat jelent nekem. Mégis, mikor rátaláltam ezekre a harmóniákra, melyek oly nagy hatással voltak rám azt gondoltam: „Ez annyira szép, annyira tökéletes, hogyan tudnék mindezek után valami jobbat komponálni?”²¹

Részletes visszaemlékezéseket köszönhetünk Louis Wolffnak, aki az 1960-as években a saint-chamond-i Saint-Pierre templom orgonistája volt és gyakran foglalkozott az ifjú Florentzel délutáni orgonaórák keretében. Megtudhatjuk, hogy Florentzet elsősorban a modern francia iskola érdekelte, különös tekintettel a *Lied* és *Préludes Liturgiques* Gaston Litaize-től, az *Apparation de l'église éternelle* Olivier Messiaen-től, vagy Jehan Alain Litániái. Mindemellett látóterében ott voltak az olyan megkerülhetetlen alkotások, mint Johann Sebastian Bach *Orgelbüchleinje*, vagy César Franck Három korálja. Louis Wolffot lenyűgözte buzgósága, ahogy minden darabot megtanult kotta nélkül és ahogyan „beleszeretett a művekbe és folyamatosan azokban élt, amíg dolgozott velük.”²² A hangszer számos játéktechnikai segédeszköze, mint a nyelv-appelék, a redőnypedál, vagy a crescendo-henger hosszú improvizációkra inspirálták az ifjú Florentzet. „Minden kétséget kizáróan ezek érdekelték igazán, hogy megtalálja és reprodukálja Alain vagy Messiaen bizonyos akkordfűzéseit.”²³ A délutáni orgonaszeánszok gyakran Louis Wolff otthonában folytatódtak, ahol Florentz életének első meghatározó orgonalemezeit hallhatta, úgy mint a Duruflé Szvitet, vagy Pierre Cochereau

¹⁸ I.m., 13.

¹⁹ I.h.

²⁰ I.h.

²¹ I.h.

²² Fabrice Pincet: *L'Œuvre d'orgue de Jean-Louis Florentz*. 20-21. Egy Louis Wolffal 1996. július 15-én készített interjú alapján.

²³ Langlais, *Jean-Louis Florentz, l'œuvre d'orgue*, i.h.

Improvizált szimfóniáját 1964-ből. Ettől kezdve ragadta magával Florentz képzeletét a Párizsi Notre-Dame nagyorgonája, mely érettkori orgonaműveinek egyik archetipikus hangszerévé vált.²⁴

A saint-chamond-i Saint-Marie Intézet archívumában hozzáférhető az intézmény akkori házi-magazinja, a *Notre Collège*, melyben az elsőosztályos- és filozófiaszakos diákok minden alkalommal egy szabad rovatot kaptak.²⁵ Ebben olvashatóak az akkor 17 éves, első Jean-Louis meglehetősen pikírt reflexiói az intézményi zeneoktatást illetően, melyben a kortárs zene iránti erős vonzalma is kifejezésre kerül.

A zenei képzés nem kielégítő. Mindenki ismeri Bachot, Beethovent, Mozartot, Lisztet és Chopint. Főlöszlegesen tartom olyan szerzőkhöz ragaszkodnunk, akik érdektelenek a számunkra. A 20. században vagyunk: ki ismeri Hindemithet, vagy a modern zeneszerzők garmadáját, Claudine Schoofs, Marc Longeur? Senki. Úgy gondolom, lenne hová fejlődünk e tekintetben. Ugyanis Lozère legeldugottabb sarkában élő legutolsó paraszt is (csak, hogy konkrét példával éljek) hallott már Mozarttól, ebben biztos vagyok.²⁶

1.2. Fiatal felnőtt évek

19 éves korában, tanulmányai befejeztével Florentz úgy döntött, hogy még másfél évet marad a maristáknál, mint szemináriumi hallgató. Ez alatt az idő alatt többek között gregorián énekléssel foglalkozott, a lyoni Óceániai Misszionáriusok kápolnájában orgonálni tanult Paul Delastre-tól és egyfajta másodorgonista szerepét töltötte be a kápolnában, melynek keretein belül sokféle liturgikus zenét, elsősorban gregoriánt és zsoltárokat kísérhetett.²⁷ Mivel szenvedélyesen szerette a természettudományokat és az utazást, felmerült benne a lehetőség, hogy misszionárius legyen Új-Kaledóniában. A Marie-Louise Langlais-nek nemsokkal a halála előtt adott interjújában így fogalmaz: „Tisztán láttam magamat, mint természettudomány-professzor egy kollégiumban és vasárnapi orgonista egy nouméa-i templomban. Múshogy szólva, képtelen voltam választani a különböző szenvedélyeim közül.”²⁸ Ennél valamivel borúlátóbban emlékszik vissza erre az időszakra egy 1990-ben készült interjú során:

²⁴ I.h.

²⁵ A francia oktatási rendszerben az osztályok számozása visszafelé halad, így az „első osztály” a végzős évfolyamot jelenti.

²⁶ *Notre Collège*, Saint Étienne, 1965 márciusi szám, 28-30. [oldalszám]

²⁷ Paul Delastre (1909-1967), a lyoni Saint-Bruno-les-Chartreux, majd a L'Église de la Rédemption orgonistája. <https://gw.geneanet.org/massiliensis?lang=fr&n=rougier&oc=0&p=adrien> (Utolsó megtekintés dátuma: 2025. 01. 11.)

²⁸ Langlais, *Jean-Louis Florentz, l'œuvre d'orgue*, 15.

A florentzi univerzum

Féltem a jövőmtől; nem volt elég önbizalmam és nem igazán tudtam, mit is kellene csinálnom... 1966 és 1969 között a lyoni konzervatórium és az egyetem között ingadoztam: nagyon fájdalmas évek voltak ezek mindaddig, amíg meg nem ismertem Marcel Godard-t, a lyoni Saint-Jean Főszékesegyház zenei igazgatóját. A kíváncsisága, a józan ítélőképessége és a szívből jövő intelligenciája ennek az elsőrangú művészesembernek meghatározó jelentőséggel járult hozzá a személyes egyensúlyomhoz.²⁹

Marcel Godard atya tehát a legnagyobb szükségben és bizonytalanságban segített Florentznek eligazodnia a tanulmányait és a jövőjét illetően.³⁰ Először 1966-ban, Florentz 19 éves korában találkoztak Gaston Litaize egy a Notre-Dame de Saint-Étienne-ben megrendezett orgonahangversenyén. Nemsokkal később Florentz elvitte neki egy orgonadarabját, melyből Godard számára azonnal feltűnt, hogy Florentz próbál kilépni a hagyományos keretek közül. Godard visszaemlékezései szerint Florentzet ekkoriban leginkább az új, eddig még fel nem fedezett hangszínek érdekelték.

Godard tanácsára Florentz felvételizett a Conservatoire National de Région de Lyonba, eleinte csak összhangzattan (*harmonie*) szakra, melytől nemsokkal később elfordult. Professzora, Charles Montaland kétféle formában várta tőle a házi feladatokat: egyet hagyományos formában és egyet a saját ízlése szerint. Paul Delastre, időközben elhunyt orgonatanárát követően a Saint-Jean Főszékesegyház karorgonistájától, Georges Beyrontól kezdett tanulni. Marcel Godard elsősorban 20. századi zenét tanított neki. Lemezeket hallgattak együtt, Florentz ekkoriban ismerkedett meg számos 20. századi szimfonikus alkotással: Stravinsky *Tavaszi áldozatával*, Messiaen *Egzotikus madaraival*, vagy a Második bécsi iskola zeneszerzőivel, Schönberg, Webern és Berg munkásságával, ez utóbbi három azonban nem igazán nyerte el az ifjú Florentz tetszését.³¹ Fontos megjegyezni, hogy Florentznek nem volt kapcsolata a Lyoni Konzervatóriumban ekkoriban tanító Louis Robilliard-al – Marcel Godard-t idézve – „az egyetlen profi orgonistával a lyoni amatőrök között.”³²

A Saint-Jean Főszékesegyházban egy barokk stílusú Ahrend orgona állt, mely nem igazán töltötte be Florentz esztétikai elvárásait,³³ ennek ellenére kóristaként részt vett akkoriban számos Godard atya által dirigált barokk-zenei projektben, melyek során Bach és Palestrina

²⁹ Surchamp, *Entretien avec Jean-Louis Florentz*, i.m., 4.

³⁰ Marcel Godard atya, zeneszerző, a Lyoni Saint-Jean Főszékesegyház zenei igazgatója 1958 és 1980 között. <http://www.amismarcelgodard.fr/> (Utolsó megtekintés dátuma: 2025. 01. 11.)

³¹ Langlais, *Jean-Louis Florentz, l'œuvre d'orgue*, 16.

³² I.h.

³³ I.h.

motettákat, illetve francia-barokk mesterek műveit énekelték. Nem sokkal később Godard atya egy művet rendelt Florentztől erre a vokális együttesre. Az *Ilayka*³⁴ vegyeskarra, cselló szólóra és orgonára 1968 májusára készült el. Sajnálatos módon Godard atya kórusa végül soha nem énekelte el, ugyanis a darab nehézségei jócskán meghaladták az alapvetően amatőr kórus technikai felkészültségét. Marcel Godard utódjának, Jean-François Duchamp, a Lyoni Főszékesegyház jelenlegi zenei igazgatójának küldött levele szerint, később Florentz nem engedte felvenni opuszai közzé a művet, ennek ellenére az *Ilayka* megtalálható a főszékesegyház kottatárában.³⁵

1968-ban Godard atya közbenjárásával Florentz elvállalt egy zenetanári állást neuilly-i Sainte-Croix Kollégiumban, ahol zongorista és ütőhangszeres növendékekkel foglalkozott. Kezdődő zenetanári praxisát a felfedezés légköre vette körbe, tanítása során felhasználta úgy komponista, mint etnomuzikológiai ismereteit. Valamivel később, az 1970-es évektől kiemelt figyelmet kapott életében a liturgikus ének. Godard atya, aki az Egyesült Egyházzenei Szövetség elnöke volt akkoriban meghívta Florentzet üléseikre is, ahol összekapcsolta fiatal zeneszerzőkkel, például Christian Villeneuve-vel. Később Lyonban megismerkedett Decourtray bíborossal, akivel hosszan beszélgettek a liturgia kérdéseiről és aki később elfogadta Florentz meghívását a lyoni Maurice Ravel-terembe, ahol bemutatták *Requiem de la Vierge* c. művét – mely később az *Asún* nevet kapta a Florentz életműben. Decourtray bíboros halála előtt a következő mondatot írta Florentznek: „Biztos vagyok benne, hogy hatalmas szolgálatot tesz az Egyháznak azzal, hogy művészként egy keresztén lelkiségében marad.”³⁶ Godard atya számára nyilvánvaló volt, hogy Szűzmária személye kiemelkedő fontossággal bír Florentz számára, amit jól bizonyítanak első opuszai is: *Magnificat-Antiphone pour la Visitation*, *Requiem de la Vierge*, *Laudes* (a középpontjában három Máriának szentelt darabbal), vagy a *Debout sur le soleil* (melynek egyik központi inspirációs hatása az utolsó Fátimai jelenés 1917. október 13-án).³⁷

24 éves korára Florentz az ismeretek valóságos kaleidoszkópját gyűjtötte maga köré és bár a határozott irányok még nem, pályájának erővonalai körvonalazódni látszódnak. Érdeklődési területeit szigorú szelekció alapján jelölte ki. Belső világát mindezen területek együttese és azok egymással való kölcsönhatása formálta. Mindegyik ezek közül, beleértve a

³⁴ *Ilayka* arabul: neked, számodra.

³⁵ I.h.

³⁶ I.m., 17.

³⁷ I.h.

zenét, csak a többi tükrében értelmezhetők, melyek végső soron mind ugyan arra a kérdésre keresik a választ: a transzcendens szerepére a kortárs társadalmakban.³⁸

1.3. Messiaen osztályában

1971-ben, miután úgy tűnt, a Conservatoire National de Région de Lyon már nem tartogat sok mindent Florentz számára, Godard atya tanácsára beiratkozott Olivier Messiaen párizsi zeneszerző-osztályába, mint passzív hallgató, mely végül utat nyitott Florentz hivatásos zenei pályájának.³⁹ Szemléletes képet ad Messiaen osztályáról Michael Levinas és Tristan Murail visszaemlékezése, akik Messiaen tanítványai voltak annak idején, amikor Florentz hallgató óráit. Levinas a következőképpen emlékszik vissza:

Messiaen elhozott az osztályába minden akkoriban divatos nagy zeneszerzőt, de azokat is, akik éppen csak most kaptak nyilvános figyelmet és még mindeddig elérhetetlenek voltak. Messiaen osztálya a Conservatoire többi osztályával ellentétben folyamatosan nyitott maradt az aktualitásokra. Egy folyamatosan naprakész képzést kaphattunk, az osztály egy állandó kerekasztal beszélgetés volt.⁴⁰

Tristan Murail

Nem emlékszem rá, hogy Messiaen különösebben elköteleződött volna a kortársai iránt. Nem szentelt nekik kifejezett analízist, de meghallgattatta velünk. Természetesen elindult egy beszélgetés és kommentálta a műveket.

Florentz ezekhez képest elég sarkos kritikával illette a Conservatoire-on őt körülvevő zenei közeget, mely azt a benyomást adja, hogy nem igazán találta a helyét az intézményben:

Akkoriban a kortárs zene a lehető legrosszabb helyzetben volt. Mindenekelőtt az számított, hogy megtalálják azt a valakit, aki feltalálja az új konstrukciót, amely megváltoztatja a zenetörténetet. [...] Egy rendkívül egészségtelen környezet volt számomra.⁴¹

Annak ellenére, hogy Florentzet nagyon boldoggá tette és motiválta, hogy végre hivatásos szakmai közegben fejleszthette tovább tudását, az akkori kortárs zenei közösség és Messiaen

³⁸ Bourcier, *Jean-Louis Florentz et l'orgue*, i.m., 11.

³⁹ Langlais, *Jean-Louis Florentz, l'œuvre d'orgue*, i.m., 18.

⁴⁰ Jean Boivin: „La Classe de Messiaen.” In: Christian Bourgois (szerk.): *Musique, passé, présent*. (Paris, 1995) 166.

⁴¹ Boivin, *La Classe de Messiaen*, i.m., 165.

növendékeinek provokatív légköre lehangolónak bizonyult számára.⁴² Az alábbi részletből is markánsan érezhető, mennyire feszült viszonyban állt az akkoriban Párizsban uralkodó zenei korszellemmel:

Azt kell mondjam, hogy 1971-ben egy olyan zenei közegbe érkeztem Párizsba, amit nem kívánok a mai fiataloknak. Sok zsarnokoskodás és intolerancia akadályozta a szakma megfelelő elsajátítását. Mindannyiunknak ugyanabba az irányba kellett gondolkoznunk, ugyanazzal a viszonyítási alappal, [...]. Lineáris módon tanultuk a zenét, limitálva azt a zene evolúciójának legmeghatározóbb alkotóira: Berlioz, Debussy, Stravinsky, Schönberg, Webern... Miközben elismertem ezt a fajta megközelítést, nagyon zavart, amikor azt láttam, hogy egy Richard Strauss-t, egy Puccinit, egy Brittent, egy Poulenc-et úgy kezelnek, mint valami kis jelentéktelen szerzőt. Tulajdonképpen a zeneszerzőképzés egyetlen „releváns” kérdés felé irányult: „Ki veszi át a tollat ettől, vagy attól?”. Ez a fajta hozzáállás reménytelenül céltalan maradt számomra és inkább elmentem az egyetemre etnomuzikológiát tanulni, ahol nem mellesleg más válaszokat is találtam a kérdéseimre... Az etnomuzikológia és a tanulmányi útjaim valahogy megóvtak és a saját, független módszeremmel fejlődtem egészen addig, amíg szükségessé nem vált pótolni a hiányosságokat és létrehozni egy koherensebb zenei világot. Ebben komoly segítséget kaptam egy másik mesteremtől és barátomtól: Antoine Duhameltól.⁴³

Visszaemlékezésében Florentz kiemeli egy általa rendkívül fontosnak tartott könyvet, Ernest Ansermet⁴⁴ *A zene alapjai az emberi tudatban* c. művét, melyben Ansermet kifejti a metrum és a ritmus között feszülő zavart. E kettőnek rendkívül különböző a természete „mégis, azt hiszem Messiaen rendszeresen összetévesztette a kettőt és metrikusan ítélte meg a ritmust.”⁴⁵ – mondja Florentz. Az alábbiakból láthatjuk, hogy Florentz kamaszkorában jellemző kritikai hajlama megmaradt, ezzel egyidőben határozottan meg tudta fogalmazni az őt foglalkoztató zenei problémákat.

Messiaen az osztályával teljes egészében átnézte a húsvéti időszak liturgikus zenei anyagát, melyeket a gregorián hagyaték legszebbjei között tartott számon. Hosszan elidőzött ezeken az alkalmakon, előfordult, hogy egy egész órán keresztül a *quilisma* szerepéről beszélt

⁴² Langlais, *Jean-Louis Florentz, l'œuvre d'orgue*, i.m., 18.

⁴³ Surchamp, *Entretien avec Jean-Louis Florentz*, i.m., 4.

⁴⁴ Ernest Ansermet (1883-1969), 20. századi francia és orosz zeneszerzők műveinek hiteles interpretációjáról és a kortárs zeneesztétika problémáinak éles intellektuális megközelítéséről ismert karmester. <https://www.britannica.com/biography/Ernest-Ansermet> (Utolsó megtekintés: 2025. 01. 11.)

⁴⁵ Boivin, *La Classe de Messiaen*, i.h.

és elmagyarázta minden lehetséges alkalmazását. Hatalmas, hosszan tartó zárójeleket nyitott az óráin, melynek során szó esett a neumák olvasásáról, azok modern notációba való átírásáról, mindezekből leszűrve a tapasztalatokat egy modern zeneszerző számára.⁴⁶ Nagyon árnyalt képet ad Messiaen óráiról Florentz egyik részletes visszaemlékezése, ahol Messiaen Debussy Szirénjeit elemezte:

Emlékszem egy fantasztikus órára. Egy nap Messiaen elővette a táskájából Debussy Szirénjeit és az első oldalon elidőzve azt mondta nekünk: „Nézzék meg alaposan ezt az első oldalt és mondják el, mi történik.” Mi pedig elkezdünk abban az irányban keresgélni, ahol keresgélni „illik”, kirukkoltunk egy sor extravagáns gondolattal, majd mikor már elhangzott minden szabálykövető ostobaság, elmagyarázta nekünk, mi is történik ezen az első oldalon – és valahogy ez volt az egész tanítási módszerének a lényege: „Ezen az egész oldalon ugyanazt a dolgot, ugyanazt a zenét látjuk, újra meg újra elmondva egyidejűleg különböző eszközökkel: trillázva a vonósokban, arpeggiokkal a klarinétban, és így tovább.” Egyszerűen csak egy közvetítési módról, egy játékmódról van szó egy egészen apró zenei elemből kiindulva. Senki sem gondolt egy ilyen egyszerű megközelítésre. Ez a fajta mondanivaló az, ami igazából megformál valakit. Itt nincs mit jegyzetelni. Ez bemeleg a fejbe és többé nem jön ki. Ezt hívják úgy, hogy józanész.⁴⁷

Florentz az európai zenei tradíción kívüli, főleg az afrikai zene iránti érdeklődése hamar megmutatkozott Messiaen osztályában. Ezzel kapcsolatban érdemes felidézni egy tapasztalt etnomuzikológus, Ramon Pelinski gondolatait Messiaenről: „Nem igazán foglalkozott az afrikai ritmusokkal, soha nem beszélt róluk. Számára esszenciális fontosságú volt, hogy a zeneszerzők elkerüljék a repetitív formulákat, melyek meghatározóak az afrikai zenében. Sokkal inkább előnyben részesítette egy pont hozzáadását, az irracionális ritmusértékeket, vagy a hindu *deçi-tala*-kat”.⁴⁸

Végül, még be sem fejezte tanulmányi évét 1972-ben, Florentz kért egy beszélgetést Messiaentól, melyben szeretne volna a tanácsát kérni a jövőjét illetően. Intuitív módon ráérezve Florentz természetére, Messiaen azt mondta neki: „Kedves barátom, induljon, menjen Afrikába, utazzon...”⁴⁹

⁴⁶ I.m., 205.

⁴⁷ I.m., 209.

⁴⁸ I.m., 340.

⁴⁹ Langlais, *Jean-Louis Florentz, l'œuvre d'orgue*, i.m., 18.

1.4. Antoine Duhamel gyakornokaként

Florentz Párizsba érkezését követően – nem sokkal azután, hogy júniusban hallotta a *Les oiseaux* c. operájának lyoni bemutatóját – 1971 őszén vette fel a kapcsolatot Antoine Duhamellel⁵⁰ azzal a céllal, hogy továbbfejlessze összhangzattan, ellenpont és zeneszerzés technikáját. 1976-ig, vagyis nagyjából öt éven keresztül, Florentz első zeneszerzői estjéig tartott közöttük egy meglehetősen szoros és rendszeres mester-tanítványi kapcsolat. A 2006-ban készített interjújakor is élénken éltek Duhamel emlékei Florentz legelső, *Ti'ndé*⁵¹ c. brácsa szólóra és zenekarra komponált művének bemutatójáról, melyen a rendkívül nyugtalan Jean-Louis a következőképpen fogadta Duhamelt, mikor az belépett a terembe: „Ide hallgass, Antoine, én felakasztom magam...!”⁵²

Duhamel elmondása alapján általában ebédre invitálta Florentzet, majd délutánonként dolgoztak. Együttléteik során átvették például Schönberg összes traktátusát, melyek elsősorban a funkciós tonalitásról szóltak és amelyek akkoriban még nem voltak lefordítva franciára. Duhamel egy idő után észrevette, hogy Florentznek pénzre van szüksége, emiatt maga mellé fogadta, mint kvázi asszisztent, melynek során Florentz kottákat másolt és elkísérte Duhamelt a stúdiókba, ahol volt, hogy az arányokat hallgatta, előfordult, hogy játszott is a felvételeken. Mint ahogy az ifjú zeneszerzők nagy részét, így Florentzet is foglalkoztatták az anyagi megélhetés kérdései, a filmzene pedig sokak számára egy versenyképes alternatívának bizonyult. A rádiós megjelenési lehetőségek és a rendelkezésre álló zenészek Duhamel mellett lekötötték Florentz figyelmét, aki gyakran meglátogatta Duhamelt amikor éppen egy zenekari partitúrán dolgozott, tudva, hogy két-három nap múlva hallani fogja ezt az anyagot megszólalni is. Noha Florentzet rendkívül érdekelte a filmzene és közel állt hozzá a képiség, igazán nem tekintette céljának és végül túlzottan nem is merült el benne. Végül Florentz hamar elérte az anyagi függetlenséget, amint elkezdte etnomuzikológiai kutatásait és elnyerte ösztöndíjait a római Medici villában (1979-1981) és a madridi Casa Velázquezben (1983-1985).⁵³

⁵⁰ Antoine Duhamel (1925-2014) francia zeneszerző, aki leginkább filmzenéiről, azon belül is számos Jean-Luc Godard filmhez komponált zenéjéről ismert. Szülei Georges Duhamel író és Blanche Albane színésznő. Zeneszerzést a Párizsi Conservatoire-on tanult René Leibowitz és Olivier Messiaen tanítványaként. <http://www.cineressources.net/repertoires/archives/fonds.php?id=duhamel> (Utolsó megtekintés dátuma: 2025. 01. 11.)

⁵¹ Florentz az Op. 1-es *Ti'ndé* (1975-1976) c. művét később visszavonta a katalógusából, úgymint az Op. 2-es *Ténére – Incantation sur un verset coranique* (1977-1978) és az Op. 4-es *Les Marches du Soleil* (1981-1983) c. zenekari darabját is.

⁵² Langlais, *Jean-Louis Florentz, l'œuvre d'orgue*, i.m., 22. 2006 júniusában készített interjú.

⁵³ Langlais, *Jean-Louis Florentz, l'œuvre d'orgue*. 22.

Florentz gyakran meglátogatta Duhamelt gyermekkori családi házában, a Párizs melletti Valmandois-ban, ahol maga Duhamel is szoros kapcsolatba került annak idején a természettel és a madarakkal (ebből az inspirációból táplálkozott a *Les Oiseaux* c. operája is). Duhamel a következőképpen emlékszik vissza Florentz egyik látogatására:

Emlékszem egy estére, itt voltunk, éppen vacsorához készültünk. Nyár volt, jó idő; hirtelen hallunk egy éles madárhangot, mire ő azt mondja: „Ez egy rigó, aki éppen szól a többi madárnak, hogy menjenek lefeküdni.” Lenyűgözött minden, amit felismert, a madarak tudományos neveinek valódi ismeretével, az etnológiai és etológiai megfigyeléseivel.

Mindig megdöbbenett az az állítása, hogy a művészet az emberi elme alkotása és a természetnek semmi köze hozzá. Ez teljes badarság, Jean-Louis etológikus megközelítése egy idő után rá is ébresztette, hogy egy művészi alkotás éppúgy lehet a madarak, a rovarok, vagy a természet műve. [Jean-Louis-nak] azonban merőben eltérőbb hangzásvilág élt a fejében, mint Messiaennak. Amikor például Messiaen *Madárkatalógusát* hallgatom, nem tudom elképzelni a természetet, míg Florentz munkásságában megtalálom azt.⁵⁴

Duhamel és Florentz akkor találkoztak legközelebb, amikor Florentzet kinevezték a Lyoni Conservatoire etnomuzikológia-tanárának.⁵⁵ Bár Duhamel nem ismerte annyira Florentz orgonaműveit, mint zenekari darabjait, tudta, hogy akkoriban sokat gyakorolt orgonát Lyonban. Egyszer azt mondta Duhamelnek: „Ebben a darabban mindenképpen szükségem van egy 7 soros Cornette”.⁵⁶ Mire Duhamel azt válaszolta neki: „Ezek szerint olyan zenét fogsz írni, amely teljes egészében csak egyetlen orgonán játszható!” Egy másik maradandó emléke Duhamelnek Florentzről, mint tanítványról a rendkívüli műgonddal elkészített partitúrái, melyeket aprólékosság és sok szín használata jellemzett. Duhamel és Florentz találkozásaik során nagyon sokféle zenével foglalkoztak és ez volt az, amit Florentz igazán nagyra értékelt Duhamelben, hogy megízleltette vele „a szabadság ízét”. Ahogy Duhamel maga fogalmaz: „Azt hiszem, egy olyan zeneszerzőt látott bennem, aki nem a tabuk megszállottja.” A későbbiekben is sokat mesélt Duhamelnek afrikai útjairól. Az Európán kívüli zenék, mint az arab, a kínai, a

⁵⁴ I.m., 24.

⁵⁵ Florentz 1985 és 1995 között volt a Lyoni Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse szájhagyomány útján terjedő zenei tradíció analízis professzora. Langlais, *Jean-Louis Florentz, l'œuvre d'orgue*, i.m., 182.

⁵⁶ A 7 soros Cornett regiszterek tartalmazzák a szeptim felhangot is. A világon mindössze néhány olyan orgona van, amely rendelkezik ezzel a regiszterrel.

hindu, vagy a japán közül egyértelműen az afrikai nyugozta le a legjobban. Egyszer azt mondta Duhamelnek: „Látnod kell egyszer az Out of Africa című filmet, egyszerűen fantasztikus.”⁵⁷

1.6. Rezidensi időszak a Medicik római villájában

Florentz 1979-től kezdve két éven keresztül a Medicik Róma melletti villájának rezidens diákja volt. Kiutazásához közeledvén felvette a kapcsolatot Philippe Hersant-tal – aki akkor már egy éve ösztöndíjas volt a Medici-villában –, mert aggasztotta a gondolat, hogy kimenjen két évre egy ismeretlen országba úgy, hogy még a nyelvet sem beszéli. Florentz a rádióban hallotta Hersant Op. 1-es Stances c. művét. A darab f-moll kezdőakkordjával kapcsolatban Florentz a következőket mondta Hersant-nak: „Nem én vagyok tehát az egyetlen, aki a korszak zenei diktatúrája ellen lázad!” – „Nem gondoltam volna, hogy egy f-moll akkord ilyen felforgató hatással bír!” – válaszolta Hersant. Ettől kezdve egyfajta bajtársi kapcsolat alakult ki kettejük között.

A 70-es évek végén generációjukban gyakorlatilag ők ketten voltak egyedül, akik visszatértek a tonális és a modális zenéhez, melyeket a melodikusság vagy a zenei érzelmkifejezés mellett jóformán száműztek a zenei gondolkodásból az 50-es 60-as években.⁵⁸ „Egyetlen fiatal zeneszerző sem igazán merte átlépni a határt és szembe szegülni a korszak zenei diktatúrával, amelybe mi ketten egyszerűen nem tudtunk beleilleszkedni.” – vélekedik Hersant, majd folytatja:

Furcsa módon, úgy emlékszem akkoriban az első találkozásunkkor nagyon izgatott volt. Valószínűleg félt az ismeretlentől. Ő, aki később nem habozott keresztül-kasul bejárni Afrikát. „Úgy érzem magam, mint egy kisfiú, akinek nyári táborba kell mennie.” – vallotta be nekem a Rómába indulásával kapcsolatban.⁵⁹

A rezidensi időszak a Medicik villájában rendkívül vonzó lehetőségnek bizonyult az ifjú művészek számára, akik akkoriban 8.000 frankos havi fizetést kaptak 24 hónapon keresztül. A jelentkezéshez be kellett nyújtani egy dossziét az elkészült művekkel és azok felvételével, melyeket Henri Dutilleux és Gilbert Amy bíráltak el.⁶⁰

Az ott lakóknak igyekeztek mindenben egyszerűsíteni az életükön. Florentz az első évben a főépület egyik szárnyában kapott egy emeleti szobát (kb. 8. emeletnek megfelelő

⁵⁷ Langlais, *Jean-Louis Florentz, l'œuvre d'orgue*, 24.

⁵⁸ I.h.

⁵⁹ I.m., 27.

⁶⁰ I.h.

magasságban, ugyanis az emeletek belmagassága igen magas volt), míg a második évben a kertben kapott egy kis házat, amelyet a 19. században jég tárolására használtak. A házat körbe ölelő kertben keveredtek szigorúan megszerkesztett francia-kert és a vadromantikusabb angol-kert jegyei.⁶¹

Ebben a meghitt környezetben, teljes nyugalomban teltek Florentz mindennapjai két éven keresztül, melyhez hozzájárult még, hogy semmilyen prezentálási kötelezettséggel nem járt a rezidensi időszak, azonban minden év végén, júniusban lehetőséget kaptak a zeneszerzők, hogy egy koncert keretein belül az olasz RAI rádió-zenekar megszólaltassa a műveiket. Florentz itt-tartózkodásakor a *Magnificat-Antiphone pour la Visitation* c. művét komponálta, mellyel viszont nem készült el időben a koncertig.⁶²

Philippe Hersant akkori tapasztalataiból kiemeli, hogy bár fantasztikus volt az a komfort és szabadság, amely körbevette őket a Medici-villában, mégis veszélyt rejtett magában: Róma ekkoriban művészi értelemben inkább szendergett, könnyen elvághatta magát így az ember a pezsgő párizsi művészeti élettől. Hersant meglátása szerint a római két év nem hagyott meghatározó nyomokat Florentzben. Sokkal jobban érezte magát néhány évvel később a madridi *Casa Velázquez*-ben. Kétségtelen, hogy Spanyolország sokkal közelebb állt hozzá: rendkívül jól beszélt spanyolul és jobban tetszett neki a rideg, sivatagos spanyol éghajlat is.⁶³

Florentz a Medici-villában keveset találkozott Hersant-tal, ugyanis ideje nagy részében a Vatikánban tartózkodott, ahol Abba Pietros Hailu atya, a vatikáni etióp kollégium rektora bevezette az etióp liturgiába és szakrális zenébe. Hersant és Florentz inkább a Rómából való hazatérésük után kezdtek el szorosabb kapcsolatot ápolni, melynek során rendszeresen jelen voltak egymás zeneszerzői estjein. Hersant kiemeli, hogy Florentz művészetében semmit sem bízott a véletlenre. A műveit átszövő szimbolizmus és az ezáltal közvetíteni kívánt üzenet annyira fontos volt számára, hogy néha egészen extrém, játszhatatlanul nehéz passzázsokat írt le. Például az *Asmará* c. kamarakórusra komponált kórusműve egyenesen utópisztikus, Florentz fejében ugyanis úgy szólalt meg az etióp ének, ahogy azt az etiópok éneklik, nem úgy, ahogy a nyugati énekesek. Florentz kizárólag zenekarra, énekhangra, orgonára és csellóra komponált. Hersant szerint a zongora és a kamarazene számára feltételezhetően túlságosan Nyugati volt, ezáltal alkalmatlan arra, hogy kifejezésre tudja juttatni rajta személyes szimbolizmusát.⁶⁴

⁶¹ I.m., 28.

⁶² I.h.

⁶³ Florentz meghatározó spanyolországi ösztöndíjas időszakát a 2.1. alfejeztben, a *Laudes* Op. 5 keletkezéstörténetének keretein belül fejtjük ki részletesebben.

⁶⁴ Langlais, *Jean-Louis Florentz, l'œuvre d'orgue*, 30-31.

„Örök diák vagyok. A tanulmányaim nem szüntek meg, amikor elhagytam az egyetemet, éppen ellenkezőleg.”⁶⁵ Florentz 1981-től az *École Pratique des Hautes Études*⁶⁶ diákjai között kezdte a tanévet, hogy a Földtudományok Tanszékén állati kommunikációt hallgasson a korszak egy kiemelkedő szaktekintélyétől, Yveline Leroy-tól. Florentz saját bevallása szerint tudományos szemléletének nagy része Leroy-tól származik.⁶⁷ Florentznek szüksége volt valakire, aki segít megtalálni a rendszert az addig rögzített nagyszámú felvételében, Leroy ennek részeként megtanította az állatok kommunikációjának alapjaira. Florentz két éven keresztül dolgozott Leroy-jal 1981 és 1983 között. Ennek az időszaknak a lezárásához köthető Florentz „A madarak polifóniai intertrópusi környezetben” c. szakdolgozata.⁶⁸ A későbbiekben Florentz találkozása Jean-Claude Roché-val lehetővé tette, hogy a terepen figyelhesse meg egy profi ornitológus kutatási módszerét, különösen néhány afrikai madárfaj énekének polifonikus struktúráinál.⁶⁹

1.7. Neoklasszicizmus és *avant-garde* határán

Florentz nehezen látható helyen volt a kortárs szcénában, nem számított igazán se neoklasszikusnak, se *avant-garde*-nak, zenéje valahol e kettő közötti halmazt képviselt, amely semmi korábbihoz nem hasonlított igazán. Lyoni orgonisták előadásában már megszólaltak nyilvánosan orgonaművei, mint a *Danse en forme de scherzo* 1969 februárjából, mely Duruflé és főként Cochereau *fileuse*-improvizációit⁷⁰ idézte; vagy a *Hymne à Dieu*, amely jóformán egy *Dieu parmi nous*-reminiszcencia, melyben egyértelműen hallatszódik, hogy Florentz még nem tudott igazán szabadulni Messiaen és Alain hatása alól.⁷¹ Rögtön ezeket a műveket követően jóformán belezuhant az *avant-garde*-ba: 1969 október 6-án befejezett egy művet, melynek a *Reflets contrastés* címet adta. Ez a műve felsejlik a *Laudes*-ban is, mégpedig a *Harpe de Marie* végén, a mutációkkal regisztrált egészhangú klaszteres résznél. Michel Bourcier szerint a korai

⁶⁵ Hélène Thiébault: *Études des sources et genèse d'une création*. Szakdolgozat. Université Paris IV-Sorbonne. 1992. 13.

⁶⁶ A párizsi *École Pratique des Hautes Études* 1868-ban alapította Victor Duruy francia oktatási miniszter. Az intézmény filozófiája, hogy a hallgatókat gyakorlatorientált kutatásokon keresztül készítsék fel a valódi életben folytatott kutatási tevékenységükre. <https://www.ephe.psl.eu/ephe-psl-lecole/histoire-strategie> (Utolsó megtekintés: 2025. 01. 27.)

⁶⁷ Thiébault, *Études des source*, i.h.

⁶⁸ I.h.

⁶⁹ I.h.

⁷⁰ Francia orgonista körökben a *fileuse* (azaz szövés, vagy arra utaló metaforikus mozdulatsor) arra a zenei anyagra utal, amikor az orgonista valamilyen gyors, összefüggő, könnyed hangvétellű, tizenhatodokból, vagy harminckettedekből álló zenét ír, vagy improvizál. Az egyik leghíresebb *fileuse* Louis Vierne *Naiades* c. műve (24 *Pièces de fantaisie* Op. 55 No. 4).

⁷¹ Langlais, *Jean-Louis Florentz, l'œuvre d'orgue*, 57.

művek legjobban sikerült alkotása az 1973-ban keletkezett *Sahra*, Lorand Gaspar⁷² *Sol absolu* c. költeményének parafrázisa. Ezt a művet Florentz annak idején még Louis Robilliardnak is elküldte. Florentz ezen műve mindenképpen kimagaslik a végül cenzúrázott, korai alkotások közül: a mű kiváló tanúsága annak, hogyan tapasztalta meg Florentz az Európán-kívüli kultúrát. Ebben a műben benne vannak Florentz első afrikai élményei, a sivatag felfedezése, az arab nyelv – amelyet akkor már magabiztosan beszélt – és az egész kultúrsokk, amelyet első afrikai útjai során megtapasztalt.⁷³

Florentz a zeneszerzői identitásának útvesztőjéből végül az idegen kultúrák és az utazás nyújtotta friss energiáknak köszönhetően talál ki és találja meg saját útját. A számára oly fontos spirituális gondolkodó, Jacques Leclercq nagyszerűen megragadja ezt a különleges intenzitást, mely Florentz egész későbbi életét meghatározza:

Ahhoz, hogy nekivágjunk egy nagy utazásnak a legmámorítóbb vágnak kell bennünk lakoznia, amely megszabadít a személyes határoktól és messzire, nagyon messzire visz, a kiszámíthatatlan és az ismeretlen varázsába, a nagy terek felé, ahol a dimenzió egyetemes, amely saját maga szabja a törvényeit saját követelményeivel és gravitációjával... Minden, ami körbe vesz mohóság és intenzitás: az Abszolútra törekszünk és a vágyakozás feszültsége minden arcot, minden tájat teljessé tesz, ahol az öntudat elmerül és feloldódik a találkozásokban: a körülöttünk lévő emberek miatt vagyunk valóságosabbak, minden nap egy újabb ámulat, minden este egy meditáció, [...].

Az idő fogalma nevetségessé válik. A repülőgépnek álomszerű ereje van: felfüggeszti az időt. Az időeltolódás, a nappalok és éjszakák változó egyensúlya, a Nap járása, a csillagok rendje, a kozmosz, az óceánok csendje azt mutatják, hogy az idő maga egy költemény... És senki sem tudja valójában, hogy micsoda az idő.⁷⁴

⁷² Lorand Gaspar Florentz tuniszi sebész-költő barátja volt. I.h.

⁷³ I.m., 58.

⁷⁴ Jacques Leclercq: *Debout sur le soleil*. (Párizs: Seuil, 1980.) 111–112.

2. Az első érett orgonadarabok megszületése

Ahogy Liszt Ferenc számára a zongora, Jean-Louis Florentz számára az orgona volt a legbensőségesebb megnyilvánulások hangszere. Érett alkotói korszakának egyetlen szóló hangszeréről lévén szó, az orgonaműveknél nem is találhatnánk szemléletesebb példát arra, miként viszonyult Florentz a műveit közvetlenül értelmező, mindenkori előadóművészhez. A Florentz-életmű olyan, mint egy freskó, melyben a szimfonikus költemények, a kórusművek és az orgonadarabok is ugyanannak a képnek az egyenrangú szereplői. Ennek ellenére az orgona, mint Florentz személyes hangszere, önmagában a szólisztikus jellege miatt kivételes szerepet játszik a művek és az előadók kapcsolódásában. A következő fejezetekben szeretnénk végigkövetni, Florentz miként építette fel magában újra a fiatal korában kialakult képet az orgonáról, mely zeneszerzői útkeresése elején hosszú ideig háttérbe szorult.

2.1. A *Laudes* Op. 5, *Kidân Zanagh* keletkezéstörténete

A *Laudes*¹ Op. 5 1999-ben kiadott második, Leduc-kiadásában olvashatunk a legrészletesebben a ciklus keletkezéséről. Eszerint a *Laudes* a centrális részét alkotja egy szimfonikus triptichonnak, melyet Florentz teljes egészében Máriának, Jézus anyjának – „a keresztény öntudatban Isten-, és a teljes Emberiség Anyjának” – szentelt.² Ennek a hatalmas háromrészese ciklusnak a komponálása majdnem tíz évet ölelt át, 1979-től 1988-ig.³ A középső rész, a *Laudes* (*Kidân za-nageh*), *7 pièces pour orgue* szoros kapcsolatot ápol *A rózsafűzér titkainak* ötödik titkával, a *Fájdalmas titokkal* (~*Mystère douloureux*), mely azzal magyarázható, hogy a ciklus komponálásának pillanatában (1983 és 1985 között) az Etiópiában regnáló dialektikus-materialista-kommunista rezsim radikálisan el akarta törölni a kereszténységet az országban. Mária egy roppant fontos személyiség az etióp kereszténységben: 32 ünnepet szentel az etióp egyházi csupán Mária személyének.⁴

¹ Az eredeti latinos kiejtéssel szemben a ciklus címe franciásan ejtendő, IPA-átírásban: /lod/. A továbbiakban előforduló magyaryelvű ragozások ebből a kiejtésből indulnak ki.

² Jean-Louis Florentz: *Laudes, Kidân Za-Nageh, 7 pièces pour orgue*, Op. 5. (Paris: Leduc, 1999.) IV.

³ A Mária-triptichon nyitórésze az oratóriummal műfajával áll a legszorosabb viszonyban: *Magnificat – Antiphone pour la Visitation* Op. 3, tenorszólóra, vegyeskarra és zenekarra. A mű szövegei magából az eredeti „Magnificat”-ból (1Lk 46–55), a Zsoltárok könyvéből és az Énekek énekéből származnak. A triptichon zárórésze az opera műfajához áll közelebb: *Asûn* (vagy *Assoun*, korábbi címén *Requiem de la Vierge*) Op. 7, szoprán-, bariton-, és tenorszólóra, gyermekkarra, vegyeskarra és zenekarra. A mű tartalmaz egy scénáriót, melynek nagyrésze Mária mennybemenetelének görög nyelvű elbeszéléséből, valamint etióp és görög forrásokból lett összeállítva. I.h.

⁴ I.h.

A *Laudes* keletkezési hátterével kapcsolatban az előszóban foglaltakat érdemes összevetni a valamivel korábban keletkezett, *A katalógus műveinek története* című dokumentumban rögzített néhány fontos alapvetéssel.⁵

A Plaisance-du-Gers-i Ars Organum Egyesület felkérésére, egyúttal a Casa Velázquez ösztöndíjas zárókoncertjére komponálva. Daniel Birouste-nak és Bertrand Lazerme-nek ajánlva.

Alapgondolatok: Az üldözött keleti egyházak, különösen az etióp egyház befogadása, Mengisztu Hailé Maryam [sic] kommunista rezsime alatt, aki el akarta törölni a kereszténységet Etiópiában.⁶

Egy Mária-triptychon középső része, melynek első darabja a *Magnificat-Antiphone pour la Visitation* Op. 3, utolsó része pedig az *Asún* Op. 7 (korábban *Requiem de la Vierge*) – melyre a *Laudes* komponálásának idején a Radio-France felől már megérkezett a felkérés.

Periférikus gondolatok: Ez a mű annak a jele, hogy 10 év „felejtés” után visszatértem az orgonához. A mutációk szerepének és használatának, illetve különböző vibrációs jelenségeknek a kutatása. Számos felfedezés az orgona hangszíneivel kapcsolatban (orgonák meglátogatása Spanyolországban és Franciaországban).

Megvizsgált munkák: Különféle könyvek az etióp művészetről, Lilabela monolitikus templomairól szóló kiadványok.⁷ Az etióp nyelv elmélyült tanulmányozásának a kezdete, különböző (keresztény) mágikus-vallásos szövegek.

⁵ Jean-Louis Florentz: *Historique des œuvres du catalogue*. Írógéppel írt 106 oldalas kiadatlan dokumentum. 1992. december 2. (Megtekinthető: IMEC, Caen)

⁶ Mengisztu Hailé Mariam (*1937): az etióp hadsereg főtisztje, 1974 és 1991 között etióp államfő. Részt vett az évszázados etióp monarchia megdöntésében és megpróbálta Etiópiát kommunista állammá formálni. A Szovjetunió összeomlását követően hatalma meggyengült, végül Zimbabwébe menekült. 2006-ban hosszantartó tárgyalásokat követően bűnösnek találták népirtás vádjában. <https://www.britannica.com/biography/Mengistu-Haile-Mariam>

valamint <http://news.bbc.co.uk/2/hi/africa/6171429.stm> (Utolsó megtekintés: 2025. 01. 11.)

⁷ Lilabela, vagy „Új-Jeruzsálem” egy szent város és keresztény zarándokhely Etiópia szívében, Addisz-Abebatól mintegy 645 km-re, mely híres a 13. századból való 11 barlangtemplomáról. Megépítésüket Lalibela királynak tulajdonítják, aki a 12. században egy „Új Jeruzsálem” megépítésére törekedett, miután a muszlim hódítások ellehetetlenítették a keresztény zarándoklatokat a Szentföldre. A templomok nem hagyományos módon épültek, hanem monolit sziklatömbökből, többnyire vöröstufából faragták ki őket. Ezeket a tömböket tovább vésték, ajtókat, ablakokat, oszlopokat, különféle padlózatokat és tetőt kialakítva rajtuk. Ezt a gigantikus munkát a vízvezető árkok és szertartásos járatok kiterjedt rendszere tette teljessé, némelyekhez remetebarlangok és katakombák is tartoznak. <https://whc.unesco.org/en/list/18/> (Utolsó megtekintés: 2025. 01. 11.) A konkrét mű, amelyet Florentz maga tanulmányozott: Georg Gerster: *L'Art éthiopien église rupestres*. Német nyelvről fordította Élisabeth de Solms, előszavát írta Hailé Selassié. (Saint-Léger-Vauban: Zodiaque, 1974.)

Allati eredetű források: 1 madár, „A *Laudes* madara”: sárgahasú seregély [vagy királycsörcse], *Cosmopsarus regius* Reichenow. Az ötödik darabban: *Pleurs de la Vierge*, 12–19. ütem, harmonikus *ritornell* a jobbkézben.⁸

Ellenére, hogy elsődleges hangszeréről van szó, Florentz az 1973-ban komponált *Sahra* című orgonadarabját követően valóban 10 évre elfordult az orgonától. Egy 1990-es interjúban két magyarázatot ad erre az elhúzódó időszakra. Egyrészt szeretett volna tanulmányaiban kiteljesedni, „annak minden lehetséges dimenziójában” – melynek, mint láthattuk egymástól egészen távoleső részei is voltak –; másrészt, nehéz volt megszabadulnia bizonyos hatásoktól, amelyek „károsnak bizonyultak volna, ha tovább halad ezen az úton.”⁹ Ismerve egykori mesteréhez fűződő viszonyát, Florentz itt minden bizonnyal Olivier Messiaenra gondolhatott, melyet a kortársak visszaemlékezései is alátámasztanak.¹⁰

Florentz 1983-ban kezdte meg rezidensi tartózkodását a madridi Casa Velázquezben¹¹, melynek kereteiben egy hét darabból álló orgonaciklus megalkotását vállalta. Spanyolországi tartózkodása alatt viszonylag kevés időt töltött Madridban, sokat utazott, főleg Dél-Spanyolországba, ugyanis közléről meg akarta ismerni a spanyol orgonákat. Az utazásokon kívül sok időt töltött elzárkózott munkával – napi 8 órát, és néha még vacsora után is kettőt. Ellentétben a Medicik római villájával, maga a Casa Velázquez épülete és annak környéke nem hagyott különösebben mély nyomokat Florentzben. Az intézmény két forgalmas út kereszteződésében feküdt, zsúfolt és zajos volt, Florentz nem igazán szeretett itt dolgozni, sokkal inkább a spanyol vidék beutazásával töltötte az idejét, ahol olyan izgalmas hangszerekkel találkozott, mint a Ségovie-i Katedrális orgonája.¹²

Michel Bourcier szerint Florentz figyelmét a spanyol orgonák nem ragadták meg annyira, mint a flamand hangszerek. Sokkal inkább a Dél hangulata, a meleg, kietlen vidék és az ehhez kapcsolódó atmoszféra vonzotta Dél-Spanyolországba.¹³

A *Laudes* keletkezése során akadtak francia orgonák is, amelyek inspirálták Florentz alkotói munkáját, ezeket fel is idézte a *Laudes* első kiadásának előszavában. Ilyen volt például

⁸ Florentz: *Historique des œuvres du catalogue*. 32.

⁹ Dom Angelico Surchamp: „Entretien avec Jean-Louis Florentz.” *Zodiaque*, no. 163. (1990, január): 17.

¹⁰ Marie-Louise Langlais: *Jean-Louis Florentz, l'œuvre d'orgue: témoignages croisés*. (Lyon: Symétrie, 2009) 57.

¹¹ A Casa de Velázquez egy 1920-ban alapított francia intézmény, melynek célja a művészeti, kulturális és akadémiai együttműködés és cserekapcsolatok előmozdítása kétoldalú és nemzetközi szinten. A Casa de Velázquez megalakulása óta egyedi modell alapján fejleszti tevékenységét, amely támogatja a kortárs művészeti alkotást és a tudományos kutatást a humán- és társadalomtudományok területén. <https://www.casadevelazquez.org/en/la-casa/presentation> (Utolsó megtekintés: 2025. 01. 11.)

¹² Langlais, *Jean-Louis Florentz, l'œuvre d'orgue*, 41. A hangszer diszpozícióját lásd a Függelék 132. oldalán.

¹³ I.m., 59.

a La Richardais nevű kis falu Saint-Servan Templomának Cavaillé-Coll orgonája.¹⁴ Florentz 1983 és 1985 között gyakran töltötte itt a vakációit a barátaival – ahol nem mellesleg Jean Langlais is letelepedett, a két zeneszerző ismereteink szerint ennek ellenére sohasem találkozott egymással. Nagy hatással volt még Florentzre a Perpignan-i Katedrális orgonája, főleg annak Puget által hozzáadott mutációi – amelyek egy nem sokkal későbbi felújítás során kikerültek a diszpozícióból.¹⁵ Florentz ennek ellenére tudatosan megtartotta a később keletkezett első kiadásban az eltávolított mutációkból összeállított regisztrációt, ami azt mutatja, valóban fontos volt számára az a hangzás, amire itt rátalált.¹⁶

2.2. A *Laudes* strukturális alapjai

Mint minden, Etiópiával szoros kapcsolatban álló Florentz-mű esetében, a *Laudes* kottáját kinyitva is egy szentháromság-invokációt olvashatunk, mely *ge'ez* nyelven, az etióp ortodox liturgia nyelvén került lejegyzésre:

በስመ : አብ : ወወልድ : ወመንፈስ : ቅዱስ : ሁ አምላክ :

Basma : 'Ab : Wawald : Wamanfas : Qeddus : Ahadu Amlake :

Az Atya, a Fiú, és a Szentlélek nevében, egy igaz Isten.

A mű alcíme, *Kidân Zanagh*¹⁷ jelentése „reggeli officium”, „reggeli testamentum”, esetleg „a hajnal imái”, a magyar katolikus nyelvhasználatban leggyakrabban: reggeli zsoltosma. A *Kindân* egy három nagyobb csoportból álló, csoportonként három imát magába foglaló etióp imalánc, a *Kidân Zanagh* tehát ennek a kilenc imának az általános kifejezése. Az első „nagy *Kindân*” az „Éjféli testamentum” (*Kidân Za-Manfaqa Lēlit*), a második a „Reggeli testamentum” (*Kidân Zanagh*), a harmadik pedig az „Esti testamentum” (*Kidân Za-Sark*).¹⁸ Habár Florentz ismerte ezeket a szövegeket, a *Laudes* egymást követő részei semmilyen módon nem felelnek meg a *Kidân Zanagh* imáinak és rituáléinak. A *Kindân* szövegeit sehol nem használta fel a műben, a *Laudes* más szimbólumokra támaszkodik. Magából a *Kidân Zanagh*-

¹⁴ A hangszer diszpozícióját lásd a Függelék 130. oldalán.

¹⁵ A hangszer Puget által kiegészített állapotának diszpozícióját lásd a Függelék 131. oldalán.

¹⁶ Langlais, *Jean-Louis Florentz, l'œuvre d'orgue*, 59.

¹⁷ A szerző a francia átírásban leggyakrabban a *Kidân Za-Naghe* írásmódot használja, de előfordul *Kidân za-naghe* és a *Kidân Zanagh* is. Az utóbbi, főszövegben előforduló átírást a magyar nyelvhez jobban igazodó jellege miatt, a könnyebb olvashatóság érdekében tartottuk meg.

¹⁸ François Graffin: *Patrologia orientalis, t. XXXIII: Études sur le Me'erāf, commun de l'office divin éthiopien*. Bevezetés, francia fordítás, ill. zenei és liturgikus kommentárok: Bernard Velat. Párizs: Firmin-Didot, 1966. 160–174.

ból csupán a rövid imák összefűzésének a gondolata maradt meg.¹⁹ A mű esszenciája tehát nem annyira az etióp liturgiával való közvetlen kapcsolatban keresendő – amely sokkal inkább egyfajta metaforikus kapcsolat –, mint inkább az impozáns szimbolikai eszköztár kibontakoztatásában. A *Kidân Zanagh* egy másik érdekessége, hogy el lehet mondani zárt körben, magányosan, vagy családi körben, de megszólalhat istentiszteleti közegben is, ez a fajta – személyes és egyben közösségi – kettős cél pedig nagyon tetszett Florentznek.²⁰ Az etiópok különösen odaadó figyelmet szentelnek Máriának, Jézus anyjának, amelyre Florentz régóta nagyon érzékeny volt, ennek megfelelően a *Laudes* három központi darabjának főszereplője Szűz Mária. A hét darab tulajdonképpen egy rendkívül szabad illusztráció Florentz tökéletesen egyedi liturgiájához:

- I. *Dis-moi ton Nom...* (Nagrânni samaka) : un appel à la prière.
- II. *Prière pour délier les charmes* (Mâftehê seray) : une incantation.
- III. *Harpe de Marie* (Arganona Mâryâm) : une danse sacrée.
- IV. *Chant des fleurs* (Mâhlêta segê) : une méditation.
- V. *Pleurs de la Vierge* (Lâhâ Mâryâm) : une cantique.
- VI. *Rempart de la Croix* (Hasura masqual) : une procession.
- VII. *...Seigneur des Lumières* (Agzi abahêr zabarhânât) : une hymne.²¹

Mint láthatjuk, a tételek műfaji megjelölései távol állnak a zsolozsmákat strukturáló liturgikus elemektől (zsoltárok, antifónák, imák, felolvasások). Annak ellenére, hogy a ciklus címe ezt sugallja, Florentz a *Laudes*-ban nem törekszik arra, hogy közvetlenül illusztrálja a reggeli zsolozsma egyes részeit. Sokkal inkább egyfajta „túláradó kompozíciókként”, teljesen szubjektív módon egészíti ki az etióp himnológiát.²²

A hét tétel címét Florentz vallásos-mágikus imákból állította össze, melyek legtöbbször mágikus amuletteken és medálokon voltak olvashatóak. Azonban, mint ahogy maga a *Laudes* kapcsolata az etióp liturgiával meglehetősen laza, a hét tétel sem kötődik szorosan a címekben megidézett konkrét imákhoz. Nem találunk legalábbis semmilyen, az imák szövegére utaló

¹⁹ Jean-Louis Florentz: *Laudes Op. 5 – Kidan Za-Nageh – 7 pièces pour orgue*. Alphonse Leduc: 1999. Előszó. IV.

²⁰ Michel Bourcier: *Jean-Louis Florentz et l'orgue. Essai analytique et exégétique. 2 Une tétralogie pour l'orgue*. Lyon: Symétrie. 2018. 8.

²¹ I. *Mondd el a Neved...* : egy felhívás imára.; II. *Ima a varázsvok feloldására* : egy ráolvasás.; III. *Mária hárfája* : egy szent tánc.; IV. *Virágok éneke* : egy meditáció.; V. *A Szűz könnyei* : egy dicséret.; VI. *A Kereszt védősánca* : egy körmenet.; ...*Fények Ura* : egy himnusz.

²² Florentz ilyen irányú, egyre erősödő költői kommentárookra való hajlandóságára egy kiváló példa a néhány évvel később keletkezett orgonapusz – jelen dolgozat központi témája – a *Debout sur le soleil* Op. 8.

tartalmi összefüggést az egyes tételek zenei anyagában.²³ Ennek valószínűleg az lehetett a háttérben, hogy akármennyire is lenyűgözte és érdekelte Florentzet az etióp ortodox liturgia, nem volt lehetősége elmélyülten tanulmányoznia ezt a területet. Ennek két megkerülhetetlen oka is volt: nem fért hozzá igazán hiteles, nagyszámú forrásanyaghoz, továbbá az Etiópiában akkoriban regnáló kommunista rezsim nem tette lehetővé Florentz számára a tanulmányutakat a helybéli keresztény közösségekhez.²⁴

2.3. Szimbolikus fundamentumok

Ahogy a *Laudes* keletkezési körülményeiből is felsejlik, Florentz a reá igazán nagy hatást gyakorló vallási-, természeti- vagy tudományos fenoménekből kölcsönzött, saját maga által gondosan kidolgozott szimbólumrendszeren keresztül törekszik a belső tartalom átadására. A Florentz-analízisek oroszán részét talán pont ennek a szimbólumrendszernek a felfejtése és „elsajátítása” jelenti, melynek során a hallgató, vagy előadó kialakít egyfajta közös halmazt a szerzővel, amely a mű mélyebb megértéséhez szükséges. Ebben a tekintetben az eddigi legbővebb szakirodalmi feldolgozást Michel Bourcier Florentz-monográfiájában találhatjuk, amelyre a dolgozatunkban is számos helyen hivatkozunk. Miután Bourcier ezt már kimerítő módon megtette, jelen dolgozat nem tűzhet ki céljául a művek analitikus elemzését. Megkerülhetetlen viszont bizonyos mértékben rávilágítani ezekre a jelenségekre, ezek az információk – vagy sokkal inkább az ezeket hordozó szemlélet – ugyanis nélkülözhetetlen a művekkel való szorosabb kapcsolat kialakításához.

Florentz szimbólumrendszerének egyik alapját a *Laudes* vázlatdossziéjának sorai között találhatjuk:

Isten az idők előtti. Létrehozta az időt: egy sokk, amely elválasztja az ezelőttet az ezutánról. Ez a sokk az 1 vibráció/másodpercben asszimilálódik.²⁵

Ahogy Michel Bourcier kommentálja: nehéz ennél távolabbi eredetű szimbólumot találni. Florentz gyakorlatilag visszamegy az ősrobbanásig, az idő és a tér kezdetéig, hogy – tágabb értelemben – a zenei világának alaphangjául szolgáljon. A zene a hangzó frekvenciái által az idő egyik funkciója; ha úgy tetszik a zene az idő művészete.²⁶ Ezt a racionálisan

²³ Bourcier, *Jean-Louis Florentz et l'orgue* 2, 9.

²⁴ I.m., 10.

²⁵ Jean-Louis Florentz: A *Laudes* kompozíciós vázlatának 2. dossziéja 1984-ből. A vázlatokat és kéziratokat az Institut Mémoires de l'édition contemporaine (IMEC) őrzi a franciaországi Caenban.

²⁶ Michel Bourcier: *Jean-Louis Florentz et l'orgue* 2. I.m., 10.

megfogalmazott kinyilatkoztatást olvasva az lehet az egyik legmeglepőbb észrevételünk, hogy Florentz egyszerre áll a tudomány és a hit platformján: a tudományos axiómák modorában fogalmazza meg a transzcendensben gyökerező szimbólumrendszerének alapját.²⁷ A tudomány ebben a szemléletben végsősoron mégis csak egy eszköze marad az isteni kinyilatkoztatásoknak, ennek megfelelően az idők kezdetét 1 Hz-ben meghatározó „sokk” metaforáját szimbolikus szemlélettel érdemes megközelíteni.

Az 1 az egység szimbóluma, isteni szám. Az 1 Hertz ennek az egységnek az ember által értelmezhető mértékegysége. Az ősröbbanás által keltett 1 Hz frekvenciájú képzeletbeli hang a C-5. Az akusztikus térbe áthelyezve ez a manuál- és pedállibillentyűzetek legalsó hangja, tehát a nagy C alatt hat oktávval helyezkedik el. Ez az emberi fül számára hallhatatlan, „misztikus” alaphang a láthatatlan világ szimbóluma a florentzi univerzumban. Ez az alaphang állítja elő a felhangok végtelen sokszínű sokaságát. A *Laudes* – sőt, talán az egész életmű – alaphangját követően Florentz az arra felépülő felhangrendszert is tudományos-misztikus alapon közelítette meg:

A logaritmikus spirál meghatározó szerepet játszik a dogon kozmológiában.²⁸

Mindenhol jelen van a természetben, ahol létrehozza az arany metszést.²⁹

A híres Fibonacci-számsor – melyben minden szám az azt megelőző két szám összege (0, 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, stb.) – gyakorlatilag kéz a kézben jár az arany metszéssel, melyet „isteni proporciónak” is neveznek, Florentz számára tehát teljesen logikus háttérrel biztosított szimbólumvilágának kidolgozásakor. Az isteni 1-gyel kezdődő Fibonacci-számsor és az azt követő logaritmikusan növekvő sorozat Florentz számára a teremtés metaforája.³⁰

²⁷ Ebben a kinyilatkoztatásban nagyon jól tetten érhető a Florentzre jellemző kettős beállítottság. Ez a kettősség a fiatalkori útkeresésekor még egy feszültségekkel teli konfliktus volt, amely idővel olybá tűnik megtalálta az egyensúly állapotát és végül a szimbólumrendszerének alapjaihoz vezetete. Lásd a dolgozat 6–17. oldalig terjedő részét.

²⁸ A dogonok Mali központi fennsíki régiójának egyik etnikai csoportja, létszámuk kb. 600.000 főre tehető és többségük a Bandiagara-lejtő sziklás dombjaiban, hegyeiben és fennsíkjaiban él. Túlnyomórészt mezőgazdasággal foglalkoznak, de komoly hagyománya van a különböző bőrdíszműves, lakatos és maszkkészítő manufaktúráknak is – ez utóbbi a kulturális életük kiemelkedő része. A népcsoport feltűnően széles és kidolgozott kozmológiai ismeretekkel rendelkezik, melyet 1931 óta kutatnak (elsőként Marcel Griaule francia antropológus). <https://www.britannica.com/topic/Dogon> illetve <http://www.ramtops.co.uk/dogon.html> (Utolsó megtekintés: 2025. 01. 11.)

²⁹ Florentz, *Laudes*-vázlatok, 2. dosszié.

³⁰ Jean-Louis Florentz: „*Spirale logarithmique, spirale de la Création (Dogon Mali)*”, a *La Croix du Sud* vázlatfüzete, 1999. Megtekinthető: IMEC (Caen).

Az első érett orgonadarabok megszületése

A hallható hangok terén a felhangok számait (és így az ehhez tartozó frekvenciákat) logaritmikus spirálarányban választom, az 1 Hertz alapjához viszonyítva, az ultrahangoknál megállva.³¹

Másképp megfogalmazva Florentz a C₋₅ alaphangtól számítva, a sorozat 34. hangjától kezdve választja ki a felhangokat (mert az 1, 2, 3, 5, 8, 13, és 21, valamint a 6765 feletti rezgésszámok az emberi fül számára hallhatatlanok). Florentz tehát a 34, 55, 89, 144, 233, 377, 610, 1597, 2584, 4181 és 6765 Hertz rezgésszámú hangokból – legalábbis a 12 fokú kromatikus rendszerhez legközelebb álló hangmagasságok alapján – építette fel a műveiben használt felhangrendszer-vázát.³²

The image shows a musical score for the 'Laudes' system, consisting of two staves (treble and bass clef). The notes are connected by lines, indicating a sequence of sounds. Labels 'K6' and 'N6' are placed above and below the notes, likely representing specific intervals or ratios. The notes are labeled with letters and accidentals: Cisz, A, F, d, b, fisz', esz', h'', s g'', e''', c''', gisz''', and f'''. The score is a visual representation of the logarithmic spiral ratio system described in the text.

1. számú kottapélda: a *Laudes* felhangrendszer-váza

Ezzel kapcsolatban Florentz két megállapítást tesz: az első hang, amely megjelenik a hallható tartományban a C#₀ – a magyar elnevezésnek megfelelően kontra Cisz [Cisz,] – (a C₋₅ utáni 34. Hertz frekvencia). Ez a hang a művek „alaphangja”, melyet a jegyzetekben „poláris-hang”-ként, később egyszerűen „tonikának” nevez. Az első hang (C₋₅) tehát a Láthatatlan és Hallhatatlan világot szimbolizálja, míg a másik (Cisz,) az első „valóságos” hang. Itt tehát az Atya és a Fiú ontológiai metaforáiról van szó. Az Atya, „akit soha senki nem látott”³³, mindennek az eredete, míg a Fiú az emberré lett Isten, aki inkarnálódott és beáramlott az Időbe. Florentz szimbólumrendszerében tehát a C az Atya, míg a Cisz a Fiú hangja.

A második megállapítás: a logaritmikus szekvenciából származtatott felhangrendszerben (1. számú kottapélda) hangközök állandó ismétlődését figyelhetjük meg (kisszext K6, kisszext K6, nagyszext N6). Minden hangköz közül a kis- és a nagyszext áll a legközelebb az arany metszéshez, pontosabban az *arany számhoz* $\Phi = 1,618$.³⁴ A szext,

³¹ Florentz, *Laudes*-vázlatok, 2. dosszié.

³² I.h.

³³ „Istent soha senki nem látta: az egyszülött Isten, aki az Atya kebelén van, ő nyilatkoztatta ki.” (Jn 1,18)

³⁴ Nagyszext: $\frac{5}{3} = 1,666$; kisszext: $\frac{8}{5} = 1,6$; $\Phi = 1,618$.

különösen a kisszext „*Mária-freskó*”³⁵ teljes szubkromatikus univerzumának indukáló intervalluma” lesz.³⁶ Mindezt megfordítva, a nagyterc – az orgona regiszterének megfelelően a *Tierce 1' 3/5* – a művek domináns hangszínévé válik.³⁷

Florentz a művei időbeli arányai felméréséhez is a Fibonacci-számsort használta: ha a *d* a mű teljes időtartamát jelenti, akkor az azt követő *e, f, g, h* a következőképpen alakul: $e = d/\Phi$, $f = d - e$, $g = e - f$, $h = f - g$, stb. Ebben az esetben minél tovább haladunk a sorrendben, az egymást követő tagok annál távolabb kerülnek az aranymetszéstől. Így, egy olyan darab esetében, amelynek 2 perc a tervezett időtartama³⁸ (120 másodperc), a mű a következő időbeli sor szerint fog összeállni: 120, 75, 45, 30, 15. Ezek a számok határozzák meg tehát a különböző részegységek időtartamát, mely az orosz „matrjoska-babákhoz” hasonlóan integrálódnak egymásba, majd bontakoznak ki.³⁹

Mindezek alapján tehát – a hangmagasságok és az időarányok tekintetében egyaránt – a logaritmikus spirál egyfajta egyeztetési eszközként szolgál Florentz számára, melynek segítségével a zeneszerző összeilleszti a függőleges- (hangmagasság) és vízszintes tengelyt (időbeliség).⁴⁰

Florentz a vázlatai alapján eredetileg 21 percesre tervezte a ciklust, a 21 pedig nemcsak a 7 háromszorosa, de a Fibonacci-szekvencia hetedik száma is. Ez a terv végül az alkotás során megghiúsult, a *Laudes* hossza 30 percnél is több. Ugyanez megtörtént a *Debout sur le soleil* esetében is: az eredetileg Jacques Leclercq prédikációinak megfelelő hosszúságot (15 perc) végül messze túlszárnyalta az alkotás. Ebből jól látható egy Florentz alkotói munkájára jellemző vonás, szimbólumrendszerének állandó gyarapításának szünni nem akaró szándéka, amely egy szint után eléri önmaga határait. Florentz az egyik oldalon még kiegészítené, ám a rendszer egy másik oldalon felemészti önmagát.⁴¹

A dolgozat korlátai erre nem adtak lehetőséget, de ajánlom az olvasó figyelmébe a hét tétel részletes elemzését Michel Bourcier monográfiájában, melyben a szerző részletesen

³⁵ *Magnificat*, Op. 3 (1980), *Laudes*, Op. 5 (1985), *Asún* Op. 7 (1986-1988).

³⁶ CD kísérőfüzet. *Magnificat, Les Laudés*. Erato. 1989 november. 9.

³⁷ Florentz, *Laudés-vázlatok*, 2. dosszié.

³⁸ Ilyen pl. a *Pleurs de la Vierge*, a *Laudés V. tétéle*.

³⁹ Bourcier, *Jean-Louis Florentz et l'orgue* 2, 12.

⁴⁰ I.h., 13.

⁴¹ Egy ehhez hasonló dilemmát figyelhetünk meg a *Debout sur le soleil* inverz-struktúrájában is. Florentz rögtön két szakrális számot, a 169-et és a 153-at is strukturális szervezőkként akart beépíteni a mű fundamentumaiba. A két rendszer összehangolása során jelentkező tökéletlenségeket végül egy a mű végéről induló számolási szisztéma alkalmazásával küszöbölte ki, sikeresen összetartva ezáltal a rendszert. Lásd részletesen kifejtve a dolgozat 62–66. oldalaiig terjedő részben.

körbejárta a ciklus különböző olvasati szintjeit, a hét tétel liturgikus gyökereit, modális hátterét, szimbolikus tartalmát és motivikus összefüggéseit.⁴²

2.4. A *Laudes* bemutatása és utóélete

Florentznek az első Casa Velázquezben töltött ösztöndíjas éve végén be kellett mutatnia egy elkészült művet az intézmény kuratóriumának rendezett koncerten. A *Laudes* még nem volt készen, így az 1973-ban komponált *Sahra* és a később a *Laudes* negyedik tételének szánt *Chant des fleurs* szólalhatott meg ezen a koncerten egy spanyol orgonista előadásában.⁴³

Amikor a *Laudes* elkészült, Florentz azzal a problémával találta szemben magát, hogy nagyon nehezen talált olyan előadót, aki bemutatná a művet. 1968–1969 környékén, amikor Florentz a lyoni Saint Jean templomban tevékenykedett a helyi orgonisták – Godard atya és Byron atya – előszeretettel játszották műveit, ám ezek az alkotások még messze álltak attól az egyedi hangtól, ami később a *Laudes*-ra igazán jellemző volt – a technikai nehézségekről nem is beszélve. Számos orgonista érdeklődött eleinte, majd utasította vissza a felkérést, amint meglátta a kottát. 1985-ben Jean-Louis Gil, az Angers-i Konzervatórium orgonatára végül elvállalta a felkérést, ám később egy betegség miatt át kellett szerveznie az életét, így végül ő sem tudta elvállalni a bemutatót.⁴⁴

Később Jean-Louis Gil megkereste a Notre-Dame frissen kinevezett orgonistáját, Olivier Latryt, nem volna-e kedve bemutatni a *Laudes*-ot, ám Latry – habár nagyon izgalmasnak találta a ciklust, főleg a *Dis-moi ton Nom* és a *Harpe de Marie* tételket – ebben az időszakban más projektekre összpontosított.⁴⁵

Végző elkeseredésében Gil elkezdte a saját növendékei között felajánlani a lehetőséget, akik szintén sorra visszautasították azt. Az utolsó a listán az akkor 21 éves Michel Bourcier volt, aki egy évvel korábban diplomázott és rendkívül érdekelte a kortárs zene. A mű a Plaisance-du-Gers-i Ars Organum Egyesület felkérésére született, ám a templom Daniel Birouste által épített orgonája nem készült el időre, így a *Laudes* valódi premierje 1988-ra halasztódott. Florentz megkérdezte Jean Guillou-t, akivel akkoriban nagyon jó kapcsolatot ápolt, hogy melyik lenne a *Laudes* bemutatására legalkalmasabb párizsi orgona. Miután a Saint-

⁴² Bourcier, *Jean-Louis Florentz et l'orgue 2*, 44–159.

⁴³ Langlais, *Jean-Louis Florentz, l'œuvre d'orgue*, 89.

⁴⁴ I.h.

⁴⁵ Latry egyébként tanári praxisa során hosszú ideig tanította úgy a Florentz-műveket, hogy még egyet sem játszott közülük. Az első Florentz-mű, amit megszólaltatott, a neki ajánlott *La Croix du sud* Op. 15 volt 2000-ben. I.h.

Eustache orgonája egy felújítás miatt nem volt elérhető, Guillou a Billettes-i Evangélikus Templom Muhleisen orgonáját javasolta.⁴⁶

A koncert az Institut de France egyik fontos eseménye volt, nem volt tehát tét nélküli. Bourcier-nek összesen hét hét állt rendelkezésére a ciklus megtanulására, Jean-Louis Gil augusztus 1-én kérte fel a bemutatóra, a koncert pedig szeptember 24-re volt lefixálva (ez a szűkös határidő adhat némi magyarázatot a számos visszautasításra). Bourcier „fiatal volt és felelőtlen”, így megtalálta a projektben a kihívást.⁴⁷

Miután Bourcier igazi Boulez-rajongó volt, nem jött zavarba az irracionális ritmusoktól, kitartóan gyakorolt, napi 8–10 órát. Az első találkozása Florentzrel augusztus végén volt, négy héttel azután, hogy elkezdte a munkát. Florentz előtte felhívta telefonon, majd azzal kezdte: „Hiszen maga csak 21 éves!” – mely érezhetően kétségbe ejtette. – „A *Harpe de Marie* hogy halad?” – folytatta. „Nézze... megyeget!” – válaszolta Bourcier.

Az első alkalommal a Sarah-Bernhardt kávézóban találkoztak a Châtelet-nál. Florentzre várva Bourcier végig azon gondolkozott, milyen lehet a külseje ennek a zeneszerzőnek, akinek még a korát sem tudta (Florentz akkoriban 38 éves volt). Majd megjelent Florentz egy fehér afrikai ingben, vörös velűrbőr nadrágban, afrikai nyakláncokban, bőrcsizmában, flitteres bőrdzsekiben. Nem épp így festettek akkoriban a kortárs zeneszerzők. Később Bourcier eljátszotta Florentznek a teljes művet a Billettes orgonáján. Florentz megkönnyebbült, Bourcier viszont még nem, hiszen még előtte állt a bemutató.⁴⁸

A bemutató előtt Florentz leginkább a tempókon változtatott, amelyeket az első változatban túl gyorsnak ítélt. A *Harpe de Marie* ♩ = 75 tempóját ♩ = 55-re csökkentette – melyet Bourcier az első hivatalos felvételen emlékei szerint 60 és 62 között játszott. Ez a lassabb verzió nagyon tetszett Florentznek, mert elkezdett „énekelni” a zenéje, amelyet rendkívül fontosnak tartott minden darabjánál. Mindig előnyben részesítette a líraiságot a virtuozitással szemben. Nem úgy, amikor különböző táncokat idéz meg a zenéiben. A táncok esetében – lásd a *Debout sur le soleil* táncait – mindig a játszhatóság maximumára akarta hajtani a tempókat, elérve ezzel egyfajta transz-állapotot az előadónál.⁴⁹

Florentz arra kérte Bourcier-t, hogy a bemutátón a Bach *Clavierübung* III. kötetének Esz-dúr prelúdium és fűgájával közrefogott három korállal egészítse ki a programot, melyet

⁴⁶ Érdekesség, hogy az orgona nem rendelkezett sem 3' ¹/₅-ös terc-, sem pedig 1' ¹/₇-es szeptim regiszterrel. A Billettes orgonája tehát jó példa arra, hogy a *Laudes* játszható volt relative kis méretű, Setzer-kombináció nélküli orgonán is. Az orgona diszpozícióját lásd a Függelék 129. oldalán.

⁴⁷ Langlais, *Jean-Louis Florentz, l'œuvre d'orgue*, 59.

⁴⁸ I.m., 60.

⁴⁹ I.h. Lásd „A Tenger táncát” a dolgozat 88., illetve a 94–98. oldalain kifejtve.

Bourcier Florentz kérésének eleget téve vállalt – annak ellenére, hogy a *Laudes* mellett a Bach-műveket is újonnan kellett megtanulnia az ifjú orgonistának.⁵⁰

Bourcier a 1988-as plaisance-du-gers-i orgonaavatással egybekötött bemutatóig számos helyen játszott Franciaországban a *Laudes*-ot, ahol mindenhol egyértelműen elnyerte a közönség tetszését. A *Laudes* tudott valami egészen újat, amit tagadhatatlanul érzett a közönség is. A ciklusnak és ezzel együtt Florentz a francia orgonaszubkultúrába történő berobbanásának pedig egyfajta misztikusságot kölcsönzött ezeknek a műveknek az egészen újfajta nehézsége. Hogyan lehet ezeket az egymás fölé-alá helyezett irracionális ritmusokat eljátszani? Merült fel teljes joggal a kérdés az orgonistákban. Egy tökéletesen egyedi, mindaddig soha nem látott koncepciózus orgonahasználatot láthatunk a *Laudes* tételeiben. A ciklus hamarosan népszerű lett az orgonisták körében és a bemutatót követő években műsorra tűzte azt Bernard Focroulle, Francis Chapelet, Michel Chapuis, Jean Guillou, Jean Boyer, Michel Bouvard és mások is.⁵¹

Olivier Messiaen az alábbi levélben méltatta az orgonaciklust:⁵²

1988. szeptember 28.

A Leduc kiadó elküldte nekem a csodálatos művét: *Laudes*, hét darab orgonára. Szívből gratulálok ezeknek a daraboknak az eredetiségéhez és szépségéhez.

Ezek a művek nem csak nagyon jól meg vannak írva orgonára, de hoznak a kortárs zenébe valami új dolgot a hangszínek és a hangzásbeli koncepció területén, melyek minden bizonnyal a abesszíniai kereszténység és a Szahara sivatagának látogatásaiból adódnak, ám amelyek elejétől végéig magukon hordozzák az Ön, Jean-Louis Florentz egyediségét.

Minden csodálatommal, barátsággal,

Olivier Messiaen

⁵⁰ I.h.

⁵¹ I.h.

⁵² Olivier Messiaen levele Jean-Louis Florentznek, Anne Florentz archívumából, Marie-Louise Langlais közreadásában. Langlais, *Jean-Louis Florentz, l'œuvre d'orgue*. 66.

3. Az utópisztikus orgonaideál

Egy orgonára komponáló zeneszerző képzeletét mindig kétfajta tendencia határozza meg. Elsőként azok a hangszerek, melyek megszabják a zeneszerző orgonához fűződő viszonyát és egy orgona-öszményként háttérrel biztosítanak az orgonadarabok zenei nyelvezetének: mi lenne César Franck életművével a Párizsi Saint Clotild Templom hangszere, vagy Olivier Messiaen orgonaműveivel a Szentháromság Templom orgonája nélkül? Ezzel szemben implicit módon táplálkozhat a zeneszerző képzelete egy hangszer elégtelenségeiből vagy hiányosságából is, amelyeket az adott orgonista a maga saját esztétikai törvényei alapján próbál pótolni – gondoljunk Louis Vierne, vagy néhány évtizeddel később Pierre Cochereau módosításaira a Párizsi Notre-Dame orgonáján. Florentzre még akkor is hatással volt ez a fajta kettős tendencia, ha nem töltötte be az *organiste titulaire* pozícióját egyetlen templomban sem.

Florentz egészen sajátos megközelítéssel viszonyult az orgonához. Annak ellenére, hogy tanulmányai során magas szintre jutott az orgonajátékban és átlátta a hangszer működését, szerteágazó érdeklődése miatt inkább külső szemlélője volt a francia orgonista tradíciónak, ami ahhoz vezetett, hogy más füllel hallgatta és ennek tükrében másként is használta az orgonát a környezetében működő orgonista-zeneszerzőkhöz képest. Amellett, hogy zeneszerzői gondolkodását a szimfonikus zenekarok hangzásideálja uralta, egyfajta tendenciaként mutatkozik Florentz orgonahasználatában, hogy egy jól körülhatárolt, általában valamilyen külső inspirációs forrás alapján törekszik bizonyos hangzásokat az orgona eszközeivel reprodukálni, majd szerves módon beépíteni a darab szimbolikus eszköztárába. Ezek a gondosan megválasztott hangszínek, vagy zenei ötletek később a alkotói munka során szoros kapcsolatba kerülnek a művek tartalmi eszköztárával. A Florentz-művek néhány meghatározott hangszínkombinációja tehát ugyanolyan metaforikus kapcsolattal és szimbolikával bír, mint egy-egy vezérmotívum, egy madárdal, egy logaritmikus-spirál által kiszámított formaegység, vagy egy speciálisan összeállított, valamilyen karaktert megszemélyesítő akkord. A következőkben szeretnénk körbejárni Jean-Louis Florentz orgonaesztétikáját, valamint néhány kiemelkedő példán keresztül szemléltetni, hogyan viszonyulhat az előadó az orgonán történő speciálisan florentzi, néha egészen meglepő, utópisztikus regisztrációkhoz.

3.1. A tökéletlenség apoteózisa

Florentz műveit hallgatva az lehet a benyomásunk, hogy egyszerre van jelen a megalkuvást nem tűrő, végletekig kiszámított maximalizmus és egyfajta természetből fakadó tökéletlenség. Életművében számtalan helyen találkozunk elhangolódott orgonaregiszterek megidézésével,

liturgikus énekesek pontatlan belépéseit imitáló, mesterségesen eltolt szólamokkal, irracionális ritmusokkal, természet-hangokkal és így tovább. Egyszóval Florentz példátlanul gondos odafigyeléssel, mondhatni a tökéletesség igényével komponálja meg műveiben a tökéletlenséget. Részletesen utal például a Ségovie-i Katedrális orgonájára a *Laudes Op. 5 Rempart de la Croix* c. hatodik tételének kapcsán a ciklus 1988-as első (Leduc) kiadásában. Florentz ehhez kapcsolódó kommentárjai szemléletesen bemutatják, milyen precízen kutatta az ilyen szempontból számára igazán tetsző hangzásokat:

Évangile-orgona, Ségovie-i Katedrális (Spanyolország)¹

III. manuál: *Trompeta de Batalla* (távoli hangzású, egyes hangjainál részben a leütött hang felső kisterce hallatszik)²

I. manuál: 8'-as alapok és lebegő regiszterek: Egy nagyon különleges hangzást keverhetünk ki így, amely a nigériai tutajcitera³ hangjára emlékeztet; valószínűleg mert ezek a regiszterek nincsenek rendesen behangolva. Elérhetjük ezt az effektet más orgonáknál is – mechanikus regiszterhúzóok esetén – ha félig kihúzzuk a Récit gambáját és vele ellenkezőleg a főmű alapjait, vagy fordítva.⁴

Az alábbiakban láthatjuk a *Rempart de la Croix*-ban az említett *Trompeta de Batalla*-t megidéző szakaszt:

Mystérieux. Incantatoire ♩ = 60

2. kottapélda: *Laudes Op. 5 – VI. Rempart de la croix*, 29–34. ütem.⁵

¹ Lásd a hangszer diszpozícióját a Függetlenség 132. oldalán.

² Florentz megjegyzését figyelembe véve arra következtethetünk, hogy a kisterce felhang megjelenése nem tervezett intonáció eredménye, sokkal inkább egyszerűen „beteg” sípokról van szó.

³ Florentz a *cithare-en-radeau* megnevezést használta. Eredeti neve *yomkwo*. https://collectionsdumusee.philharmoniedeparis.fr/collectionsdumusee/doc/MUSEE/0161256/cithare-en-radeau-yomkwo?_lg=fr-FR (Utolsó megtekintés: 2025. 01. 11.)

⁴ Marie-Louise Langlais: *Jean-Louis Florentz, l'œuvre d'orgue: témoignages croisés*. (Lyon: Symétrie, 2009.) 41.

⁵ A rész regisztrációja: *Réc.*: Bourdon 8' solo; *Pos.*: Régale 8' solo.

A Ségovie-i Katedrálisban elég rosszul fogadták Florentz érkezését, a templom vezetője nem volt vele túlságosan készsleges. Ennek ellenére megengedték, hogy játsszon az orgonán. Énekelt a templomban egy öreg kanonokokból álló elég hamis kórus. Michel Bourcier szerint Florentz a *Laudes Dis-moi ton nom...* című első tételében az eltolva induló akkordok és az elhamisított, kéttercű harmóniák formájában egyfajta zenei bosszúként válaszolt a szívélyesnek nem mondható fogadtatásra:⁶

G.O.
G.O.
Réc.
Péd: - Tir. Pos. + Tir.-Réc.

3. kottapélda: *Laudes Op. 5 – I. Dis-moi ton nom...*, 29–32. ütem.

Egy ehhez hasonló jelenséget figyelhetünk meg a *Sahra* (1973) című darabban. Florentz a mű keletkezésekor sokat játszott az annecy-i Saint Maurice Templomban, melynek hangzása megmaradt a fülében a mű keletkezésekor. A *Sahra*-ban a szerző gyakran használja a *Sesquialtera / Bourdon 8' / Cymbale* kombinációt a pedál *Contrabasse 16'* regiszterére kopulázva, mely egy egészen egyedülálló hangzást eredményezett: „...mint egy állat felordítása” jegyezte a kottába Florentz ehhez a részhez kapcsolódóan.⁷

3.2. A Boeing 727-es és a harangrezonancia

Florentz 1972 júliusában egy Boeing 707-es fedélzetén történt „légi megkeresztelkedését” követően folyamatosan kereste a zenei kapcsolódási pontokat a sugárhajtóművek különleges hangzásával.⁸ Meg akarta találni a módot, hogyan lehetne zenei eszközökkel reprodukálni a hajtóművek sajátosan komplex hangzását, melyet legintenzívebben felszállásnál hallani. Florentz ezirányú passziója természetesen szorosan összefüggött utazásaival, első sorban

⁶ Langlais, Jean-Louis Florentz, *l'œuvre d'orgue*, 58.

⁷ I.m. 57. A hangszer diszpozícióját lásd a Függelék 133. oldalán. Michel Bourcier visszaemlékezésével ellentétben több forrás alapján a pedálban nem *Contrabasse 16'*, hanem *Soubasse 16'* regiszter áll.

⁸ I.h.

afrikai tanulmányi útjaival.⁹ A *Laudes* Op. 5 negyedik, *Chant des fleurs*, azaz Virágok éneke c. tételében találhatunk egy jellegzetes példát erre a technikára. Ez a mű, amely 1973-ban, tehát több mint 10 évvel az opusz többi tételének születését megelőzően keletkezett egy etűd átkomponálása, melyben Florentz a Boeing 727-eseket meghajtó Pratt & Whitney reaktorok harangrezonanciáját dolgozta fel. Florentz észak-afrikai tanulmányútjainak nagy részében 1971 és 1978 között többnyire Boeing 727-esekkel utazott. Ülőhelyeinek kiválasztásakor gondosan ügyelt rá, hogy lehetőleg mindig a gép hátsó részébe, közel az ajtókhöz, a hajtóművek mellé kerülhessen.¹⁰ A *L'Hospitalité des mémoires* c. tanulmányában részletesen ír megfigyeléseiről:¹¹

Amint egy Boeing 727-es hajtóműve forogni kezd, egy egyre zsúfolódó, harangrezonanciára emlékeztető harmóniát hallunk. Ez a rezonancia a felszállás pillanatában fokozatosan átfedésbe kerül egy másik rendkívül összetett, nagyon gazdag harmóniával. Ha úgy tetszik a „virágszirmai” ennek az éneknek a hajtómű kompresszorlapátjai. Létezik persze más értelmezése is ennek a tételnek, mint ahogy a *Laudes* többi darabjának is... A *Virágok énekében* annyira fontos a regisztráció, hogy lehetetlen előadni a darabot torzítás nélkül úgy, hogy az ember nem rendelkezik a szükséges regisztrációval.¹²

Habár a mindenkori előadónak érdemes alaposan szem előtt tartania Florentz intencióit a regisztrációkat illetően, a szerző maga ad felhatalmazást az orgonisták számára az alternatív megoldásokra. Egy nagyon fontos referenciapontot jelent ebben a tekintetben a *Laudes* regisztrációival kapcsolatos alábbi idézet a szerzőtől:

Az alkotói munkámban meghatározó volt a spanyol orgonák hangzásának hihetetlen gazdagsága. Ebben a művemben a hangszínek olyan fontosak, hogy a regisztrációknak hangszerelési értéke van. Ez semmilyen módon nem akadályozza a *Laudes* előadását egy meglehetősen limitált barokk orgonán: csupán a mű „másképp” fog megszólalni. Jelöltem is a kottában, hogy az orgonista tetszés szerint módosíthatja a regisztrációkat. Ennek ellenére mindenképpen azt akartam, hogy az

⁹ Florentz, Jean-Louis: *L'Hospitalité des mémoires. Genèse de ma technique harmonique*. A szerző által 22 példányban sokszorosított, írógéppel írt 110 oldalas mű. (Párizs, 1994) 98–99. Megtekinthető: IMEC, Caen.

¹⁰ Florentz részletes leírást ad a Boeing 727-es három hajtóművének elhelyezkedéséről: kettő a géptörzs hátsó részén két oldalt, míg egy felül, részben belelógva a függőleges kormányzószerkezetbe.

¹¹ Florentz, *L'Hospitalité des mémoires*, 100.

¹² A *Chant des fleurs* pontos regisztrációja: *Récit: Nasard* 2' 2/3 és *Tierce* 1' 3/5; *Positif: Flûte conique* 8'; *Pédal: Fonds* 32', 16', 8', *Tir. Réc. (Quinte* 10' 2/3, *Grande Tierce* 6' 2/5). A jobb kéz a *Positif*-on, a bal kéz a *Récit*-n játszandó. Ez a mű a *harmonikus vibrato* technikáját használja (lásd részletesen kifejtve a dolgozat 99–105. oldalain), Florentz erre utal, amikor a torzítás nélküli előadás feltételeiről beszél. A *harmonikus vibrato* a felhangregiszterek és az alaphangregiszterek hangolási eltéréseiből fakadó *vibrato*-effektust hivatott kiaknázni.

organista pontosan tudja, milyen hangszínkombinációkat választottam, ennek tükrében pedig az adott hangszer függvényében saját felelősségére átregisztrálhatja.¹³

3.3. Florentz és a Saint-Eustache orgonája

Florentz számára meghatározó volt a Jean Guillou-val és a párizsi Saint-Eustache templom orgonájával való találkozás. Guillou egy közös barátjukon keresztül ismerte meg Florentzet, aki az Orchestre de Paris-nál dolgozott és sokat támogatta Florentz előremenetelét, például zeneszerző-estjei alkalmával. Guillou is egy ilyen alkalommal ismerkedett meg Florentz zenekari- és kórusműveivel, amelyek azonnal felkeltették érdeklődését.¹⁴

Jean Guillou szakmai vezényletével a Saint-Eustache templom orgonájának egy nagyszabású átépítése vette kezdetét 1977-ben, melyet Párizs városának önkormányzata támogatott. Guillou az átépítési koncepció minden részletét papírra vetette.¹⁵ Florentz képzeletét első sorban azok az ötletek mozgatták meg, melyek a hagyományos, kvint-, illetve terc-mutációkon túlmutatóan más felhangokat is érintettek. Guillou tervezett a Saint-Eustache orgonájába egy olyan *mixture composée*-t, amely tartalmazta a 8'-as fekvés nónáját és tredecimáját, valamint a mély fekvésben a 16'-as terc ($3' \frac{1}{5}$) és a 16'-as szeptim ($2' \frac{2}{7}$) felhangokat.¹⁶

Guillou és Florentz között szóba került számos Detlef Kleuker német orgonaépítő által tervezett orgona diszpozíciója is.¹⁷ A Tours melletti Grange de La Besnadière koncertterem orgonájában például a pozitívon meglehetősen túlsúlyban voltak a felhangregiszterek, a legmélyebektől egészen a legmagasabbakig. Franciaországon belül ebben az orgonában került először beépítésre egy *Aliquot* nevű regiszter, amely 16'-as alaphoz tartozó kvintet, tercet, szeptimet és nónát tartalmazott, principál sípsorokban kiépítve. Ezzel a hangszínnel egyidejűleg egy *Sesquialtera* regiszter is található volt ezen a manuálon, melyek együtt egyfajta *Grand Cornet*-tet alkottak, melynek az „összetevői” külön is kapcsolhatók voltak.¹⁸ Guillou diszpozíció-tervei alkalmával mindig törekedett elérni, hogy legyenek külön kiépítve és külön

¹³ Florentz: *Zodiaque*, 17.

¹⁴ Langlais, *Jean-Louis Florentz, l'œuvre d'orgue*. 32.

¹⁵ Jean Guillou: *L'Orgue, Souvenir et Avenir*. (Párizs: Buchet-Chastel, 1978). Harmadik kiadás. 1996. 298. A Guillou által kialakított diszpozíciót lásd a Függelék 134. oldalán.

¹⁶ A negyedik manuálon megszólaló *Grand-Chœur Plein-Jeu Harmonique II-VIII* regiszteréről van szó.

¹⁷ Jean Guillou számos orgonaprojekt kapcsán együtt dolgozott Detlef Kleukerrel: *Notre-Dame des Neiges*, Alpe d'Huez (1978); *Notre-Dame du Chant d'Oiseau*, Brüsszel; (1981), Tonhalle, Zürich (1988). <https://www.jean-guillou.org/nouvelle-page-orgues> (Utolsó megtekintés: 2025. 01. 11.)

¹⁸ Langlais, *Jean-Louis Florentz, l'œuvre d'orgue*. i.h.

sípsorokként kapcsolhatóak a szeptim-, nóna- és undecima regiszterek nem csak a 8'-as, de 16'-as fekvésben is. Mindez ma elérhető a Saint-Eustache templomban, melyek közül a 16'-as szeptim-, nóna- és terc-regiszterek érdekelték a legjobban Florentzet. Ahogy különösen felkeltette a fantáziáját Guillou a brüsszeli Chant d'Oiseau templomba tervezett *Cornet harmonique* regisztere, melyek *flûte harmonique* sípsorokból kiépített *tierce-* és *nasard harmonique*-ot, valamint egy *chamade*-ban álló *hautbois* regisztert tartalmaztak.¹⁹

A Saint-Eustache orgonájának átépítését lezáró 1989-es avatókoncertet követően Florentz gyakran megfordult a karzaton a misék alatt Guillou játékát hallgatva. A 1989-es év vége felé már sokszor egész éjszakákat töltött a Saint-Eustache-ban, melyek során próbálgatta a regisztrációkat és komponált. „Azt hiszem, ez az orgona inspirálta legjobban a zenéjét.” – emlékszik vissza Jean Guillou.²⁰

Amikor megismerkedtünk [Florentz] relatíve kevés ismerettel rendelkezett az orgonáról, viszont minden mohó kíváncsisággal érdekelte. Természetesen a felhangregiszterekkel kapcsolatos elvárásainak egy része álm volt, ugyanis még a leggazdagabban felhangszerelt orgonák sem rendelkeztek kiépített 8'-as tredecima, vagy kvindecima regiszterrel, melyeket Florentz tudományosan katalogizált. Mindemellett jogos volt az a megfigyelése, hogy a kilencedik hangtól kezdve a felhangok egyre távolabb kerülnek a „kiegyenlített hangolástól”.²¹

Később, amikor Florentz szeretne volna rögzíteni orgonaciklusát, az Op. 5-ös *Laudes*-ot, Guillou mindenben támogatta és jelen volt, amikor elkészítették a regisztrációkat Michel Bourcier-val. Guillou-t mindent egybe véve lenyűgözte Florentz zenéje és lebilincselő személyisége. A későbbiekben Florentz gyakran közreműködött regisztrátorként Guillou koncertjein, melyeken például a Muszorgszkij *Egy kiállítás képeit*, vagy Liszt *Prométeuszának* saját orgonaátiratait játszotta.²² Florentz minden bizonnyal megfigyelte azokat a regisztrációs műhelytitkokat és mesterfogásokat, melyek orgonán bizonyos értelemben újjáteremtik a valódi szimfonikus zenekarokra jellemző hangszerelés művészetét.

¹⁹ I.m., 34.

²⁰ I.h.

²¹ Langlais, *Jean-Louis Florentz, l'œuvre d'orgue*, 34. Vö. a dolgozat 99–105. oldalain a *harmonikus vibratokkal* foglalkozó résszel.

²² I.h.

3.4. Plaisance-du-Gers, egy archetipikus Florentz-orgona

A Saint-Eustache orgonája mellett a Florentzre egyik legnagyobb hatást gyakorló hangszer Daniel Birouste plaisance-du-gers-i orgonája volt. A következőképpen emlékszik vissza Michel Bourcier a *Laudes* Op. 5 1988-as plaisance-du-gers-i bemutatójára:

A *Laudes* sikere a valódi költői is fizikai jelenléttel rendelkező orgonának volt köszönhető. A hangszer valóban egy hatalmas siker Daniel Birouste-tól, az ember nem maradhat közömbös ennek a hangszernek a varázsa iránt. A plénum nagyszerű, kiváló a régebbi korok zenéihez, a *Flute harmonique 8'* ámulatba ejtő, a szeptim regiszter csillogó, a *Récit 16'*-as terc regisztere kicsit úgy szól, mint egy harang egyik felhangja, egészen egyedülálló hangzású.²³

Florentz figyelme egyre inkább a neoklasszikus orgonák felé irányult, a tisztán mechanikus traktúrájával, enyhén „spanyolizált” karakterével a plaisance-du-gers-i orgona pedig nagyszerűen beleilleszkedett ebbe az esztétikába.²⁴

Daniel Birouste 1972 és 1976 között volt inas Alfred Kern strasbourgi orgonagyárában. Plaisance-du-Gers – a térség legtöbb templomához hasonlóan – egy 1854 és 1870 között épült neogótikus templommal rendelkezett, melyet az 1970-es években fel akartak újítani. Ennek a keretein belül merült fel egy új orgona megépítése. Bertrand Lazerme, aki akkoriban orgonistaként tevékenykedett a környéken 1974-ben Strasbourgban ismerkedett meg Daniel Birouste-al. Lazerme már hosszú ideje ismerte Florentzet a plaisance-du-gers-i orgona építésekor, így hamarosan bemutatta őket egymásnak. Miután az ötletgazdák és támogatók kifejezetten keresték az együttműködési lehetőséget orgonistákkal és kortárs zeneszerzőkkel, a plaisance-du-gers-i orgonaprojekt kiváló lehetőséget biztosított Florentz számára, hogy elengedje a fantáziáját és végre az ő elképzelései is érvényesülhessenek egy új orgona megépítésekor. Mindehhez hozzátartozott, hogy az orgona homlokzatát takaró spaletták megfestésére is komoly hangsúlyt fektettek – Daniel Ogier a Halál-Feltámadás-Mennybemenetel szimbolikus hármását festette a spaletta-szárnyakra – a plaisance-du-gers-i orgona tehát egy igazi zenei-, képi-, teológiai, összművészeti projektté nőtte ki magát, ami nagyon tetszett Florentznek.²⁵

²³ I.m., 61.

²⁴ I.h.

²⁵ I.m., 62–63.

Florentz és Birouste később sok időt töltöttek a Perpignan-i Katedrális Cavallé-Coll-Puget orgonájánál mely egyfajta laboratóriumként szolgált a plaisance-du-gers-i hangszerhez, különösen a *Septième 1' 1/7* és a *Flûte harmonique* regiszterek esetében.²⁶ Florentz az eredeti tervekhez képest számos meghatározó változtatásra vette rá Birouste-ot. Ilyen volt például a klaviatúrák 61 hangosra bővítése, melyet Florentz zeneszerzői szempontokkal indokolt.²⁷ Szeretett volna ezen kívül egy *Flûte harmonique 8'*-ot a *Grand Orgue*-ra, mely transzmisszióban áll a *Récit* fuvolájával, illetve az egyes műveknek különböző szélnyomásokat.²⁸

1980-tól kezdődően Florentz és Birouste elkezdtek rendszeresen találkozni, melyek közül Birouste három emlékezetes spanyolországi orgonalátogatást emel ki:

Az első ilyen Katalóniában, Birouste szülőföldjén volt, melynek során izgalmas beszélgetéseket folytattak arról, hogy milyen hangszínekkel is kell rendelkeznie egy orgonának. Birouste kiemeli, Florentz milyen nagy elánnal próbálta demonstrálni az álláspontját addig a pillanatig, amíg nem érezte, hogy Birouste pontosan megértette, hogy mire gondol.

Egy másik alkalommal Madridban találkoztak (ekkoriban Florentz épp a Casa Velázquez ösztöndíjasaként tevékenykedett), ahol hozzáférése volt a Saint-Louis-des-Français templom neoklaszikus orgonájához, melyet egy 19. századi karorgonából alakítottak át. Ezen a hangszeren a különböző mutációk lépcsőzetességét, illetve a felhangok lebegését tanulmányozták. Florentz a felhangrendszernek megfelelően tökéletesen tisztára hangoltatta a felhangregisztereket, hogy megfigyelje az ehhez tartozó effektusokat.

Végezetül Ó-Kasztíliában, egy Frechilla nevű falucskában találkoztak, ahol Bertrand Lazerme időről-időre megszervezte a Nemzetközi Ibériai Orgonaakadémiát, melyen abban az évben Francis Chapelet tanított. A frechilla-i orgona egy kiváló példa volt arra, hogyan szintetizálódik sikeresen két stílusréteg egy orgonán belül: egy bámulatos 17. századi plénumhangzás egy 18. század végi szekrényben, egy fenomenális trombitakarral. Birouste később nem melleleg a frechilla-i *chamade*-okat kopírozta a plaisance-du-gers-i orgonába. Birouste visszaemlékezése alapján „egészen mámorosak voltak ezeknek a hangszíneknek a melegségétől – úgy az ajak-, mint a nyelvcsipokétól –, melyek erőteljesek voltak, mégsem agresszívek, és a gúnyos karakterük kicsit a tradicionális afrikai hangszerekre emlékeztette Florentzet.”²⁹

²⁶ A perpignan-i hangszerről és Florentz tapasztalatairól a *Laudes* Op. 5 keletkezése kapcsán részletesebben írtunk jelen dolgozat 2.1. alfejezetében.

²⁷ Florentz meggyőződése volt, hogy egy kortárs orgonán egyszerűen elképzelhetetlen az ennél kisebb ambitus.

²⁸ I.h.

²⁹ I.m., 65.

3.5. A *Laudes* „hipotetikus” orgonája

A *Laudes* első verziójának faksimile kiadásában, az előszó XII. oldalán egy hipotetikus orgona diszpozícióját találjuk:³⁰

A MŰ ELŐADÁSÁHOZ SZÜKSÉGES REGISZTEREK NÓMENKLATÚRÁJA,
EGY HÁROMMANUÁLÓS TEORETIKUS ORGONÁRA SZÉTOSSZTVA

A manuál-klaviatúrák hangterjedelme: Nagy C – négyvonalas C

A pedálklaviatúra hangterjedelme: Nagy C – egyvonalas G

Minden regiszter független. Nincsenek transzmissziók.

A mutációk harmonikusak.³¹

Megjegyzés: a *Septième* feletti mutációk (*Neuvièmes*, *Onzièmes*, *Sesquialterák* és komplexebb felhangok, stb.) nem használatosak ebben a műben, mert jelenleg még túlságosan ritkák. Néhány konkrét ezzel kapcsolatos bejegyzés azonban megjelenik a kottában.

Grand-Orgue	Positif de dos	Récit expressif	Pédale
Bourdon 16'	Flûte harmonique 8'	Quintaton 16'	Bourdon 32'
Montre 8'	Flûte cônica 8'	Flûte harmonique 8'	Flûte 16'
Bourdon 8'	Bourdon 8'	Bourdon 8'	Bourdon 16'
Flûte harmonique 8'	Prestant 4'	Gambe 8'	Grande quinte 10' ² / ₃
Flûte à cheminée 8'	Flûte douce 4'	Unda maris 8'	Principal flûté 8'
Gros nasard 5' ¹ / ₃	Nasard 2' ² / ₃	Voix céleste 8'	Grande tierce 6' ² / ₅
Principal 4'	Doublette 2'	Flûte cônica 4'	Grande septième 4' ⁴ / ₇
Flûte creuse 4'	Tierce 1' ³ / ₅	Grosse tierce 3' ¹ / ₅	Principal flûté 4'
Grosse tierce 3' ¹ / ₅	Larigot 1' ¹ / ₃	Nasard 2' ² / ₃	Flûte 2'
Nasard 2' ² / ₃	Septième 2' ² / ₇	Quarte de nasard 2'	Flûte 1'
Septième 2' ² / ₇	Sesquialtera II	Tierce 1' ³ / ₅	Plein-jeu VI
Doublette 2'	Plein-jeu IV	Larigot 1' ¹ / ₃	Bombarde 16'
Sifflet 1'	Cymbale III	Piccolo 1'	Trompette 8'
Plein-jeu V	Cornet V	Petit cornet 8'	Clairon 4'
Cymbale IV	Cromorne 8'	Plein-jeu III	Soprano 4'
Cornet VI	Régale 8'	Petite trompette 8'	Soprano 2'
Trompette 8'		Basson-Hautbois 8'	
Clairon 4'		Voix humaine 8'	
Accouplements : Réc/Grand-Orgue – Réc/Positif – Positif/Grand-Orgue			
Tirasses : Grand-Orgue – Positif – Récit			
Előre rögzíthető regisztrációk			

1. táblázat: a *Laudes* „hipotetikus” orgonájának diszpozíciója

³⁰ Jean-Louis Florentz: *A Laudés* kompozíciós vázlatainak 1. dossziéja. Megtekinthető: IMEC, Caen.

³¹ Michel Bourcier-nál a következőt olvashatjuk: „Ezek a mutációk szükségesek, hogy „harmonikusak” legyenek, ez azt jelenti, hogy a saját felhang-oszlopuk második hangjaként kell, hogy megszólaljanak.” Bourcier, *Jean-Louis Florentz, et l'orgue*, 1, 58.

Ennek a diszpozíciónak számos meglepő vonása szemet szúrhat, többek között a hiányosságai (nyitott 16'-as regiszterek, 16'-as nyelvek, gembák, 8'-as principálok, vízszintes trombiták hiánya), a duplázásai (a *Récit* lebegősorai, a *Larigot* 1' $\frac{1}{3}$, és a *Nasard* 2' $\frac{2}{3}$), az aránytalanságai (csupán három manuál 68 regiszterre, egy óriási különálló pozitívummal, melyen még egy *Montre* 8' sem található), a kissé irreális elfogultsága (minden mutáció harmonikus)³² és legfőképpen a francia orgonaépítészeti hagyománytól való elrugaszkodott távolsága (a *Fourniture* hiánya egy olyan orgonán, amely elvileg „francia stílusú”; egy meglehetősen nagy, 19 regiszteres *Récit*, amely valójában egy „*petit Récit*” a 16' nyelv és a *Clairon* hiánya miatt).³³

Ez a diszpozíció nem egy formálódó orgona-projekt, sokkal inkább azoknak a regisztereknek a *felsorolása*, melyek szükségesek voltak Jean-Louis Florentznek a *Laudes* komponálásakor. Nómenklatúra és nem diszpozíció.³⁴ Ettől függetlenül Florentz hipotetikus *Laudes*-diszpozícióján keresztül megfigyelhetjük a szerző érdeklődését bizonyos regiszterek és regisztrációk iránt.

Minden művön találunk egy *Flûte harmonique*-ot, melyek nem csak szólista jellegükben képviseltetik magukat, de szélesspektrumú megszólalásukon keresztül kiválóan színezik az alapkarokat, a különböző keverék-regisztrációkat vagy akár a plénumhangzásokat is. A „*Grands Plein-jeux*” hangzások a *Grand-Orgue-on* és a *Positif-on* Florentz esztétikájában harapósak és intenzívek, de nagyon szerette az igazi neoklasszikus, magas és fényes *Récit*-mixtúrákat is – csukott redőnyel, mint a Duruflé *Prélude et Fugue sur le nom d'ALAIN* fúgaexpozíciójának második témájánál.³⁵ Három szólisztikus *Cornet*, melyek eltérőek hangszínből és intenzitásból és amelyek a különböző felhangregiszterekkel kombinálva állandó hangzásbéli variációkat biztosítanak. A fuvola-principálok a pedálművön Florentz spanyolországi *flautado*-tapasztalataira reflektálnak, ezek jelen vannak Plaisance-du-Gers-ben is. A *Récit Grosse tierce* 3' $\frac{1}{5}$ regisztere minden regisztrációt „megmorogtat”, amihez hozzákapcsolják. Hasonló elven, de ellenkező irányba működik a *Piccolo* 1', mely minden kombinációnak intenzív fényt ad.³⁶ A pedál 4', 2' és 1'-as regiszterei a szólisztikusságot erősítik. Ám a legfontosabb: a gazdagon kiépített mutációk szintézise, mely a négy klaviatúrán négyféleképpen épül fel – majdnem mindegyiken a *Septième*-ig – és amelyeket Florentz

³² Lásd a 30-as lábjegyzetet. A harmonikus mutációk esetünkben valószínűleg a *Flûte harmonique* építési elve alapján működő átfújó fuvolaregisztert jelentenek. Ezek a felhangok feltételezhetően ettől függetlenül akusztikusan tisztára vannak hangolva.

³³ Bourcier, *Jean-Louis Florentz, et l'orgue, I*, 57.

³⁴ I.h.

³⁵ I.h.

³⁶ I.m., 58.

következetesen harmonikus-építésűnek képzelt el.³⁷ A nyitott 16'-asok és a 16'-as nyelvek megrögzött kerülése Florentz szimfonikus gondolkodásmódjában keresendőek, melyben alapvetően mindent *loco* hallott. Néhány kivételtől eltekintve Florentz soha nem használja ezeket a regisztereket és hogy biztosra menjen, ezt a kottabejegyzéseiben is egyértelművé teszi: „*tutti en 8*”, vagy „*Grands Plein-Jeux en 8*”.³⁸

Hogy jobban megértsük ezt a hipotetikus diszpozíciót, úgy kell tekintenünk rá, minthogyha ezeket a hangszíneket kiemelték volna egy sokkal nagyobb hangszerből. Mindezek alapján megállapítható, hogy Jean-Louis Florentz számára az ideális hangszer egy nagy, 100 regiszter körüli orgona, melynek célja nem az elsöprő erő, hanem a különböző művek egyidejű és független összekapcsolásának lehetősége, a gyorsan elérhető és rendkívül variábilis hangszínkombinációk, illetve a modern konzolok által biztosított korszerű vívmányok, mint az előre rögzíthető kombinációk, a *sostenuto*, az osztott pedál, és így tovább. Ez az orgonaideál a szimfonikus és neoklasszikus esztétika örökségéből táplálkozik, de mindenekelőtt a szimfonikus zenekar hatása, melyben a legkülönfélébb hangzások a zeneszerző igényeinek megfelelően azonnal összeállhatnak vagy elkülönülhetnek.³⁹ A tapasztalatok ennek ellenére azt mutatják, hogy a Florentz művek meggyőzően tudnak szólni egy hárommanuális, vagy akár még kisebb orgonán is, az ilyenkor megszólaló leegyszerűsített hangzások érintetlenül hagyják a mű belső értékeit.

³⁷ Florentz valójában azt szeretete volna, ha ezek „fuvolásan” szólnak, a jobb akusztikai szintézis érdekében. I.h.

³⁸ Lásd: i.h. 11-es lábjegyzet. A Notre-Dame-ban és a Saint Eustache-ban szerzett tapasztalatai után ez a tendencia javulni látszik. Ezzel kapcsolatban érdemes elolvasni a Michel Bourcier-val készült interjú II/1-es kérdésre adott válaszát a Függelék 114–115. oldalain.

³⁹ I.m., 59.

4. *Debout sur le soleil* Op. 8

A *Debout sur le soleil* monumentalitásán, hangszerhasználatán és szimbolikus eszköztárán keresztül nem csak Jean-Louis Florentz orgona-tetralógiájában, de a 20. századi orgonairodalomban is kimagasló helyet birtokol. A mű a szerzőt akkoriban foglalkoztató különböző területek konvergenciájának gyümölcse: egy kifinomult modális technika felépítése, a különböző heterogén zenei tradíciók befogadása és feldolgozása, az etióp ortodox liturgia elmélyült tanulmányozása, és egy mélyről jövő, túlradó zenei forma kibontakozása.¹

A mű nem tesz különbséget az egyszeri laikus zenehallgató és az évtizedes tapasztalatokkal rendelkező orgonaművész között: mindenki egyaránt a beavatás előtt áll. Ennek a zavarbaejtő érzésnek talán az egyik oka az, hogy a befogadhatóságra, az előadhatóságra és ezeken keresztül a népszerűsége irányuló törekvések Florentz számára nem élveztek prioritást. Talán ennek köszönhető, hogy az orgonisták ritkán vállalkoznak a *Debut sur le soleil* megtanulására: szűk értelemben véve a hangok elsajátítása – ami már önmagában rengeteg energia- és időbefektetést igénylő feladat – csupán egy része annak a megismerési folyamatnak, amely a mű és a szerző szövevényes és sokrétű belső világának fokozatos megértéséhez vezet. A következőkben ebbe a megismerési folyamatba szeretnénk bevezetni az olvasót a művet inspiráló zenei és gondolati hatások vizsgálatán és ezek értelmezési lehetőségein keresztül.

4.1.1. Keletkezéstörténet

Spanyolországi ösztöndíjas időszakát követően Florentz 1985-ben Párizsban telepedett le. Gyakran megfordult a Notre-Dame Székesegyházban, ahol előszeretettel hallgatta Philippe Lefèbvre liturgikus improvizációit. Sokat jelentett neki, hogy a liturgikus improvizáció műfaja Lefèbvre számára nem merült ki az öncélú virtuozításban és a szép harmóniákban, hanem valóban összefonódott a saját hitbéli élményeivel.² Florentz Lefèbvre közbenjárásának köszönhetően ismerkedett meg Jacques Leclerq atyával, akivel nemsokára egy mély spirituális kapcsolat alakult ki és akinek a személye tulajdonképpen indukálta a *Debout sur le soleil* születését.³

¹ Michel Bourcier: *Jean-Louis Florentz et l'orgue. Essai analytique et exégétique. 2 Une tétralogie pour l'orgue.* (Lyon: Symétrie, 2018.). 161.

² Marie-Louise Langlais: *Jean-Louis Florentz, l'œuvre d'orgue: témoignages croisés.* (Lyon: Symétrie, 2009.). 78.

³ I.h.

Florentz *A katalógus műveinek története* című dokumentumban a *Laudes* Op. 5 ciklushoz hasonlóan részletesen összefoglalja a *Debout sur le soleil* keletkezési körülményeit.⁴ A dokumentum kéziratában Florentz jól észrevehetően felhívja a figyelmet egy a művet megelőző *Grande pause*-ra (feltehetően egy komponálás nélküli időszakra), mely az 1988 nyara és 1990 ősze közötti két és fél éves szakaszt ölelte fel. A *Debout sur le soleil* tehát egy alkotói válságból való kilábalás. Az *Érészi időszak* alatt a következő eseményeket olvashatjuk:

„[...] az első próbálkozások Plaisance-du-Gers-ben és a Perpignan-i Katedrális orgonáján (az átépítés előtt) 1988. július-augusztusában; [...] két tanulmányút Izraelbe a Latrun Kolostorba és a Jeruzsálemi Etióp Templomba – 1989 húsvétja és 1989 nyara; ezt követően további három tanulmányút 1990-ben, fotósorozatok és hangfelvételek készítése; az etióp liturgikus énekek lejegyzése és átírata; *ge'ez* nyelvórák a Katolikus Intézetben és *amhara* nyelvórák az INALCO-n⁵ az 1989-1990-es tanulmányi évben; [...]”

Florentz 1988-ban a *Asún* komponálását követően úgy érezte kiüresedett és szüksége volt egyfajta feltöltődésre, így szokásához híven elutazott, hogy új ötletekkel, új hatásokkal, új motivációkkal találkozzon. Ez jelen esetben a szóban forgó jeruzsálemi utakat jelentette azzal a céllal, hogy az ott élő etióp diaszpórán keresztül testközelből megismerje az etióp ortodox liturgiát, amelyet addig csak könyvekből és felvételekről ismert. Az utak hatalmas érzelmi löketet adtak számára, amely érdekes módon nem egy vokális művet eredményezett – ellenére, hogy az etióp ortodox liturgia tisztán vokális – hanem egy orgonadarabot.⁶ Florentz a következőképpen emlékezik vissza a *Debout sur le soleil* keletkezésére:

A *Debout sur le soleil* komponálása rettenetesen nehezen indult el. Annak ellenére, hogy már volt dolgom az ehhez hasonló, a komponisták által jól ismert leblokkolt állapottal, egyszerűen nem haladtam. Emlékszem, hogy 1990 év vége felé felhívtam Jean Guillou-t és „kölcsön kértem” a Saint-Eustache orgonáját, ahol három éjszakán keresztül kísérleteztem a lehetőségekkel, különböző hangszínekkel, amelyeket több kazettán rögzítettem. Ennek ellenére nem jutottam egyről a kettőre és elgondolkoztam, hogy feladjam és elengedjem az egész darab ötletét. A különböző

⁴ Jean-Louis Florentz: *Historique des œuvres du catalogue*. Írógéppel írt 106 oldalas kiadatlan dokumentum. 1992. december 2. A következőkben hivatkozott információkat a dokumentum kéziratot változatából dolgoztuk fel, mely Marie-Louis Langlais *Jean-Louis Florentz, l'œuvre d'orgue* c. művének 76–77. oldalán lett közreadva.

⁵ Institut National des Langues et Civilisations Orientales

⁶ Langlais, Jean-Louis Florentz, *l'œuvre d'orgue*, 78.

szekciókból álló *Laudes* után akkoriban egy nagyívű egytételes darabot szerettem volna, amely félelmetes és bénító érzéssel töltött el; a legnagyobb nehézséget az egyik formarésztől a másikig való eljutás jelentette. Aztán hirtelen kirobbant az Öbölháború⁷ és valószínűleg az esemény okozta stressz hatása alatt [...] valami elindult, hirtelen minden feloldódott, olyannyira, hogy végül másfél hónap alatt megírtam a darabot.⁸

Florentzet mélyen érintették a tragikus távolkeleti események. A harcokban Irak Scud-rakétákat lőtt ki Izraelre abban reménykedve, hogy Izrael válaszcsoportja meg fogja osztani az ENSZ-szövetségben részt vevő arab országokat – amely nem történt meg, Izrael tőle szokatlan módon önmérsékletet tanúsított és nem támadt vissza. Florentz jeruzsálemi tanulmányútjai során a konfliktus kitörését megelőzően mindössze néhány héttel még a háború sújtotta terület közelében tartózkodott. A szövetségesek bevetéseinek szaporodásával megnőtt a civil áldozatok száma is. A legsúlyosabb tragédia 1991. február 13-án történt, amikor amerikai gépek lebombáztak egy iraki gyermektápszerüzemet, amelyről az amerikai hírszerzés azt feltételezte, hogy biológiai fegyvereket gyártanak benne. Valójában az üzemet a helyi lakosok óvóhelyként használták, így a bombázások rengeteg civil életet követeltek.⁹ Az ENSZ csapatok által a bevetések alkalmával használt robotrepülőgépekre erősített kamerák képeit világszerte sugározták televíziós híradások, így az emberek szinte testközelből figyelték az eseményeket. A világ közvéleményét megosztottság jellemezte a szövetséges beavatkozást és az azzal járó civil áldozatokat illetően. Florentz maga is a saját kultúrája, a Nyugati világ és az általa szeretett és nagyra tartott arab világ között találta magát, amely hatalmas érzelmi megrázkódtatást jelentett a számára. Tulajdonképpen ez az érzelmi trauma váltotta ki azt a hatást, amely után Florentz szinte egybefüggően elkezdett komponálni másfél év befejezetlen vázlatkészítés után.¹⁰ Ezt a fajta érzelmi paroxizmust a *Debout sur le soleil* egyik legjelentősebb formái

⁷ 1990. augusztus 2-án Szaddam Husszein iraki elnök parancsára egy viszonylag kis hadsereg lerohanta a szomszédos Kuvaitot. Husszein a megszállást azzal indokolta, hogy állítása szerint Kuvait a két ország által közösen birtokolt, kvótán felül kitermelt kőolajjal szándékosan alacsonyan tartja a kőolaj világpiaci árát. Az invázió idején Irak súlyos gazdasági nehézségekkel küzdött, részben az Irán ellen folytatott elhúzódó, nyolc éves háborúja miatt, melyhez többek között Kuvaittól is vett fel kölcsönt. Emellett Irak valójában sohasem fogadta el a britek által megrajzolt iraki határvonalat, amellyel létrehozták Kuvait államot, azt mindig is az ország részének tekintette. Amikor Kuvait nem volt hajlandó elengedni az Irán elleni háború költségeire felvett kölcsönt, Huszein megtámadta. Az ENSZ Biztonsági Tanácsa elítélte az akciót, hosszas sikertelen diplomáciai tárgyalások után 1990. novemberében az ENSZ határidőt adott Iraknak, hogy 1991. január 15-éig vonja ki csapatait. Miután ezt nem tette meg, a szövetségesek összehangolt légi, szárazföldi és tengeri támadásokat indítottak Irak ellen. Irak 1991. február 26-án feladta a harcot és kivonult Kuvaitból. <https://www.britannica.com/event/Persian-Gulf-War> (Utolsó megtekintés: 2025. 01. 11.)

⁸ Langlais, *Jean-Louis Florentz, l'œuvre d'orgue*, 84.

⁹ Az alábbi tanulmány részletesen vizsgálja az Öbölháború civil áldozatokat követelő hadműveleteit: <https://www.hrw.org/reports/1991/gulfwar/> (Utolsó megtekintés: 2025. 02. 01.)

¹⁰ Langlais, *Jean-Louis Florentz, l'œuvre d'orgue*, 79.

megkülönböztető jegyeként figyelhetjük meg. A feltartóztathatatlan és a duzzadó, önkívülettel határos indulatkitörések, melyet a háború okozta stressz váltott ki Florentzben egyfajta formai szervezőelvként jelennek meg a darabban.

4.1.2 Inspirációs háttér

A Varázslatok könyve

Amikor a 15. század közepén ZARA YAQ'OB¹¹ császár kiadta a *Varázslatok könyvét* (*T'omara Tesbe'et*), Abesszínia keresztény földjei még nagyrészt jóslási szertartásoknak, mágiának, rituális gyilkosságoknak és babonás rettegésnek voltak alávetve. Azért, hogy reagáljon ezekre a hamis erkölcsökre, ZARA YAQ'OB, az „Egyház szeretett fia” – akivel IV. Jenő pápa misszionáriusai kapcsolatba léptek, hogy közelebb hozzák egymáshoz a latin és a keleti keresztényeket – megírta ezt a teológiai útmutatásokról szóló művet azzal a céllal, hogy a hívek lelkileg egyesüljenek a Feltámadt Egyetlen Arcában. Az etióp történelem ezen időszaka sok hasonlóságot mutat a miénkkel.¹²

A *Debout sur le soleil* bemutatójához készült koncertmellékletéből származik az idézet, melynek folytatásában – habár a párhuzam összetettségéhez képest rendkívül röviden – találunk utalásokat arra, hogy milyen hasonlóságokra is gondolhatott Florentz. Ebből megtudhatjuk, hogy a humán tudományok, a technikai haladás, a különféle materialista és racionalista ideológiák Florentz szerint képtelenek arra, hogy fenntarthatóan reagáljanak a társadalmi kérdésekre, mely a XX. század végén a szentség és vallásosság mítoszának visszatérését eredményezte.¹³

A *Debout sur le soleil* mellett, hogy saját felépítését tekintve is keresztformájú, maga a mű is egy négy darabot magában foglaló keresztformájú ciklus nyitánya, mely – Zara Yaq'ob

¹¹ Zara Yaq'ob (*ge'ez* átírásban: ዘርዐ ዮሐንስ; 1399–1468; nevének jelentése: „Jákob sarja”) Etiópia császára, a Salomoni dinasztia tagja volt, aki I. Qostantinos (ቆስጠንጢኖስ; „Konstantin”) néven uralkodott. Ismeretes az uralkodása alatt virágzó *ge'ez* irodalomról, a kereszténység tanainak terjesztéséről és a muszlimokkal vívott külső háborúiról. 34 évig és 2 hónapig uralkodott. A brit történész Edward Ullendorff szerint Zara Yaq'ob egyértelműen Etiópia történetének egyik legnagyobb uralkodója volt. Sir E. A. Wallis Budge: *A History of Ethiopia: Nubia and Abyssinia*. I. kötet. (London: Methuen and Co. Ltd., 1928.) 304–312., valamint Edward Ullendorff: *The Ethiopians: An Introduction to the Country and People*. (London: Oxford University Press, 1960.) 69.

¹² Jean-Louis Florentz: „LE LIVRE DES ENCHANTEMENTS "Debout sur le Soleil" Chant de résurrection pour orgue. opus 8”. *Concerts Radio France*. Saison Musicale 90–91. (Direction de la Musique. Radio France.) 123.

¹³ I.h.

műve után – szintén a *Varázslatok könyve* (*Le Livre des enchantements*) címet kapta.¹⁴ Florentz etimológiai értelemben vette át Zara Yaq'ob művének címét, úgymint „az Isten megtestesüléséről”, vagy „az Isten által átvállalt emberi természetről” szóló értekezés.¹⁵ Sajnos az idézett mellékletből nem körvonalazódik árnyaltabb kép arról, hogy mik azok a konkrét XX. századi események, viselkedési formák, tendenciák, amelyekre Florentz gondolhatott ennél a párhuzamnál. Ismerve a szóban forgó művek tágabb kontextusát és a szerző korábbi megnyilatkozásait arra következtethetünk, hogy Florentz a saját *Varázslatok* könyvével a XX. század második felére jellemző szekularizációra reflektál, amiként azt Zara Yaq'ob tette az övével a 15. századi etióp társadalom pogány hagyományainak vonatkozásában.

A zene, mint szertartás

A *Varázslatok* könyve két elkészült opusza egy speciális, Florentz által megkülönböztetett műfajt is reprezentál. A *Debout sur le soleil* Op. 8 és az azt követő *Asmará* Op. 9 (mint ahogy Florentz eredeti tervei szerint a teljes, négy részből álló *Varázslatok* könyve ciklus) a szerző szóhasználatával élve úgynevezett peri-liturgikus darabok. A peri-liturgikus jelző (franciául *péri-liturgique*) legközelebbi jelentése szerint liturgia körüli, liturgia melletti, liturgiával *peri-férikus*. Florentz a fogalom magyarázatok ugyanakkor hangsúlyozza, hogy mindez rendkívül tágan értelmezendő a művek tartalmát és célját illetően egyaránt: „A Római Katolikus Egyház nem a kiváltságos címzettje ezeknek az alkotásoknak; egy ilyen művet lehet komponálni a keleti-, a római katolikus, vagy bármilyen más egyház szertartása számára is.”¹⁶ Egy másik tanulmányában máshonnan közelítve definiál: „[a peri-liturgikus mű] olyan munka, amely (elvileg) általánosságban az Egyház szolgálatára lehet, anélkül azonban, hogy igazodna a latin egyház sajátos vallási előírásaihoz és javaslataihoz.”¹⁷ Michel Bourcier ezzel kapcsolatban úgy fogalmaz: „Ennek a darabnak [tehát a *Debout sur le soleil*-nek] az eljátszása

¹⁴ A Florentz által elgondolt *Varázslatok* könyve (*Le Livre des enchantements*): **Ⲅ** (I) *Debout sur le soleil* Op. 8. orgonára ; **ⲅ** (II) *Asmará* Op. 9 vegyeskarra ; a **Ⲇ** (III) és **ⲇ** (IV) nem készült el. Bourcier, *Jean-Louis Florentz, et l'orgue*, 2. 162. Florentz életművében nem ez az első eset, hogy a szerző vallási-gondolati alapon összefűzi bizonyos opuszait. A *Laudes* Op. 5 kapcsán röviden már kitértünk az úgynevezett Mária-triptichonra, melyhez Florentz a *Varázslatok* könyvéhez hasonlóan szintén az ősi etióp hagyományból kölcsönözte a címet. A Mária-triptichont Florentz másnéven *Le Livre du pacte de Miséricorde*, azaz *Az Irgalmasság Szövetségének Könyveként* különböztet meg, mely a következő műveket foglalja magában: (I) *Magnificat-Antiphone pour la Visitation* Op. 3 tenorhangra, vegyeskarra és zenekarra (1979-1980); (II) *Laudes* Op. 5 (*Kidân zanagh*) 7 darab orgonára (1983-1985); (III) *Asún* Op. 7, szimfonikus költemény szoprán-, tenor- és bariton hangra, vegyeskarra, gyermekkarra és zenekarra (1986-1988). Jean-Louis Florentz: „Incidence des traditions musicales éthiopiennes dans Asmarâ” *Intemporel, bulletin de la Société nationale de musique*. N° 26 (1998. április-június): 18–19.

¹⁵ Florentz, *Le Livre des enchantements*, 124.

¹⁶ Florentz, *Asmará*, 18.

¹⁷ Jean-Louis Florentz: „L'espace symphonique et la liturgie éthiopienne dans *Debout sur le soleil* Op. 8, pour orgue.” *L'Orgue* N° 221 (1992. január-február-március): 21.

önmagában egy liturgikus aktushoz közeli cselekedet.”¹⁸ Hogy jobban érzékeljük, miként nyilvánul meg mindez a gyakorlatban: a szerző a *Debout sur le soleil* analitikus kéziratában pontosítja, hogy a mű 278. ütemének felütése egy epiklészisz: „A Szentlélek segítségül hívása, hogy áldja meg a művet és az azt játszó orgonistát.”¹⁹ Ezen a konkrét példán túl, végigtekintve a *Debout sur le soleil* szimbolikus eszköztárán és formai felépítésén, egyértelműen kirajzolódik egyfajta liturgiára emlékeztető szervezőelv.²⁰ Ennek a tendenciának egy kezdeményét már a *Laudes*-ban is érzékelhettük, melyet részletesebben jelen dolgozat 2.2. fejezet második felében már tárgyaltunk. Az etióp liturgia ünnepélyessége kéz a kézben jár a szertartások kiemelkedő bonyolultságával. Egy átlagos szertartás kétórás, de a virrasztásokkal és a különböző előkészítő felolvasásokkal akár nyolc óráig is terjedhet. Az etióp liturgia ebből fakadó – minden lehetséges értelmében vett – grandiózussága erőteljes közös vonásként jelenik meg a *Debout sur le soleil*-ben.

Felvetődik a kérdés, hogy rendelkeznie kell-e a *Debout sur le soleil* előadójának az ebbe vetett hittel, vagy legalábbis beavatottnak kell-e lennie abba szimbolikába, amelyet ezek a művek rejtnek. Ezt az összetett kérdést egy későbbi fejezetben, a *Debout sur le soleil* forma és előadó közötti viszonya kapcsán részletesebben tárgyalni fogjuk.²¹ A *Laudes* és a *Debout sur le soleil* példái mindenesetre egyértelműen alátámasztják, amelyet a szerző maga is számos alkalommal hangsúlyozott az életművét illetően: „Nem több a zene, mint egyszerű eszköz más dolgokhoz.”²² Florentz első két orgonaopusza tekintetében a zenemű végső soron nem más, mint egy közvetítőeszköz összetett spirituális kinyilatkoztatásokhoz.

¹⁸ Bourcier, *Jean-Louis Florentz, et l'orgue*, 2, 162.

¹⁹ I.h.

²⁰ Lásd Jean-Louis Florentz zenéjének és az etióp liturgiának a kifejtését: Bourcier, *Jean-Louis Florentz, et l'orgue*, I, 101–105.

²¹ Lásd a 4.2.1. fejezetet a dolgozat 60–61. oldalain, illetve a Michel Bourcier-val készült interjú I/1-es válaszát a Függelék 109–112. oldalain.

²² Dom Angelico Surchamp: “Entretien avec Jean-Louis Florentz.” *Zodiaque*, no. 163. (1990, január): 15.

Vokális impulzusok

„Az etióp mise rítusának varázslata, költészete és szépsége
reményeimet felülmúlva inspirált.”²³

Ahogy a *Debout sur le soleil* keletkezési történetében említettük, a mű egyik legfontosabb inspirációs forrása Florentz 1989 és 1990 közötti összesen öt jeruzsálemi tanulmányútja, melyek keretein belül a szerző a Jeruzsálemben élő etióp ortodox diaszpóra liturgikus zenéjét tanulmányozta.

Az etióp ortodox liturgikus zene alapvetően vokális és túlnyomó többségében *a capella*. Az Etióp Egyház mindössze néhány egyszerűbb ütőhangszert, illetve csengőket és harangokat ismer, amelyek lényegében a virrasztási imák, a szent táncok és az ezekhez hasonló periliturgikus szertartások tarkítását szolgálják.²⁴ Első látásra megtévesztő lehet, hogy ennek ellenére Florentz az etióp ortodox zene első ihlettségében egy tisztán instrumentális darabot komponált. A *Debout sur le soleil* zenei anyagán végitekintve azonban hamar szembeötlik, hogy az orgona a darab folyamán szinte folyamatosan „énekel”. Hol óriási kötőívek alatt, hol fragmentáltabban, hol beszédszerűbben, hol dallamosabban, hol egyszólamban, hol imitációban, a mű írásmódját azonban alapvetően uralja a dallam-kíséret felrakás. A *Debout sur le soleil* vázlatának előkészületi munkálataival párhuzamosan Florentz egy nagyívű gyűjtőmunkát végzett, melynek keretein belül hangfelvételeket készített a Däbrä Gännät jeruzsálemi ortodox etióp templom szertartásairól.²⁵ A felvételekhez kapcsolódóan egy gazdagon illusztrált 43 oldalas CD-kísérőfüzet is tartozik, melyben Florentz részletesen ír személyes tapasztalatairól, motivációiról, az etióp ortodox szertartásokról, a vallási szimbólumokról, a liturgikus zene nyelvezetéről és még számos számára fontos területről.

Gyakran imádkoztam Jeruzsálemben a Szent Sír teraszán, az etióp Dar Es-Sultan kolostorban, hogy belekerüljek a keresztre feszített Jézus csendjébe, a nagy szombat

²³ Florentz, *L'espace symphonique*, 21.

²⁴ Jean-Louis Florentz: *L'Église Orthodoxe Ethiopienne de Jérusalem. L'Assomption à Däbrä Gännät, Monastère du Paradis, Jérusalem-Ouest*. Dupla CD. OCORA/RADIO-France C 560027/028. 1992. CD-kísérőfüzet. 31.

²⁵ Florentz, *L'espace symphonique*, 21. Két etióp templom van Jeruzsálemben. Az egyik, a Dar Es-Sultan az óvárosban (melynek eredete az 1350-es évekre tehető), a Szent Sír-templom tetején található. Ez a templom jelképezi az etiópok évszázadok óta tartó küzdelmét, hogy megőrizték jelenlétüket Jeruzsálemben. A másik, a Kidane Mehret (az Irgalmasság Szövetsége), melynek része a Däbrä Gännät kolostor (a Paradicsom szentélye), a modern városban található. Florentz az utóbbi templom szertartásainak zenei anyagát rögzítette.

<https://anglo-ethiopian.org/publications/articles.php?type=A&reference=publications/articles/2012winter/jerusalem.php>
(Utolsó megtekintés: 2025. 01. 11.)

csendjébe a hét első napjának hajnalig (Jn 19, 31; 20, 1)²⁶, a húsvéti beteljesedés csendjébe, a keresztről való alászállástól a feltámadásig. [...] Ez a felvétel azt fogja visszaadni, amit én kaptam néha ennek a kis templomnak a küszöbén. Az ének nem más, mint csupán az Ige felnagyítója és hordozója. Az Ige az, amely így a dallamán keresztül betölti a csend teljességét és elfoglal minden teret a föld és az ég között egy olyan időtartamban, amely szüntelenül tágul és terjeszkedik.²⁷

Az etióp ortodox egyház liturgiája az egyik legrégebbi keresztény liturgiák közé tartozik, mely hosszú évszázadokon keresztül a többi keresztény közösségtől izoláltan létezett.²⁸ Florentzre az etióp ortodox egyház és annak liturgiájának „évszázadok alatt megkövült” jellege gyakorolta a legnagyobb hatást.²⁹

Az Etiópia területén előforduló kereszténység a 350-es évekre vezethető vissza, az etióp liturgikus ének története pedig az ország fokozatos kereszténységre való áttérésétől eredeztethető. Ehhez kapcsolódóan érdemes megemlíteni Szent Yared axumi diakónus történetét, aki a legenda szerint egy elragadtatás során kapta a liturgikus énekeket: egy fa alatt ülve az Édenkert három madara tanította neki az etióp liturgikus éneklés három énekmódját, melyek a *Ge'ez*, az *Ezl* és az *Arârây*.³⁰

Az etióp szakrális zene pentaton, ezen belül pedig alapvetően két aspektus szerint különböztethető meg: hogy tartalmaz-e félhanglépést, vagy sem. Amennyiben nem tartalmaz félhanglépést anhemitonikusnak nevezzük. Ennek hangközei szekundokból és terceből állnak, melyek szekundjai a mi nagyszekundjainkhoz állnak közelebb, míg a tercei a mi kisterceinkhez. Ha a hangsor tartalmaz félhangot, hemitonikusnak nevezzük. Ebben az esetben a szekundlépések a mi kisszekundjainkhoz közeliak, míg a tercek hol az általunk ismert kistercekhez, hol a nagytercekhez közelebbiek:

²⁶ „A zsidók pedig, mivel készületnap volt, kérték Pilátust, hogy törjék meg lábszárcsontjaikat, és vegyék le őket, hogy a testek ne maradjanak ott a kereszten szombatra, mert az a szombat nagy nap volt.” (Jn 19,31); „Mária Magdolna a hét első napján kora reggel, amikor még sötét volt, a sírhoz ment, és látta, hogy a kő el van mozdítva a sírbolttól.” (Jn 20,1) Magyar Bibliatársulat Újfordítású Bibliája, 2014.

²⁷ Florentz, *L'Église Orthodoxe Ethiopienne*, 1.

²⁸ 1959-ig az Etióp Ortodox Egyház hozzá volt csatolva az Alexandriai – tehát az egyiptomi kopt – Egyházhoz, így tehát a kopt pátriárka nevezte ki az etióp metropolitát, ennek ellenére az évszázadok során az Etióp Egyház megtartotta szuverenitását. 1959-ben kettészakadt a két egyház és ettől kezdődően az etióp metropolita vált az etióp ortodox pátriárkává, aki ettől kezdve közvetlenül választotta az egyházi főméltóságokat Etiópiában. Az Etióp Ortodox Egyház a 90-es évek elején kb. 14 millió hívőt számlált, amely Etiópia teljes lakosságának nagyjából 40%-át tette ki. I.m., 2.

²⁹ Surchamp, *Entretien avec Jean-Louis Florentz*, 13.

³⁰ Jean-Louis Florentz szerint a három énekmód megkülönböztetésére irányuló számos kutatás nem járt sikerrel és az éneklés e három típusa közötti különbségek továbbra is zavarosak az ehhez kapcsolódó szakirodalomban. Valószínűbb, hogy ezek valójában az éneklés egyfajta stílusai, sajátos intonációi, nem pedig valódi módusok. Florentz, *L'Église Orthodoxe Ethiopienne*, 6.

1/2 hang
alaphang (rögzített)

FÉLHANGOT tartalmazó

Ugyanazon F-alaphangú pentaton skála "változatai"

egészhang egészhang

FÉLHANGOT NEM tartalmazó

3. kottapélda: Az etióp ortodox liturgia hangsorai³¹

Az áldozást megelőző negyvenegy „Uram, könyörülj rajtunk, Krisztus” felszólítás ugyanebben a pentaton hangsorban először hemitonikus, majd később anhemitonikus változatban szerepel.³²

Egy nagyszerű példa, hogy miként épült be az etióp liturgikus ének ezen a kétfajta pentaton hangsoron keresztül a *Debout sur le soleil* zenei anyagába a mű 39. és 52. üteme közötti szakasz. A „Második tánc”, a mű 43. ütemétől – mely műfaját tekintve gyakorlatilag egy arabeszk – a balkéz szólójában egymásba integrálva, két egymástól különböző témában használja egyidőben a hemitonikus és anhemitonikus pentaton skálát:

"Emberi gyötrelem"

"A Tóra üdvözlése"

4. kottapélda: *Debout sur le soleil* 42–45. ütem
Az etióp ortodox hangsorok

³¹ I.h.

³² I.m., 7.

Debout sur le soleil Op. 8

Az áttekinthetőség érdekében az alábbiakban látható a duett két különálló szólamban:

The image displays three systems of musical notation for a piano duet. Each system consists of two staves. The first system shows a melodic line in the upper staff with a triplet of eighth notes, followed by a series of eighth notes, and then a triplet of eighth notes. The lower staff features a bass line with a triplet of eighth notes, followed by a series of eighth notes, and then a triplet of eighth notes. The second system continues the melodic and bass lines with similar rhythmic patterns. The third system concludes the passage with a final triplet of eighth notes in both staves.

5. kottapélda: A kétfajta pentaton hangsor
a *Debout sur le soleil*-ben

A két szólamban a *Debout sur le soleil* egyik legfontosabb vezérmotívuma, „Az emberi gyötrelem” vezérmotívuma, valamint „A Tóra üdvözlése” téma jelenik meg permutációban, egymásra szuperpozícionálva.³³ A Fisz tonalitású témákban jól láthatjuk, miként különülnek el az etióp liturgikus ének hemitonikus és anhemitonikus inspirációs hatásai.

³³ Lásd részletesebben kifejtve a dolgozat 86–88. oldalain.

Miserere

Jacques Leclercq (1923–2000) papi praxisának első időszakát afrikai misszionáriusként töltötte, melynek keretein belül főként Dél-Kamerunban tevékenykedett. Csaknem 15 évnyi misszionáriusi szolgálatot követően 1968-ban visszatért Franciaországba, ahol a Párizsi Notre-Dame fogadósolgálatát vezette. Az évek során felgyülemlett lelki találkozásai inspirációiból született két könyve, a *Jour de l'Homme*³⁴ és a *Debout sur le soleil*³⁵. Utóbbi könyv – különösen annak zárófejezete, a *Miserere* – meghatározó inspirációs forrásává vált Jean-Louis Florentz azonos című *opus magnum*ának.

Csak elvétve, a kortársak beszámolóiból tudhatunk meg részleteket Florentz és Leclercq kapcsolatáról. Olivier Latry például a következőképpen emlékszik vissza:

Jean-Louis hívő volt. Imádta az orgonát, különösen a Párizsi Notre-Dame orgonáját („a világ legszebb orgonáját” írta nekem egyszer). Ehhez kapcsolódott a szép liturgiák iránti ízlése, de mindenekelőtt az a szinte testvéri kapcsolat, amelyet Jacques Leclercq atyával, a székesegyház lelkészével ápolt. Ezek vonzották erre a helyre, ahol az afrikai kontinensen tett számos utazásához hasonlóan feltöltötte az akkumulátorokat és merített némi spirituális és zenei inspirációt. Nem volt ritka, hogy vasárnap esténként Jacques és Jean-Louis egy közeli bisztróban ültek és heves vitákat folytattak, melynek temperamentumát jól lehetett látni egyik vagy másik gesztusaiból. Úgy néztek ki, mint akik egyedül léteznek a világon...³⁶

Kérdéses, hogy Florentz pontosan hogyan és milyen kontextusban ismerkedhetett meg Leclercq-el, illetve, hogy mikor találkozott először a könyveivel. Sokat mondó azonban, hogy amellet, hogy Florentz a *Debout sur le soleil* egyik alcímében hivatkozik Leclercq művére (« *Sur le Miserere de Jacques LECLERCQ* »), minden alkalommal, amikor Florentz által röviden prezentálásra került a *Debout sur le soleil* az első mondatok között szerepelt Leclercq azonos című könyve, megelőzve az etióp ortodox zenét, a Szentírást, vagy bármilyen más inspirációs forrást.

Egy elementáris élményről van tehát szó, amely annyira mélyen gyökerezik, hogy nem is igazán lehet verbális, vagy írásos eszközökkel megragadni – ez lehet az oka annak, hogy sem Florentz, sem pedig más nem foglalkozott a könyv és a zenemű kapcsolatának részletes

³⁴ Jacques Leclercq: *Jour de l'Homme*. (Párizs: Seuil, 1976.)

³⁵ Jacques Leclercq: *Debout sur le soleil*. (Párizs: Seuil, 1980.)

³⁶ Bourcier, *Jean-Louis Florentz, et l'orgue 1*, 7.

elemzésével. Leclercq *Debout sur le soleil*-je ugyanúgy fejt ki a hatását, mint egy könyvélmény, vagy bármilyen más szuverén művészeti alkotás: az egyénre gyakorolt impulzus tökéletesen egyedi, pótolhatatlan és megfoghatatlan. A legjobban tehát úgy érthető meg, hogy mi is ragadta meg valójában Jean-Louis Florentz képzeletét ebben a könyvben és különösen annak zárófejezetében, a *Miserere*-ben, ha a kezünkbe vesszük és elolvassuk azt.

A *Debout sur le soleil* inspirációs forrásai között mégis fontosnak tartjuk érzékeltetni ennek a könyvnek a légkörét, gondolatiságát, spirituális tartalmát, így a következőkben – mint egy olvasónapló – jelen sorok írójának élményeit olvashatják.

Nagyon nehéz lenne besorolni ennek a műnek az irodalmi műfaját. A *Debout sur le soleil* rendkívül beszédszerű, fragmentált, költői, telis-tele metaforákkal, képesbeszéddel, történetekkel, melyek mindegyike egyetlen pont felé gravitál: az emberi mélylélektan világába. A *Debout sur le soleil*-t olvasni egy rendkívül felszabadító élmény, melynek háttérében nem csak a számtalan találkozás, az emberi sorsok sokfélesége és ehhez kapcsolódón Leclercq őszinte és megértő lelkialkata állhat, de az a legtaglózó kozmikus lépték is, ami szüntelenül jellemző a könyv látóterére: az egyén legmélyebb lelkivilágának leírását a következő mondatban egy a teljes világtörténelmet átívelő analógia követi. Úgy viszonyul egymáshoz Florentz számára a zenei hangok által hordozott *üzenet*, mint Leclercq számára a szavak mögött lakozó *valóság*.

Írni. Hadd írjam nektek úgy ezt a könyvet, mint ahogy levelet írunk. Elmondjuk az életet.

Túlcsorduló szavakkal. Elmondani a-szavak-mögött-lakozó-igazságot. Amelyeket a szemekből kiolvasunk, amelyek nem mindig az ajkakon lévő szavak. [...] Mert nem a szavak számítanak, hanem a kiáltás, amit hordoznak. A kiáltás mindig valóságos.³⁷

– olvashatjuk a könyv első oldalain.

Nagyon gyakran, valójában amit mi rossznak nevezünk és ami minket elkárhoztat, az a bennünk lakozó megsebzett jó, amely hív és esedezik megbékélésért könyörögve.

A jóban nem csupán jó lakozik.

A rosszban nem csupán rossz lakozik.

³⁷ Leclercq, *Debout sur le soleil*, 9–10.

Az első mozdulat a határainkkal szembesülve sohasem a vádaskodás legyen, hanem a szelíd, alázatos és derűs elfogadás, mert mielőtt megkérdőjelezzük magunkat erkölcsi és lelkiismereti szempontból, minden, ami minket alkot – beleértve a legrosszabbat is – mindenekelőtt a természetben és az életben fejeződik ki.³⁸

– folytatja egy későbbi fejezetben. Leclercq és Florentz rendelkeztek egy nagyon különleges közös halmazzal, amely minden bizonnyal keveseket érintett a környezetükben, ez pedig nem volt más, mint Afrika.

Afrikában, ahol az élet az egyetlen kincs, békésen fogadják a halált. Ott egyedül az élet számít, az élet ideje, az egyszerű boldogságok, a jól ismert nap, az eső, a szél. Habár a nagy szegénységben, amelyre az afrikaiak mérséklődtek a halálnak nincs sok köze hozzájuk: talán könnyebb is így meghalni.³⁹

Mégis a könyv legmeghatározóbb fejezete egyértelműen az utolsó – talán nem véletlen, hogy Leclercq ennek a fejezetnek a megírásával kezdte a könyvet. A *Miserere* tulajdonképpen az emberi nyomorúság mélylélektana. Ezt a mindössze 21 oldalas fejezetet olvasva egyértelműen kirajzolódik előttünk a *Debout sur le soleil* formája.⁴⁰ A *Miserere* vissza-visszatérő metaforája Krisztus kereszthalála, mely nagypéntek három óra óta a mai napig szüntelen ismétlődik:

Amíg van szenvedés a földön,
És amíg megmaradt a fájdalomtól kiüresedett arc;
Amíg valahol egy gyermek haldoklik és az anyja azt kiabálja, hogy ez nem igaz;
Amíg vannak elnyomott, éhező, kudarcos életek,
És a prostituált, aki az éjszakája foglya;
Amíg egy ember megaláztatik;
Amíg a kínzás alatt álló ember kiáltása hallatszik;
Amíg a halál ott van, állatként lappangva az idők sáncában;
Jézus nem hagyja abba a halált: a szeretetért hal meg.⁴¹

Az emberi szorongás, szerencsétlenség, kilátástalanság különböző árnyalatai után a *Miserere* elérkezik Krisztus kereszthaláláig: „a Szeret győzelméig a Halál felett”; „a történelem

³⁸ I.m., 15.

³⁹ I.m., 24.

⁴⁰ Legmarkánsabban annak is negyedik olvasati szintje, melyet a dolgozat 73–74. oldalain fejtettünk ki.

⁴¹ Leclercq, *Debout sur le soleil*, 198.

újraindulásáig”; az evangéliumi *Ó-emberből az Új-emberré* születésének a pillanatáig (Florentz, *Debout sur le soleil*: 141–144. ütem).⁴² Végül a könyv „a katedrális öreg hölgyének” metaforikus képével zárul, akinek tragikus monológja a Notre-Dame ünnepi istentiszteletével heves kontrasztot alkotva „a diadalmas liturgia egyetlen Igéjévé” válik.

Jacques Leclercq könyvének szellemi, drámai és irodalmi tartalma talán a legjelentősebb, de szinte bizonyosan az egyik első formaalkotó tényezője volt a *Debout sur le soleil*-nek. Ahogy Michel Bourcier fogalmaz, a *Miserere* Krisztus szenvedéstörténetének kommentárja, „kissé olyan, mint egy modernkori *midrás*”.⁴³ Az utolsó fejezet, melynek dinamizmusa oly jellemző a Leclercq szentbeszédeit lángalobbantó retorikára, olyan alapvető „erős képeket” ad a zeneszerzőnek, amelyek szüntelenül táplálják kreativitását. Jean-Louis Florentz a *Debout sur le soleil* vázlatai között megosztott néhány elmélkedést, amelyek tanúsítják ezt a mély benyomást:

[Leclercq] mindkét műve nagyon tömör áttekintése egy szónak, egy jelenlétnek, amellyel e mű kompozíciója során találkoztam. Igyekeztem hangokban, zenében elmondani azt, amit Jacques néhány homíliájának legintenzívebb szavaival próbál átadni.⁴⁴

⁴² Lásd ismét a mű negyedik olvasati szintjét.

⁴³ Bourcier, *Jean-Louis Florentz, et l'orgue* 2, 163.

⁴⁴ Jean-Louis Florentz: 162. számú vázlat, a a *Debout sur le soleil* vázlat-dossziéjából. 1990. (IMEC, Caen).

4.1.3. Bemutató és utóélet

Florentz eleinte nagyon meg volt lepve, hogy a *Laudes* játszható, ráadásul egy olyan ifjú orgonista által is, mint az akkor 21 éves Michel Bourcier. A *Laudes* bemutatóját követő hosszas esztétikai és filozófiai eszmecserék során Florentz azt mondta az ifjú Bourcier-nak: „Írni akarok egy új darabot és te fogod bemutatni.”⁴⁵ A művet eleinte 15 percesre tervezte, a *Debout sur le soleil* végül 25 percnél is hosszabb lett és jóval nehezebb, mint ahogy eredetileg tervezte. Florentz a művet 1991. február 25-én fejezte be, a bemutató 1991. április 10-re volt beütemezve a Radio France (ahonnan a felkérés érkezett) *Le Paris les orgues* című sorozatának keretein belül. Florentz kamaszkora óta szenvedélyesen oda volt a Notre-Dame orgonájáért, kívülről ismerte az összes Notre-Dame-ban készült Cochereau-CD-t. Elmondásaiból tudjuk, hogy nagyon szerette volna, ha a *Debout sur le soleil* bemutatója a Notre-Dame-ban történik, ám ekkor az orgona néma volt egy nagyszabású átépítés miatt.⁴⁶ Florentz ekkoriban szoros kapcsolatot ápolt Jean Guillou-val, a Saint-Eustache 1989-ben befejezett Van Den Heuvel testvérek által kivitelezett orgonaátépítésekor kialakult hangkép (főleg a 32'-as mutációkkal) pedig rendkívül tetszett Florentznek, adott volt tehát, hogy itt legyen a *Debout sur le soleil* bemutatója. Florentz meglehetősen meg volt késve a darab befejezésével. „Michelnek sikerült összeraknia a *Laudes*-ot hét hét alatt, sikerülni fog ugyanez az új darabbal is.” – vélekedett fesztelenül a helyzetről.⁴⁷ Bourcier-t ennél jobban aggasztotta a bemutató, főleg amiatt, mert a koncerten még a *Laudes* és Messiaen teljes *Les corps glorieux* ciklusa is szerepelt a műsoron.⁴⁸

Eljött a bemutatóra Henri Dutilleux is, akivel Florentz akkoriban baráti kapcsolatban volt és akinek a zenéje nagy hatással volt rá (Dutilleux hatása érezhető Florentz csellóversenyében, a *Le Song de Lluc Alcari*-ban [1994], mely a *Debout sur le Soleil* „testvérdarabja”). „[...] Florentz ebben az időszakban már nem igazán akart igazodni a kortársaihoz, sem Dutilleux-höz, sem Maurice Ohana-hoz – akivel szintén kölcsönösen tisztelték egymást –, de már Messiaenhoz sem. Szabad embernek érezte magát, aki vadul őrizte

⁴⁵ Langlais, *Jean-Louis Florentz, l'œuvre d'orgue*, 77.

⁴⁶ A restaurálást Boisseau & Cattiaux, az Emeriau és Giroud cégek végezték, visszaállítva az orgona 19. századi szimfonikus jellegét, megőrizve eközben a múlt században rekonstruált klasszikus 32'-as *Grand chœur*-t. <https://www.organsparisaz2.organsofparis.eu/ND%20paris.htm> (Utolsó megtekintés: 2025. 02. 01.) Az orgona diszpozícióját lásd a Függelék 135. oldalán.

⁴⁷ Langlais, *Jean-Louis Florentz, l'œuvre d'orgue*, 85.

⁴⁸ I.h.

függetlenségét.” – emlékszik vissza Michel Bourcier.⁴⁹ Nem sokkal a bemutatót követően Florentz kapott egy levelet Messiaentól⁵⁰, amely nagyon megérintette:

Kedves Barátom,

A Leduc kiadó elküldte az ön által nekem szánt példányt a legutóbbi orgonadarabjából, a „Debout sur le soleil”-ből, valamint egy kazettát, amely a darab a Saint Eustache-ban készült felvételét tartalmazza a csodálatos orgonista, Michel Bourcier előadásában.

Szívből köszönöm ezt a becses ajándékot.

A „Debout sur le soleil” egészen rendkívüli darab, mind a gondolatisága, mind a szimbolikus szerkezete, mind újszerű hangzása által. Noha rendkívül nehéz játszani való, bámulatosan lett megírva orgonára, és olyan dolgokat hallhatunk benne, amelyeket eddig még soha. A nyitótéma fortissimo futamainak nagyszerű hatása van. Minden tizenhatod menet pompásan szól. A száraz és kérlelhetetlen akkordok a 190. ütemben nagyon hatásosan vágják el a párbeszédet. Majd a 230. ütemben hirtelen elérkezünk a titokzatos részhez, ahol nincs más, csak felhangok, ami nagyon-nagyon szép. Ezt ön is érezte, amikor a móduszaiban és ritmikájában egyaránt rendkívül kidolgozott monoton dallamok után a fortissimo nyitótéma visszatérésekor pianissimóban fejezte be a darabot, ugyanazzal a visszaverődő felhangokkal teli témával, az Isteni Misztérium mélységes karakterét visszhangozva.

Kedves Barátom, ön rendkívül szerencsés, ugyanis bizonyosan zseniálisan tehetséges. Emellett kellőképpen intelligens, hogy csendben dolgozzon a maga sivatagi magányában, távol a nyüzsgő világtól.

Bravó! Még egyszer köszönöm.

Szívből jövő barátsággal,

Olivier Messiaen

⁴⁹ I.m., 86.

⁵⁰ Langlais, *Jean-Louis Florentz, l'œuvre d'orgue*, Anne Florentz gyűjteményéből. I.h. Messiaen eredeti kéziratos leveléről készült fotót lásd a Függelék 144. oldalán.

4.2. Szimbolikus fundamentumok

„Aztán láttam egy angyalt a napban állni,
aki hangosan így kiáltott minden madárnak, amely az ég zenitjén repül:
»Jöjjetek és gyűljetek egybe Isten nagy lakomájára, [...]”
(Jel 19,17)

A *Debout sur le soleil* szerzői kézírata egy hatásos címlappal nyílik¹: a borító az oldal teljes terjedelmét kitöltő keresztet ábrázol, melynek ágai a középponttól haladva egyre finomabbá válnak és egy pontban végződnek. Az ágak keresztesződésében *ge'ez* nyelvű szöveget, az oldal jobb alsó felében a zeneszerző ünnepélyes monogramját láthatjuk. Alábbiakban olvashatjuk a *ge'ez* szöveg latinbetűs átírását és annak magyar fordítását:

በስመ : አብ : ወወልድ : ወመንፈስ:ቅዱስ:

Basmâ : 'Ab : Wawald : Wamanfas : Qeddus :
Az Atya, a Fiú és a Szentlélek nevében,

አምላክ :: አሜን ::

Ahadu Amlâke :: Amyen ::
egy igaz Isten, Ámen.

ጦማረ : ትስብእት ::

Tomâra : Tesbe'et ::
A Varázslatok könyve

አ

Ahadu

1

ቀዋሞ : ላዕላ : ፀሓይ::

Q'awimo : Lâ'ala : Ts'ahây ::
A napban állva

¹ Lásd a Függelék 140. oldalán.

A nyitóoldalon ábrázolt kereszt mellett, hogy egyértelműen megerősíti a mű keresztény dimenzióját egyúttal megadja a mű formáját is, amely keresztalakú.² A *Debout sur le soleil* nyitóoldala által hordozott tartalom nagyobb jelentőséggel bír, mint Florentz korábbi műveinek borítója. Ahogy Michel Bourcier fogalmaz³ – utalva ezzel Ezékiel próféta és a Jelenések könyvére – a mű „meg van jelölve a homlokán”⁴. Ilyen formán Florentz eredeti, kézzel írt nyitóoldalára tekintve az a benyomásunk lehet, hogy a mű maga szimbolikusan keresztet vet, elindítva ezáltal egy spirituális aktust.⁵

A mű címének eredete elsősorban a jelen alfejezet elején olvasható, János jelenéseiből származó idézet, másodsorban Jacques Leclercq *Debout sur le soleil* című könyve, azon belül is annak zárófejezete, a *Miserere*, melynek spirituális tartalma, dramaturgiája és költőisége meghatározta Florentz orgonadarabjának felépítését. Szintén Michel Bourcier szavaival élve: „A *Debout sur le soleil* egyszerűen egy zenész válasza az Igét kommentáló prédikátor szavára.”⁶

A *Debout sur le soleil* vázlatdossziójának kinyitásakor rögtön egy váratlan szöveggel találkozunk:⁷

Egy régi hindu legenda szerint volt idő, amikor minden ember isten volt. De annyira visszaéltek istenségükkel, hogy Brahma, az istenek ura úgy döntött, hogy elveszi isteni hatalmukat és elrejt egy olyan helyre, ahol lehetetlen lesz megtalálniuk. A nagy probléma tehát az volt, hogy rejtekhelyet találjanak az ember isteni mivolta számára.

Amikor a kisebb isteneket tanácskozássra hívták a probléma megoldására ők ezt javasolták: „Temessük el az ember istenségét a földbe.” De Brahma így válaszolt: „Nem, az nem elég, mert az ember ásni fog és megtalálja.”

Ekkor az istenek így válaszoltak: „Ebben az esetben dobjuk az istenséget a legmélyebb óceánba.” De Brahma ismét így válaszolt: „Nem, mert az ember előbb-utóbb feltárja az összes óceán mélyét és biztos, hogy egy napon megtalálja és felszínre hozza.”

² Lásd jelen fejezet 72–73. oldalait, a mű harmadik olvasati szintjének kifejtését.

³ Michel Bourcier: *Jean-Louis Florentz et l'orgue. Essai analytique et exégétique. 2. Une tétralogie pour l'orgue.* (Lyon: Symétrie, 2018.)162.

⁴ „Azt mondta neki az Úr: »Járd be Jeruzsálem városát és jelöld meg tau-betűvel a férfiak homlokát, akik siránkoznak és bánkódnak mindazon utálatosság miatt, ami benne történik!«” (Ez 9,4), továbbá: „Ne ártsatok a földnek és a tengernek, sem a fáknak, amíg meg nem jelöljük homlokukon Istenünk szolgáit!” (Jel 7,3)

⁵ Lásd a 4.1.2. alfejezet „A zene, mint szertartás” részét a dolgozat 45–46. oldalain kifejtve.

⁶ Bourcier, *Jean-Louis Florentz, et l'orgue, 2*, 163. Lásd Jacques Leclercq és könyvének inspirációs hatásait kifejtve a 4.1.2. alfejezet „*Miserere*” alcímében a 51–54. oldalakon.

⁷ Jean-Louis Florentz: *A Debout sur le soleil vázlatdossziója.* 1990. A dokumentum a caen-i Institut Mémoires de l'édition contemporaine archívumában tekinthető meg. <https://imec-archives.com/>

Aztán a kisebb istenek arra a következtetésre jutottak: „Nem tudjuk, hová rejtjük el, mert úgy tűnik, nem létezik olyan hely a szárazföldön, vagy a tengerben, ahová egy napon az ember ne juthatna el.”

Aztán Brahma így szólt: „Ezt fogjuk tenni az ember isteni mivoltával: mélyen elrejtjük önmagában, mert ez az egyetlen hely, ahová soha nem fog eszébe jutni, hogy keresse.”

A legenda szerint azóta az ember bejárta a földet, kutatott, mászott, merült és ásott, keresve valamit, ami benne van.

A mű nyilvánvaló keresztény identitása ellenére ez a szöveg jól példázza a Florentzre mindig is jellemző nyitottságot és széles spektrumú spirituális megközelítést. Közvetlen irodalmi forrásként nem találunk hivatkozásokat erre a szövegre, mégis rögtön a *Debout sur le soleil* vázlatdossziéjának fedőlapja után találkozunk vele, egyértelművé téve ezzel is a jelentőségét. Az emberben rejlő istenségről szóló legendát a keresztény látásmódba helyezve Pál apostol az emberi test, „mint a Szentlélek temploma” példázata juthat eszünkbe.⁸ Ennek a gondolatnak talán a legszorosabb referenciáját Jacques Leclercq könyvében találjuk, „a katedrális öreg hölgyének” metaforikus képében.⁹

Jean-Louis Florentz gondoskodott arról, hogy részletes elemzést készítsen a *Debout sur le soleil* számára olyan módon, hogy a mű kéziratos faksimile verzióját színes ceruzával annotálta, amelyet „analitikus partitúrának” nevezett.¹⁰ A több szinten jelenlévő annotációkat a színük különbözteti meg: idézetek a Szentírásból, az etióp liturgia invokációiból és imáiból¹¹, különböző megjegyzések és kommentárok a midrás¹² eszközeivel, különféle jelek (keresztek, piktogramok, vagy egyszerűen csak számok), amik az adott helyen különösen aktív szimbolikus jelentést jelzik. Michel Bourcier közel 150 oldalas analízise a *Debout sur le soleil*-ről¹³ – melyre a következőkben gyakran hivatkozni fogunk – nagy mértékben támaszkodik erre az értékes dokumentumra.

⁸ „Vagy nem tudjátok, hogy testetek a Szentlélek temploma, aki bennetek van, s akit Istentől kaptatok, tehát nem vagytok a magatokéi?” (1Kor 6,19)

⁹ Lásd a 4.1.2. alfejezet „Miserere” részét az 51–54. oldalakon.

¹⁰ Lásd az „analitikus partitúra” első oldalát a Függelék 141. oldalán.

¹¹ Fontos megjegyezni, hogy Florentz mindezeket következetesen eredeti *ge'ez* nyelven, a latin ábécé átírásában, majd francia fordításban is közölte a kottában.

¹² A *midrás* a zsidó bibliaexegetika eredeti ókori formája és az ezt felölelő rendkívül kiterjedt Midrás-irodalom elnevezése. In Magyar zsidó lexikon. Szerk.: Ujvári Péter. (Budapest: Magyar Zsidó Lexikon. 1929.) 600. o. Lásd Florentz és a midrás kapcsolatát: Bourcier, *Jean-Louis Florentz, et l'orgue*, 1. 141–144.

¹³ Bourcier, *Jean-Louis Florentz, et l'orgue*, 2, 161–305.

4.2.1. A florentzi allegória

Florentz életműve alapvetően az allegória eszközeinek megfelelően funkcionál. Egyszer Michel Bourcier egy személyes beszélgetés során Florentz életművét egy hatalmas, sokszereplős, szimbólumokkal átszőtt freskóhoz hasonlította, melyben az egyes művek ennek a monumentális freskónak egy-egy részletét ábrázolják. Ahogy egy freskó kulcsszereplője egy tekintet, vagy gesztus formájában interakcióba lép a festmény egy másik szereplőjével, úgy kapcsolódnak és reflektálnak egymásra a zenei témák és a zene nyelvére átültetett szimbólumok Florentz különböző opuszaiban.¹⁴

Michèle Aquien szerint az allegória „egy olyan kép, amely szimbolikus jelentőségű narratív kontextusban, egy teljesen koherens, konkrét izotópia alapján alakul ki, és amely kifejezésről kifejezésre, leggyakrabban metaforikusan utal egy „más természetű” – filozófiai, morális, stb. – absztrakt univerzumra. Ezért két fő jellemzőről ismerhető fel: a figuratív kifejezés folytonossága; illetve a szó szerinti és a szimbolikus kettős jelentés szisztematikusan fenntartott együttélése”.¹⁵ Maga a kifejezés etimológiája is beszédes: a görög eredetű *allégorein* szó annyit jelent, mint „másképp beszélni”. Jean-Louis Florentz számára ez a „másképp”, nem más, mint a zene. Florentz zenéje metaforikusan ki nem mondott, hallgatólagos jelentésekre utal, amelyek a Szentíráshoz, vagy más elbeszélésekhez kapcsolódnak a zeneszerző által gondosan megtervezett különböző olvasati szinteknek megfelelően. Míg a *Laudes Op. 5* egy meglehetősen laza allegória János evangéliumának részleteiből¹⁶, a *Debout sur le soleil*-t nem kevesebb, mint négy különböző értelmezési sík allegóriája hálózza be: Ábrahám története a Mamre-tölgy árnyékában, Mózes találkozása az égő csipkebokorral, az etióp mise liturgikus elemei és Jacques Leclercq könyvének *Miserere* fejezete.

Mielőtt rátérnénk ezeknek az olvasati szinteknek az elemzésére, szót kell ejtenünk a *Debout sur le soleil* extrém módon komplex allegóriáinak problematikájáról, amely tulajdonképpen maga a mű megértésének problematikája. A *Debout sur le soleil* megértéséhez ideális esetben arra lenne szükség, hogy a hallgató kellően fel legyen vértézve azokkal az ismeretekkel, amelyek a szimbólumok megértéséhez szükségesek. Ekkor a kulturális

¹⁴ A *Debout sur le soleil* különösen szoros kapcsolatban áll a *Le livre des enchantements* második darabjával, az Op. 9-es vegyeskarra írt *Asmarâ*-val, valamint az azt követő Op. 10-es csellóversennyel, a *Le Songe de Lluc Alcari*-val. Lásd a 4.1.2. alfejezet „A Varázslatok könyve” című részét a dolgozat 44–45. oldalain kifejtve.

¹⁵ Michèle Aquien és Georges Molinié: *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*. Livre de poche gyűjtemény. (Párizs: Librairie générale française, 1996.) 446. Michel Bourcier állítása szerint a hivatkozott Költészeti és retorikai szótárból volt egy 1993-as példány Florentz könyvtárában. Bourcier, *Jean-Louis Florentz, et l'orgue, 1*, 139.

¹⁶ Lásd: Bourcier, *Jean-Louis Florentz, et l'orgue, 2*. Les fondements structurels des Laudes comme métaphore du Prologue de l'Évangile de Jean. 39–44.

ismeretektől vezérelt intuícióinak köszönhetően követni tudja az analógiák menetét, érzékenyen reagál a szimbólumokra, ismeri az idézetek eredetét, követni tudja a zene irányát és ennek megfelelően meg fogja tudni fejteni a zene által hordozott üzenetet. Ez annyit jelentene, mint megkövetelni a hallgatótól, hogy rendelkezzen ugyanazzal a tudással, ugyanazzal a mércével és elvárásrendszerrel és ugyanazokkal a motivációkkal, mint amik a zeneszerzőt is vezérelték. Mindez természetesen lehetetlen. „Minden a műben használatos szimbólum közül egyedül a nyilvánvaló figuralizmust reprezentálók töltik be maradéktalanul a funkciójukat. Az allegória ezért nem működik minden esetben, sőt, néha teljesen hatástalan.”¹⁷ – írja Michel Bourcier. Ezt a dilemmát természetesen Jean-Louis Florentz is mérlegre tette, aki saját meghatározása alapján elsősorban a zeneszerző szerepét tölti be: elsődleges célja, hogy a mű tisztán hang- és zenei koherenciát kapjon¹⁸ és csak mindezek után invitálja a hallgatót a mű megfejtésére.¹⁹ Mi több: Michel Bourcier szerint ezt a tendenciát tudatosság jellemzi.²⁰ Florentz nagyon szűkszavúan, mindössze néhány cikkben és rádióinterjúban beszélt a műveit keresztülszövő szimbolikus tartalmakról, melyeket nem a laikusoknak, hanem kifejezetten a szakértőknek szánt. Michel Bourcier, aki 25 év alatt ezek alapján a források alapján építette fel a *Debout sur le soleil* 150 oldalas analízisét (mely a jelen disszertáció menzúrái szerint inkább 250 oldal lenne) arra a következtetésre jutott, hogy Florentz az elejétől kezdve számolt azzal, hogy a műveinek belső tartalma rejtve marad, ezért volt olyan figyelmes a zenei nyelv kérdésére, amelyet élete során folyamatosan fejlesztett. Bourcier szerint a műben található szimbólumok megfejtése és megértése nem szükséges ahhoz, hogy azok kifejtsék hatásukat. Ez természetesen ezoterikus beállítottságot feltételez, amellyel egy materialista érvelés könnyedén szembeszállhat. Mindezt „Florentz elfogadta volna, mert a zene megmarad.”²¹ Mindezek tükrében valószínűleg el kell fogadnunk, hogy a Florentz-műveknek az a sorsa, hogy magukban tartásuk a valódi jelentésüket, mint egy megfejtetlen hieroglifa, amelynek szépsége a misztériumában rejlik.

¹⁷ Bourcier, *Jean-Louis Florentz, et l'orgue*, I, 140.

¹⁸ „Egyértelmű, egyszer és mindenkorra kimondom, hogy a *Le Songe de Lluc Alcari* elsősorban és mindenekelőtt egy versenymű csellóra és zenekarra. Ha először nem ekként fogadják, a megközelítem teljes kudarca.” Jean-Louis Florentz: *La Poésie « cire et or » ou Quelques Secrets du « Songe de Lluc Alcari » Op. 10, Concerto pour violoncelle et orchestre*. Kiadatlan gépelt szöveg. Párizs, 1994. augusztus 28. 64 oldal. Megtekinthető: IMEC, Caen. Idézet oldalszám: 11.

¹⁹ Bourcier, *Jean-Louis Florentz, et l'orgue*, I, i.h.

²⁰ Lásd a téma részletes kifejtését a Michel Bourcier-val készült interjú I/1-es válaszában a Függelék 109–112. oldalain.

²¹ I.m., 110.

4.2.2. A *Debout sur le soleil* formai terve

Jean-Louis Florentz köztudottan ragaszkodott ahhoz, hogy a művei arányait az arany metszés szabályai szerint rendezze el. A *Debout sur le soleil* esete ebben a tekintetben is különleges. A *Laudes*-tól eltérő módon a szerző itt nem a kronometrikus időt, hanem a *Debout sur le soleil*-ben előforduló összesen 169 zenei történés szimbolikus elosztását használja a mű arányrendszerének mértékegységeként.²²

A 169-es szám különösen jelentős a művet keresztülszövő számmisztikában. Jean-Louis Florentz egy konferencia alkalmával Marek Halter írótól hallotta azt az elméletet, hogy az „Emlékezz...” formula²³, összesen 169-szer jelenik meg a Pentateuchusban²⁴. Florentz anélkül, hogy ellenőrizte volna ennek az elméletnek a hitelességét „bemondásra elhitte azt”²⁵, de a számhoz való elköteleződését az is megerősíthette, hogy a 169-es szám teozófiai redukciója a helyiértékeken szereplő számelemek összeadása alapján $7 (169 \rightarrow 1+6+9=16; 16 \rightarrow 1+6=7)$.²⁶ A 169-es szám és különösen az „Emlékezz...” kifejezés rendszerszerű alkalmazása a műben – melynek Florentz következtetesen a *ge'ez* nyelvű „Tazakkar” átírását használta – az Ószövetség és a kiválasztott nép előtti erőteljes tiszteletadást mutatja. Milyen módon is történt a 169-es szám, mint a *Debout sur le soleil* legfontosabb számának kiterjedt beépítése a mű szimbólumrendszerébe?

A *Debout sur le soleil* összesen 169 „esemény” sorozatából áll. Egy-egy motívum, téma, tánc, vagy bármely jelentős elem megjelenése, vagy éppen ellenkezőleg, egy már előfordult téma ismétlődése beleszámít a 169 szimbolikus egészének kialakulásába.²⁷ „Minden új

²² Bourcier, *Jean-Louis Florentz, et l'orgue*, 2, 193.

²³ Lásd például: „Emlékezz meg a nyugalom napjáról, és szenteld meg azt!” (2Móz 20,8); „Emlékezz vissza az egész útra, amelyen vezetett Istened, az ÚR a pusztában negyven éven át, [...]” (5Móz 8,2); „Emlékezz arra, hogy rabszolga voltál Egyiptomban, de kiváltott téged Istened, az ÚR.” (5Móz 15,15); és így tovább.

²⁴ Pentateuchus, vagy a zsidók számára a Tóra, Mózes öt könyve: a Teremtés könyve, a Kivonulás könyve, a Számok könyve, a Léviták könyve és a Második törvénykönyv. <https://lexikon.katolikus.hu/P/Pentateuchus.html> (Utolsó megtekintés: 2025. 01. 11.)

²⁵ Florentz, *L'Église Orthodoxe Ethiopienne*, 35. 45-ös lábjegyzet.

²⁶ Ezt a számítást Florentz is elvégezte, ahogy ezt a *La Croix de Sud* vázlatdossziójának elején is láthatjuk. Megtekinthető: IMEC, Caen.

²⁷ A szerző az „analitikus partitúrában” a 169 „esemény” mindegyikét gondosan beszámozta ceruzával (zárójelbe téve, grafitszínnel, lásd az „analitikus partitúra” első oldalát a Függelék 141. oldalán). A 169 esemény nyomon követését (a mű első és utolsó motívumainak listáját) lásd Michel Bourcier 23-as számú táblázatában: Bourcier, *Jean-Louis Florentz, et l'orgue*, 2, 194., melyet a Függelék 143. oldalán magyarrá fordítva is közzétettünk. Ezek az „események” lehetnek rövid, csupán motívikus jellegűek is: például a darab közepén helyet foglaló egyik legfontosabb formai egység, a „korbácsolás akkordjai” (a 188. ütemtől a 228. ütemig terjedő rész) minden egyes akkordja és az azokra érkező válasz is egy egységnek számít. Így ez a 41 ütemes rész összesen 62 „Emlékezz...” („Tazakkar”) elemet tartalmaz (41 akkord + 20 válasz + a pedáltéma). A 169 zenei „esemény” pontos megkülönböztetésekor felmerülnek következtelenségek (ezek a szerző által részben „be lettek tervezve” a mű szimbólumrendszerébe), hogy milyen módon, az Michel Bourcier jelen lábjegyzetben hivatkozott kötetének 193. oldalán, a 108-as lábjegyzet alatt kerültek kifejtésre.

«esemény», amely a mű kibontakozása során előfordul, egy «Emlékezz!» felkiáltásként visszhangzik. Ebből a szemszögből nézve a *Debout sur le soleil* egy gigantikus litániaként is értelmezhető. A szinte krónikus feszültség állapotában lévő zeneszerző valahogy így fogadta hangversenyen a művet.” – írja Michel Bourcier.²⁸ Florentz, aki hihetetlen érzelmi befektetéssel hallgatta műveit a *Debout sur le soleil* bemutatójakor a benne dülő feszültség miatt nem tudott ülni maradni és „úgy hallgatta a művet – anélkül, hogy a közönség látta volna –, hogy fel-alá járkált a Saint-Eustache-templomban, mint egy ketrecében bolyongó oroszlán.”²⁹

A 169 zenei történet arany metszés-szerinti elrendezése már önmagában egy formatervezési bravúr, ám Florentz mindezt egy következő szintre emelte, amelyhez a 153-as számot használta és amely a mű kronológiájához képest retrográd módon jelenik meg. A 153-as szám a keresztény számszimbolika egy rendkívül gazdagon rétegzett száma. Talán a legközismertebb előfordulása János evangéliumának utolsó részében olvasható, amikor a feltámadt Krisztus megjelenik a tanítványoknak a Tibériás-tó partján: „Erre Simon Péter visszament, és partra vonta a hálót, amely meg volt tömve százötvenhárom nagy hallal. És bár ennyi volt, nem szakadozott a háló.” (Jn 21,11). A 153 hal Krisztus tanítványait, míg az el nem szakadó háló az Egyházat szimbolizálja.³⁰ Ismerve Florentz kötődését Mária személyéhez, egy kiemelkedő szempont lehetett továbbá a 153-as szám melletti elköteleződésben a Rózsafűzér 153 „Üdvözlégy Mária...” imádsága, vagy hogy az 1917-es fatimai jelenések összesen 153 napig tartottak.³¹ A 153-as számba be van ágyazódva egy másik, a keresztény szimbolikában kiemelkedő szám, a 17. Püthagorasz óta ismeretes, hogy 153 szabályosan elhelyezett elem egy 17 oldalegységből álló egyenlőszárú háromszöget alkot:³²



²⁸ Bourcier, *Jean-Louis Florentz, et l'orgue*, 2, 193.

²⁹ Lásd a téma részletes kifejtését a Michel Bourcier-val készült interjú I/2-es válaszában a Függelék 112–113. oldalain.

³⁰ *La Bible de Jérusalem*, francia fordítás az École biblique de Jérusalem vezetésével. (Paris: Cerf, 2000.) 1861, e-lábjegyzet.

³¹ 1917. május 13-tól október 13-ig.

³² A kép eredete: <https://lukeawelch.wordpress.com/numeric-symbols/triangular-numbers/> (Utolsó megtekintés: 2025. 01. 11.)

Másképp megfogalmazva: ha egy 17 elemből álló sorral elindulunk fölfelé úgy, hogy minden szinttel eggyel kevesebb elemet használunk, az utolsó elem a 17. sort fogja alkotni. Egy másik lebontásban, $153=17 \times 9$: ez lehet az oka annak, hogy Florentz az „Emberi gyötrelem” vezérmotívumát 17-szer, míg az „eGzio...” („Könyörülj rajtunk, Úr Isten!”) vezérmotívumot 9-szer használta a műben.³³

A 153 hal motívuma ugyanazokat az „eseményeket” foglalja magában, mint a 169 „Emlékezz...”, Florentz azonban nem akarta destabilizálni a szimbólumrendszert az által, hogy csak az első 153 motívumot használja – ami 16 motívumot hagyott volna felhasználatlanul –, ezért úgy döntött, hogy a 153-as számmal egy második szimbólumrendszert alkot, mely pontosan a mű kezdetétől számított 17. „eseménnyel” kezdődik és a 169. „eseményig” tart. Ezt a rendszert felfoghatjuk úgy is, mint a végétől kezdődő retrográd számítást – Michel Bourcier az inverz struktúra elnevezést használja.³⁴ Ennek a kettős, előlről és hátulról egyaránt induló tagolásnak a magyarázatát több oldalról is megközelíthetjük. Egyrészt az evangéliumokban két olyan történetet is olvashatunk, amelyek a Jézussal való csodatévő halászatokról számolnak be³⁵. Az egyik Jézus tanításának elejére, míg a másik a feltámadás utáni végére tehető. Ha azonban a 153-as számot, mint az előző oldalon látható geometriai képződményt vesszük figyelembe, egy még meglepőbb jelenséget figyelhetünk meg. Két inverz egyenlőszárú háromszög egymásra helyezése egy Dávid-csillagot alkot:

$$\triangle + \nabla = \star$$

A *Debout sur le soleil* Jeruzsálemben fogant meg, ugyanott, ahol ez a jelkép is. Ilyen formán az Ószövetségben gyökerező (169) és az Újszövetségre támaszkodó (153) *Debout sur le soleil* az arányok megtartása érdekében egy hibrid szimbolikát fogalmazott meg, amely végül összetartja a zenei nagyformát.

³³ Lásd a 7 vezérmotívum kifejtését Michel Bourcier elemzésében: Bourcier, *Jean-Louis Florentz, et l'orgue*, 2, 203–227.

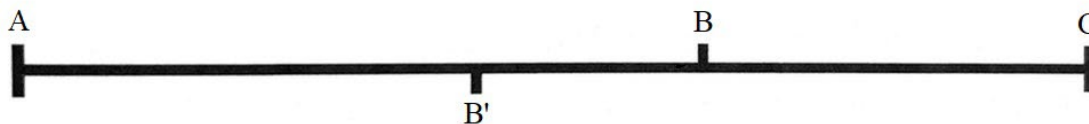
³⁴ Lásd a téma további kifejtését: Bourcier, *Jean-Louis Florentz, et l'orgue*, 2, 194–196.

³⁵ Lk 5,1–11; illetve Jn 21,1–13.

Aranymetszés a *Debout sur le soleil*-ben

Ahogy jelen alfejezetünk elején már hivatkoztunk rá, a *Debout sur le soleil* aranymetszése rendhagyó módon nem az időt, hanem a 169 zenei „eseményt” használja mértékegységként. Miután ezek az „események” nagyon sokféle formában vannak jelen (a 169 motivikus egységbe ugyanúgy beletartozónak számít egy két és fél oldalas tánc, mint egy együtemes akkord a „korbácsolás akkordjai” közül), az „Isteni arány” magától értetődő módon torzul. Ennek az ellentmondásnak ismeretes egy magyarázata³⁶, mely szerint egy olyan műben, mely a második felében a feltámadtak életével foglalkozik³⁷ az időbeli számolás egyetlen aspektusának sincs továbbá értelme.³⁸

Az aranymetszés egy olyan arányt jelent, ahol az egészet felosztó kisebbik rész (B-C szakasz) úgy aránylik a nagyobbik részhez (A-B szakasz), mint ahogy a nagyobbik rész aránylik az egészhez (A-C szakasz). Ezt az arányt numerikusan a $\Phi = 1,618$ irracionális számmal tudjuk kifejezni, melyet Florentz már a *Laudes Op. 5* szimbolikus struktúráiban is felhasznált.³⁹ Jean-Louis Florentz a nagyobbik formaegységet lezáró B pontot „nagy aranymetszésnek” nevezi, míg a darab végétől számított, inverz módon elhelyezett B' pontot „kis aranymetszésnek”:



1. számú séma: A *Debout sur le soleil* aranymetszésének geometriai ábrázolása⁴⁰

Az analitikus partitúra precízen jelöli ezeket a pontokat: az A pont a *Debout sur le soleil* első eseményét (1. „arkangyal akkord”, Gábiel akkordja, 1. ütem), míg a C pont a mű 169. eseményét jelöli (az „Isten 12 neve” vezérmotívum harmadik megjelenése, tehát a kóda, a mű 374. ütemétől a darab végéig). Tekintettel arra, hogy valójában a darab három egymásra pozícionált szimbolikus síkra lett felfűzve (a 169 „Emlékezz...”, a 153 esemény a mű elejétől

³⁶ Bourcier, *Jean-Louis Florentz, et l'orgue*, 2, 229.

³⁷ Lásd a mű negyedik olvasati szintjét a 73–74. oldalakon kifejtve.

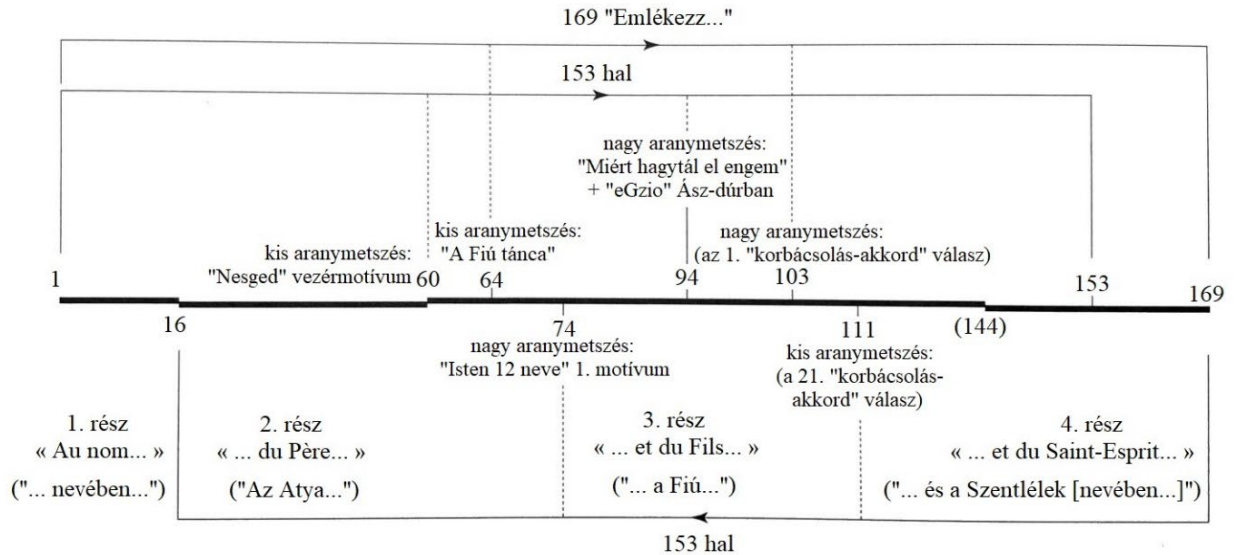
³⁸ „[...] és megesküdött az örökkön-örökké élőre, aki teremtette a mennyet és a benne levőket, a földet és a rajta levőket, a tengert és a benne levőket, hogy nem lesz többé idő, [...]” (Jel 10,6)

³⁹ Lásd a dolgozat 2.3. alfejezetét.

⁴⁰ Bourcier, *Jean-Louis Florentz, et l'orgue*, 2, 229.

Szimbolikus fundamentumok

számítva, illetve inverz módon 153 esemény a darab végétől számítva), három „nagy arany metszés” és három „kis arany metszés” alakult ki a műben:



2. számú séma: A *Debout sur le soleil* arany metszéseinek elosztása⁴¹

Megfigyelhetjük, hogy a hat arany metszés nagyrésze a mű harmadik nagy formaegységében található, amely a Fiúnak van szentelve – mindezek fontos eseményeket jelölnek a mű allegorikus fejlődésében, amelyek a mű Krisztusi dimenzióját erősítik.⁴²

⁴¹ I.m., 230.

⁴² I.h.

A mű formája

A *Debout sur le soleil*-el Florentz egy olyan, a mahleri vagy bruckneri gigantikus szimfóniatételek világát idéző nagyformával kísérletezik, amely egy szinte megszakítások nélküli, nagylélegzetű gondolati ívet szel keresztül. A *Debout sur le soleil* vázlatdossziójában találunk utalásokat erről az elvről, amely következetesen irányította a forma fejlődését:⁴³

Egy meglehetősen atipikus (és a mű egészét tekintve aszimmetrikus) formai kísérlet, amely folyamatos tematikus újrainjektálással hajtja magát [...]. Formaegység keresése a tematikus visszatérések polifonikus elven történő átszervezésével. Egyes madárdalok szerkezetében található forma (például *Alauda arvensis*⁴⁴).

Ez az értékes információ arra tanít bennünket, hogy hiábavaló lenne a műben a kifejezetten a nyugati zenére jellemző formai koncepciókat, vagy témafejlesztési módokat keresni. Jean-Louis Florentz madárdal-felfogása a saját zeneszerzési technikáján belül értelmezendő, noha maga a mű kevésbé használja magát a madárdalt.⁴⁵ Nem találkozunk a műben a különböző zenei anyagok nagyléptékű fejlődésével, sokkal inkább a tematikus elemek visszatérésére irányuló érdeklődés fenntartásával. A különböző formarészek rendre új zenét kínálnak, melyben a hallgató megújult környezetben hallhatja viszont a vezérmotívumokat. A különböző vezérmotívumok rendszeres újbóli előfordulása – az itt-ott váratlanul felbukkanó szekvenciák, vagy nagyon egyszerű neumák hirtelen megjelenése – önmagában közelebb hozza a formát a madárdalhoz.⁴⁶

Aligha kétséges, hogy a formai döntéseket mindenekelőtt a mű által közvetített jelentés vezérelte. Mint egy szimfonikus költeményben, ahol az érvelés módja határozza meg a formát. Ebben a megközelítésben jól látható, hogy az etióp liturgia modellje határozottan ráerőltette magát a zeneszerző képzeletére.⁴⁷ Ennek során a rituálé erejétől vezérelve egymást követik a különböző mozzanatok, amelyek esetenként több egyidejű történést is tartalmazhatnak és az

⁴³ Jean-Louis Florentz, a *Debout sur le soleil* vázlatdossziójának 302. számú vázlata. A dokumentum keltezése szerint: „Perpignan. 1991. február 10., reggel 8 óra 17 perc.” Megtekinthető: IMEC, Caen.

⁴⁴ A mezei pacsirtáról van szó, melynek igen gazdag, több sorozatból összeálló éneke akár az egyórás időtartamot is meghaladhatja. <https://madarinfo.hu/a-mezei-pacsirta-alauda-arvensis-hangja/> (Utolsó megtekintés: 2025. 01. 11.)

⁴⁵ A művet hallgatva jól érzékelhető, hogy Florentz milyen távol áll például Olivier Messiaen madárdal-értelmezésétől, habár Michel Bourcier megtalálta a párhuzamokat Messiaen *Livre d'orgue*-jének centrális darabjában, a *Chants d'oiseaux*-ban. Lásd: Bourcier, *Jean-Louis Florentz, et l'orgue*, 2, 231.

⁴⁶ Lásd Florentz saját idevágó elemzését: Jean-Louis Florentz: „Incidences de la bio-acoustique dans la composition musicale.” *Journal de Psychologie normale et pathologique*. LXXX/N° 1-2 (1983. január-február): 83–110.

⁴⁷ Bourcier, *Jean-Louis Florentz, et l'orgue* 2, 231.

ordinárium miserészek ellenére egyetlen liturgikus cselekvést hoznak létre.⁴⁸ A *Debout sur le soleil* egymástól független szakaszokból áll, amelyek az általuk közvetített narratívának köszönhetően egy erőteljes, közös lélegzetben egyesülnek. Ezt Florentz négy különböző olvasati szint egymásra hatásával érte el, melyet – a reá jellemző metaforaérzéssel – a *Debout sur le soleil*-ről szóló önanalízisében indokolt:

A Debout sur le soleil ezért az értelmezések tereként jelenik meg, kicsit úgy, mint egy hegy tetejéről látott táj, ahol a napfénytől függően többé-kevésbé tisztán megkülönböztethetünk több síkot, és ahol a horizont a napszaktól és a légköri viszonyoktól függően változik.⁴⁹

⁴⁸ I.h.

⁴⁹ Florentz, *L'espace symphonique*, 22.

4.2.3. A mű olvasati szintjei

Első olvasati szint: epizód „Mamré tölgyesében”

A *Debout sur le soleil*, mely címét János jelenéseiből kölcsönözte egy teljességében az Újtestamentum üzenete felé mutató mű. Mindeközben rendkívül szoros a kapcsolata az Ószövetséggel, melynek töredékei a darab fontos szimbolikus építőkövei. Florentz különösen kötődött a Mamré tölgyesében játszódó bibliai jelenthez, melynek során Ábrahám három angyalon keresztül találkozik YHWH-val, aki bejelenti Ábrahámnak, hogy egy éven belül fia fog születni Sárától.⁵⁰ Ennek az epizódnak a megidézése a műben háromféleképpen történt:⁵¹

- a *Debout sur le soleil* „A Nap oszlopainak” refrénjei közvetlen utalások a három angyalra Mamré tölgyesében;
- a mű elején álló három *Cornet*-dallam (10., 12. és 23. ütem) szintén a történetben szereplő „három férfit” idézi meg;
- Ábrahám azonnal hisz a három férfi bejelentésében, azonban a bibliai szöveg Sára nevetése révén a kételkedésre utal. A hit és a kétség szemléltetését a modális technika adja: a négy Refrén összesen 14 akkordja ugyanabban a módusban van megírva, idegen hangok, vagy modulációk nélkül. Ez a fajta *ragaszkodás* az „eltúlzott hűség” kifejeződése.⁵² Ezek azokra a kétségből származó kérdésekre vonatkoznak, amelyeket a hívő ember nem hajlandó feltenni magának.⁵³ „Nem harcolunk a kétség ellen: megfojtjuk a túlmaradó gyengédségben és hűségben.”⁵⁴

Mint láthatjuk tehát, a hittel oly szorosan összefonódott *Debout sur le soleil* nemhogy kerülne a kétely témáját, a Refrének akkordjaival inkább megnyitja azt – ráadásul mindezt **fff**-ban, határozottan és erőteljesen teszi. A *Debout sur le soleil*-ben megjelenő hit/kétely konfliktusa talán visszavezethető arra a pszichológiai feszültség állapotára, amelyet Jean-Louis Florentz átélt a mű komponálásakor.⁵⁵

Lássuk, Leclercq hogyan kommentálta Isten Ábrahámának tett leszármazottakról szóló ígérését a Mamré-tölgy árnyákában:

⁵⁰ 1Móz 18,1–15. Florentz és az említett bibliai történet kapcsolata részletesen kifejtésre került Michel Bourcier monográfiájában: Bourcier, *Jean-Louis Florentz, et l'orgue*, I, 113–115.

⁵¹ Florentz, *L'espace symphonique*, 30–31.

⁵² Florentz, *L'espace symphonique*, 30. 35-ös lábjegyzet.

⁵³ I.h.

⁵⁴ Jacques Leclercq, *Debout sur le soleil*, 211.

⁵⁵ Lásd részletesen a *Debout sur le soleil* keletkezéstörténetében a dolgozat 42–44. oldalain kifejtve.

A Mamré-tölgy szent fává vált, miután Isten az árnyéka alatt hozza a legkáprázatosabb ígéretet, amely Ábrahámot a hívők atyjává, mindannyiunkat Ábrahám fiaivá és lányáivá tesz. [...] A történet végén csak egyetlen látogató marad a színen, hogy átadja az ígéretet az öreg pátriárkának, amely fenekestől felforgatja az életét, az Igét, amelyben Isten bevonja magát az ember történelmébe; az ígéret, amelyből egy egész nép keletkezik, Isten népe, a Biblia népe és ma az Egyház.⁵⁶

Ábrahám, az első hívő a három monoteista vallás atyja. A „leszármazottak” szó tág és szimbolikus értelmezése mellett Florentz rendkívül érzékeny volt e szó szószerinti jelentésére is, vagyis egy gyermek születésére. Főleg utolsó műveiben különösen sokat foglalkozik a gyermekkor témájával, melyet természetesen a tőle megszokott szimbolikus tartalommal egészít ki.⁵⁷

Második olvasati szint: az „Égő csipkebokor”

Florentz egy másik meghatározó Ószövetségi történetet is a *Debout sur le soleil* alapjaiba integrált: Mózes találkozását az „Égő csipkebokorral”⁵⁸, melynek során Isten az egyik angyalán keresztül megmutatkozott Mózesnek, aki elhívást kapott Izrael népének kiszabadítására Egyiptom földjéről.⁵⁹ Ekkor Isten megismerteti Mózessel a nevét: „Vagyok, aki vagyok.” (2Móz 3,14). A következő táblázat a darab időbeli elosztásában (első oszlop), az adott zenei eszközön keresztül (második oszlop) bemutatja az etióp liturgia hivatkozási pontjait a műben (harmadik oszlop), miközben végigvezet az égő csipkebokor történetén (negyedik oszlop). A következő analízis nagyrészt a szerző saját elemzésének az új formába öntése, néhány egyéb, Michel Bourcier által hozzáadott kiegészítő referenciával Mózes Második könyvéből, amelyeket kurziválva jelöltünk.

⁵⁶ Jacques Leclercq prédikációja 1989. július 23-án. Florentz, *La Poésie de « cire et or »*, 13.

⁵⁷ Lásd utolsó orgonaművét, a *Prélude pour L'Enfant noir* Op. 17, vagy az Op. 16-os *L'Enfant des îles* c. művét.

⁵⁸ 2Móz 3,1–15.

⁵⁹ „Most azért menj! Elküldelek téged a fáraóhoz: vezesd ki népemet, Izrael fiait Egyiptomból!” (2Móz 3,10)

Tabajdi Ádám: Értelmezési lehetőségek Jean-Louis Florentz orgonaműveiben

ütemszám	vezérmotívum, vagy formarész	etióp liturgia	szöveg Mózes Második könyvéből
7–9	<i>fff</i> pedáltéma „Nennas'er”	„Lássátok!”	„Mózes! Mózes! Ő pedig így felelt: Itt vagyok!” (2Móz 3,4)
10–14, szimultán	<i>Miserere</i> vezérmotívum (Cornet) szimultán	„A szentségben lakozó szent dolgok”	„Isten ekkor azt mondta: Ne jöjj közelebb! Oldd le sarudat a lábadról, mert szent föld az a hely, ahol állsz!” (2Móz 3,5)
10–27	az „emberi gyötrelém” vezérmotívuma az első imára hívásban		„Az ÚR pedig azt mondta: Megláttam népem nyomorúságát Egyiptomban, és meghallottam segélykiáltásukat...” (2Móz 3,7–12)
128–132	<i>Miserere</i> vezérmotívum (Cornet a pedálban)	„A szentségben lakozó szent dolgok”	„Isten ekkor azt mondta: Ne jöjj közelebb! Oldd le sarudat a lábadról, mert szent föld az a hely, ahol állsz!” (2Móz 3,5)
128–140	„szorongás” vezérmotívum a második imára hívásban		„Az ÚR pedig azt mondta: Megláttam népem nyomorúságát [...] mert ismerem fájdalmukat.” (2Móz 3,7–12)
141–144	„Nesged” vezérmotívum (Cornet)	„Boruljunk le!”	„Ekkor Mózes eltakarta az arcát, mert félt rátekinteni az Istenre.” (2Móz 3,6)
145–149	harmadik Refrén	a katolikus húsvéti vigiliában: „Lumen Christi”	„... atyáitok Istene küldött engem hozzátok... ... Vagyok, aki vagyok.” (2Móz 3,13-15)
351–353	<i>fff</i> pedáltéma „Nennas'er”	„Lássátok!”	„Mózes! Mózes! Ő pedig így felelt: Itt vagyok!” (2Móz 3,4)
354–355	<i>Miserere</i> vezérmotívum szimultán	„A szentségben lakozó szent dolgok”	„Isten ekkor azt mondta: Ne jöjj közelebb! Oldd le sarudat a lábadról, mert szent föld az a hely, ahol állsz!” (2Móz 3,5)
354–360	harmadik imára hívás		„...ennél a hegynél fogjátok áldozattal szolgálni az Istent.” (2Móz 3,12)
374–393	a negyedik imára hívás helyén: „Isten 12 neve” vezérmotívum (Pedál, 32'-as Cornet)	„Isten 12 nevének” idézte Mária imájából: „Mondd el a neved” („Negranni Semaka”)	„Majd ezt mondta: Én vagyok atyádnak Istene, Ábrahám Istene, Izsák Istene és Jákób Istene.” (2Móz 3,6)

2. számú táblázat: a *Debout sur le soleil* második olvasati szintje, az „Égő csipkebokor”⁶⁰

⁶⁰ Bourcier, Jean-Louis Florentz, et l'orgue, 2, 233.

Ez az olvasati szint gyakorlatilag egy párbeszéd retorikai stílusában folyik, mégpedig Isten és Mózes között, melynek során Isten személye fokozatosan megmutatkozik. Mózes találkozása Istennel felderíthetetlen a kotta olvasása vagy hallgatása közben – úgy is mondhatnánk: a legfontosabb pont az, ami a legkevésbé hallható. A bibliai szöveg a forrás, a zenei metaforákból összeálló mű annak allegóriája.

Harmadik olvasati szint: a négytagú forma

A harmadik olvasati szint négy részre osztja a darabot, melyek maguk is különböző szekciókra oszlanak. A négyrészes felosztás tűnik a legmegfelelőbbnek a mű formájának leírására, mivel minden újonnan elinduló formarész új zenei anyag bemutatásával kezdődik az előző rész fejlesztése, feloldása, felfüggesztése, vagy „kimerülése” után.⁶¹ Ez az olvasati szint az által is hangsúlyosabbá válik, hogy maga a szerző is ez alapján deriválja a mű formai felépítését.⁶² Végsősoron pedig ez a négyrendű felosztás a keresztre és a szentháromság invocációjára utal, amelyet maga a mű címlapja is előrevetít:⁶³

- I. « Au nom... » („... nevében”), három szekcióban: 1-80. ütem;
- II. « ... du Père... » („Az Atya...”), négy szekcióban: 82-144. ütem;
- III. « ... di Fils... » („... a Fiú...”), öt szekcióban: 145-241. ütem;
- VI. « ... et du Saint-Esprit... » („... és a Szentlélek [nevében]...”) hat szekcióban,
242-373. ütem;
- kóda « un seul Dieu, amen. » („... egy igaz Isten, ámen.”) 374. ütemtől a mű végéig.⁶⁴

A négy rész mindegyikét felosztó szekciók száma folyamatosan bővül, ezzel is megerősítve a *Debout sur le soleil* formájára jellemző feltartóztathatatlanságot és a Florentz által sokszor hangsúlyozott duzzadó energiákat. A harmadik olvasati szint a legalkalmasabb a mű

⁶¹ I.m., 234.

⁶² Florentz az „analitikus partitúrában” piros színnel jelölte ezt az olvasati szintet. Lásd továbbá: Jean-Louis Florentz: „LE LIVRE DES ENCHANTEMENTS "Debout sur le Soleil" Chant de résurrection pour orgue. opus 8”. *Concerts Radio France*. Saison Musicale 90-91. „*Debout sur le soleil*, brève présentation analytique”. (Direction de la Musique. Radio France.) 7.

⁶³ Lásd a 4.2. alfejezet legelejét, továbbá a 4.2.2. alfejezet 2. számú sémáját: A *Debout sur le soleil* aranymetszései elosztását a dolgozat 65–66. oldalain.

⁶⁴ A szentháromság invocációja a francia és a magyar nyelvten szerint különböző, az « Au nom... » (magyarul: „... nevében”) franciául a szentencia elejére, magyar nyelven a mondat végére kerül.

linearitásának nyomon követésére, nem véletlen tehát, hogy Michel Bourcier a *Debout sur le soleil* szekciókra lebontott, részletes elemzését is ebbe az olvasati szintbe integrálta.⁶⁵

Negyedik olvasati szint: kétpólusú retorikai koncepció

A *Debout sur le soleil* negyedik olvasati szintje egy kéttagú formát prezentál. A két formarészt határoló 141. és 144. ütem közötti szakasz egy csúcspont helyett sokkal inkább egy mélységes szakadék,⁶⁶ a szerző maga az „analitikus partitúrában” úgy nevezi, „pólus”. Florentz a darabban számos alkalommal alkalmazott zeneszerzői eszközzel él: a meglepetés erejét kihasználva hirtelen félbeszakítja a párbeszédet; az orgona legmélyebb alaphangján, 32'-as C basszus alapon egy megemelt nónával és megemelt undecimával bővített major szeptim akkord fölött *Cornet* hangszínnel megszólal az etióp liturgia „Nesged” invokációja („Boruljunk le” vagy „Imádunk”).

The image shows a musical score for measures 140-144 of 'Debout sur le soleil'. The score is in G major and 2/3 time. It features a Grand Orgue (G.O.) part with a 'Grand Comet solo' and a 'Réc.' (Recitativo) section. The Grand Comet solo is marked 'rit.' and 'vers' with a tempo of 66. The Réc. section is marked 'pp'. The score includes a 'Pos.' (Positivo) section starting at measure 140. The bottom part of the score is labeled 'Péd. Fonds 16 et Quinte 10' 2/3' and 'pp'.

6. számú kottapélda: *Debout sur le soleil* 140–144. ütem, „Nesged”.

⁶⁵ Bourcier, *Jean-Louis Florentz, et l'orgue* 2, 235–300.

⁶⁶ I.m., 301.

A „Nesged” felhívás az etióp misében a tömjénezés előtt, körülbelül a mise kezdete után 20 perccel helyezkedik el, melyet a hívek válasza követ – „Az Atya, és a Fiú és a Szentlélek, ők Hárman, Egyként.” –; melyet összesen háromszor énekelnek el. A „Nesged” a *Debout sur le soleil* többi vezérmotívumával ellentétben csak most az egyszer szólal meg, ezzel is hangsúlyozva ennek a pontnak a jelentőségét. A vezérmotívum célja a szerző szándékai szerint megegyezik az etióp misében betöltött szerepével: a mise két különböző részét artikulálja.⁶⁷

A *Debout sur le soleil* negyedik olvasati szintje szoros kapcsolatban áll Máté evangéliumának alábbi idézetével: „Akkor Jézus azt mondta a tanítványainak: »Ha valaki utánam akar jönni, tagadja meg önmagát, vegye föl a keresztyét és kövessen engem. «” (Mt 16,24). Habár ez az idézet két elvont ellentéppárra tagolódik, a biblia retorikájára jellemző koncentrikus szerkezetet tár fel: „utánam jön” – „megtagad” ←●→ „kereszt” – „követ”. Ez a fajta $a - b | b - a$ szerkezeti kapcsolat közvetlenül megjelenik a *Debout sur le soleil* formájában. Amíg az „utánam jön” és a „követ” tagok a haladás gondolatát idézik (10–32., illetve a 242–342. ütemig terjedő részek), addig a „megtagad” és a „kereszt” az emberi szorongást és magát Krisztus Passióját (90–132., illetve a 187–228. ütemig terjedő részek).⁶⁸ Láthatjuk tehát, hogy ez a Máté-idézet gyakorlatilag felöleli a *Debout sur le soleil* teljes horizontját:

- 1–141. ütem: „Ha valaki utánam akar jönni, tagadja meg önmagát,”;
- 144–393. ütem: „vegye föl a keresztyét és kövessen engem.”

A *Debout sur le soleil*-ben ilyen módon formálódik meg a „Nesged” vezérmotívum által képzett tengelyen a bibliai *Ó-ember* és az *Új-ember* lelki alakja – a mű tehát egy gigantikus antecedens ↔ konzekvens retorikai konstrukciót alkot.

⁶⁷ Lásd: Jean-Louis Florentz: *L'Église Orthodoxe Ethiopienne de Jérusalem. L'Assomption à Däbrä Gännät, Monastère du Paradis, Jérusalem-Ouest*. Dupla CD. OCORA/RADIO-France C 560027/028. 1992. CD-kísérőfüzet. 14–17.

⁶⁸ Bourcier, Jean-Louis Florentz, *et l'orgue* 2, 302.

4.3. Az interpretáció aspektusai

A *Debout sur le soleil* annak ellenére, hogy az előadó számára érthetően és egyértelműen notált, terjedelméből, újfajta virtuozitásából és elsősorban komplexitásából eredendően számos kérdést vet fel az előadóművészek számára. Dolgozatunk eddigi részében igyekeztünk végigjárni a Florentz-művek előadását érintő legfontosabb területeket: Florentz személyiségfejlődésén keresztül bemutattuk zenei őslményeit, a karakterét és lelki beállítottságát legintenzívebben formáló tényezőket; sorra vettük és elemeztük az orgonához fűződő viszonyában meghatározó hangszereket; végigkövettük az első opuszok születését és érett alkotóként orgonaesztétikájának alakulását; szemléltettük szimbolikus eszköztárának szisztematikus felépítését és kibontakozását; illetve igyekeztünk érzékeltetni spirituális beállítottságát és mindezekén keresztül zeneszerzői hitvallását, melynek megértése elengedhetetlen a művei teljesértékű megszólaltatásához.

Jean-Louis Florentz zeneszerzői megnyilatkozásainak elengedhetetlen résztvevői a műveit megszólaltató előadóművészek. A dolgozat eddigi része teljes egészében az elméleti térben, a művek, ha úgy tetszik „hallhatatlan” dimenziójában játszódott. A következőkben arra a területre lépünk, ahol az eddig kifejtettek testet öltenek, kvázi inkarnálódnak a hangzó térbe. Az interpretációs kérdések vizsgálata során elsősorban szeretnénk bemutatni és összehasonlítani a *Debout sur le soleil* legekleatásabb pontjainak különböző értelmezéseit. Az ilyen típusú elemzésekben óhatatlanul megjelennek az elemző személyes preferenciái. Ennek ellenére törekedtünk rá, hogy analízisünk sokkal inkább egy neutrális nyugalmi pozícióból kiinduló szemlélődés legyen a *Debout sur le soleil* és az azt megszólaltató előadóművészek párbeszéde felett. A felvételek kiválasztásakor az egyik kiemelkedő szempont a szerzőhöz fűződő szoros emberi és szakmai kapcsolat volt, így magától értetődő módon a vizsgálat tárgyává vált Michel Bourcier¹ és Olivier Latry² felvétele. Ez kiváló alkalmat biztosított a Saint-Eustache Templom és a Notre-Dame Székesegyház orgonáinak bemutatására és összehasonlítására, melyek Florentz által deklaráltan a *Debout sur le soleil* követelményeinek leginkább megfelelő orgonák.³ Fontosnak tartottam továbbá egy ennek a szempontnak gyökeresen ellentmondó kritériumot is figyelembe venni: mi történik, ha egy olyan orgonán szeretnénk megszólaltatni a művet, amely egyáltalán nem, vagy csak részben rendelkezik a

¹ <https://www.youtube.com/watch?v=oASfrQy2Qjw&t=246s> (Utolsó megtekintés: 2025. 02. 04.)

² <https://www.youtube.com/watch?v=FPMddyGKxYQ&t=257s> (Utolsó megtekintés: 2025. 02. 04.)

³ A két hangszer diszpozícióját lásd a Függelék 134. és 135. oldalán.

darab által támasztott követelményekkel? Milyen szempontok alapján kell ezekben az esetekben kompromisszumokat kötnünk, illetve ezek a kompromisszumok milyen szempontból befolyásolják a mű megszólalását? Ehhez két kiváló orgonista, Thomas Monnet⁴ és Simon Bollenot⁵ felvételeit választottuk. Mindkettejük kiemelkedően magas szinten ismeri Jean-Louis Florentz munkásságát, felvételükben pedig közös vonás, hogy mindkettő történelmi francia-romantikus orgonán készült.⁶ Időközben Thomas Monnet egy másik felvétele⁷ is elérhetővé vált, mely a roquevaire-i Saint Vincent Templom orgonáján készült, nagyszerű lehetőséget kínálva ezzel egyazon előadó két alternatív interpretációjának összehasonlítására.⁸ Ezeknek a felvételek az elemzését végül saját tapasztalataimmal egészítettem ki, melyeket egy rendkívül egyedi helyzetben, egy törölmetszett német-romantikus orgonán szereztem. A Budapesti Zeneakadémia Nagytermének Voit-orgonájának hangképe alapvetően távol áll attól, amit Florentz keresett egy orgonában, mégis nagyon izgalmas volt látni, mennyi olyan vonása lehet egy ilyen hangszernek is, ami tökéletesen belesimul a *Debout sur le soleil* hangzásideáljába.⁹ Amellett, hogy ezen a hangszeren bármilyen hangköz-kopula előállítható – mely egy pauzibilis alternatíva a meglehetősen ritka 32'-as mutációk pótlására – a koncerttermi környezet szintén egy fontos árnyalattal gazdagította interpretációanalízisünk palettáját.

Amikor a dolgozatban tárgyalt zenei részlet terjedelme lehetővé tette, kottapéldákon keresztül is igyekeztünk azt szemléltetni, azonban az érthetőség és követhetőség érdekében elengedhetetlen, hogy a következő fejezet olvasásakor a kezünkben legyen a *Debout sur le soleil* kottája.

⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=Rhr8PXtJ84c&t=135s> (Utolsó megtekintés: 2025. 02. 04.)

⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=Gx9hv5YsSRA&t=86s> (Utolsó megtekintés: 2025. 02. 04.)

⁶ Thomas Monnet a toulouse-i Saint-Sernin Templom Cavaillé-Coll-orgonáján, Simon Bollenot a Moulins-i Katedrális Merklin-orgonáján készítette a felvételt. A két hangszer diszpozíciója a Függelék 136. és 137. oldalán található.

⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=gouOwcX1yH4&t=86s> (Utolsó megtekintés: 2025. 02. 04.)

⁸ A hangszer diszpozícióját lásd a Függelék 138. oldalán.

⁹ A hangszer diszpozícióját lásd a Függelék 139. oldalán.

4.3.1. A négy „Refrén”

Jean-Louis Florentz *A varázslatok könyvével* kapcsolatos írásaiban kijelenti, hogy a 4-es számot a ciklus fő szimbólumának választja.¹⁰ A 4 a Totalitás száma, a különféle civilizációkra jellemző jelentés-sokaságok közül számos közvetlenül érinti a judaizmust és a kereszténységet: az Édenkert négy folyója; Yahve nevének négy héber karaktere: YHWH; a négy mennyei előlány Ezékiel próféta (Ez 1,5–24) és János jelenéseiből (Jel 4,6–8); a Mennyei Jeruzsálem „négyyszögletű területe” (Jel 21,16); a négy evangélista; a kereszt négy ága, és így tovább. A *Debout sur le soleil* szimbolikus fundamentumainak egyik meghatározó része a 4-es szám, mely számos ponton megjelenik a darabban: a 4 „Refrén”, a forma 4 része, a 4 „Imára hívás”, vagy a 4 eredeti etióp vezérmotívum képében¹¹.

A *Debout sur le soleil* négy „Refrénje” grandiózus horganypontokként tarkítja a darab előrehaladását. Erőteljes karakterük révén négy részre osztják a darabot, ami azonban nem illeszthető be a harmadik olvasati szint által sugallt struktúrába.¹² Szabálytalan időközökként, a következő pontokon helyezkednek el a műben: 1. refrén: 1. ütem; 2. refrén: 28. ütem; 3. refrén: 145. ütem; 4. refrén: 343. ütem.¹³

7. számú kottapélda: Az első „Refrén” első motívuma.

¹⁰ Jean-Louis Florentz: „Incidence des traditions musicales éthiopiennes dans Asmarâ” *Intemporel, bulletin de la Société nationale de musique* N° 26 (1998. április-június): 21. 12-es lábjegyzet, továbbá Jean-Louis Florentz: „L’espace symphonique et la liturgie éthiopienne dans *Debout sur le soleil* Op. 8, pour orgue.” *L’Orgue* N° 221 (1992. január-február-március): 28.

¹¹ A „Miserere” (mely 4 frázisból tevődik össze); az „eGzio” invokáció; „A feltámadás Napja” vezérmotívum (mely összesen négyszer szólal meg a darab során); és a „Nesged”. Lásd a vezérmotívumok kifejtését: Michel Bourcier: *Jean-Louis Florentz et l’orgue. Essai analytique et exégitique. 2. Une tétralogie pour l’orgue.* (Lyon: Symétrie, 2018.) 203–228.

¹² Lásd a mű harmadik olvasati szintjét kifejtve a dolgozat 72–73. oldalain.

¹³ A négy „Refrén” különböző értelmezéseinek részletesebb kifejtését lásd: Bourcier, *Jean-Louis Florentz, et l’orgue* 2, 170–183.

A refrének három elem: egy tartothang, egy akkord és egy melizma kombinációjából alkotnak egy motivikus egységet.¹⁴ A tartott hang és a melizma általánosságban a keleti énekléshez kapcsolódik, amelyben a vokális vonal gyakran indul tartott hangból, melyet egy gyors díszítés követ.¹⁵ A liturgikus analógián továbbhaladva az akkord a hívek tömegének válaszát szimbolizálja. Az etióp liturgiában ez a válasz heterofon: miközben minden résztvevő a maga saját ritmusában énekel az egyidejűségekre való tekintet nélkül, a gyülekezet válasza gyakorlatilag egy pentaton akkord-klaszter formáját ölti fel.¹⁶ Ezenkívül a refrének és egyben maga a motívum képletének egyértelmű és félreérthetetlen zenei előképe Pierre Cochereau 1964-ben a Párizsi Notre-Dame-ban rögzített *Symphonie improvisée*-je, melyet Florentz egyik meghatározó gyermekkori orgonaélményei között tartott számon.¹⁷ Florentz a refréneket az analitikus partitúrában „A Nap oszlopainak” nevezi.¹⁸ Az oszlop a támasz és a magasság kifejeződése. Az ókorban épült templomok homlokzatán azzal a céllal helyezték el az oszlopsorokat, hogy elválasszák az anyagi világot a szellemi világtól. Az akkordok a hét arkangyalt szimbolizálják, amelyeket Florentz az angyalok *ge'ez* neveiből alkotott zenei morzejelekből állított össze.¹⁹

A „Refrének” notálását figyelembe véve számos szembeötlő tényezővel találkozhatunk, melyek mindegyike bizonyos formában az idővel van összefüggésben. Nem találkozunk ütemmutatóval (annak ellenére, hogy a szerző pontosan megadja a rész tempóját: $\downarrow = 60$); az akkordok az ütemhangsúlyokhoz képest eltolva kerültek lejegyzésre; valamint a melizmák ritmusához egy egyre gyorsuló, a Nyugati notációra kevésbé jellemző, improvizatív lejegyzést választott a zeneszerző. Florentz félreérthetlenné teszi a mű nyitányának Cochereau-reminiscenciáját azáltal, hogy még a művet nyitó Ász-hang is megegyezik Cochereau improvizált szimfóniájának kezdőhangjával, ezzel megerősítve a rész improvizatív jellegét, szabadságát, kötetlenségét. Az idő törvényeinek feloldódása a *Debout sur le soleil* „Refrénjeinek” talán legfontosabb üzenete. Ezeknek a részeknek a főszereplője a hét arkangyal, akik „nincsenek alávetve az időnek, halhatatlanok, és rendelkeznek a mindenütt jelenvalóság adottságával.”²⁰ Az akkordok eltolt notálása – amellet, hogy szintén az időn kívüliséget erősíti

¹⁴ A *Debout sur le soleil* vázlatdossziájának 433-as számú jegyzetében a szerző a melizmat *vocalise*-nek nevezi. Megtekinthető: IMEC, Caen.

¹⁵ Bourcier, *Jean-Louis Florentz, et l'orgue 2*, 171.

¹⁶ I.m., 172.

¹⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=8SDXSDfyOPU> (Utolsó megtekintés: 2025. 02. 04.) Lásd a Florentz gyermekkori orgona-élményeiről szóló részt a dolgozat 1.1. alfejezetének 4–6. oldalain kifejtve.

¹⁸ Kék színnel notálva, egy sárga glóriával ellátott kék kereszttel kiegészítve. Lásd az analitikus partitúra 1. oldalát a Függelék 141. oldalán.

¹⁹ Lásd kifejtve: Bourcier, *Jean-Louis Florentz, et l'orgue 2*, 175–182.

²⁰ Lásd a Michel Bourcier-val készített interjú II/3-as válaszát a Függelék 116. oldalán.

– szimbolikus jelentőségű: az akkordokat megelőző szünetek (amíg az Ász-oktávot szólóban halljuk), illetve maguk az akkordok értéke is minden esetben 7 tizenhatodot tesz ki. A mű bevezetését, a mennyei időtlenséget követően a 10. ütemtől kezdődően lépünk az emberi időbe, ha úgy tetszik a liturgia valódi kezdetéhez.

Előadóművészi szempontból a művet megszólaltató orgonista legfontosabb feladata talán ennek az időtlenségnek a kifejezése. Miután az idő érzékelése eléggé szubjektív, így a *Debout sur le soleil* négy „Refrénjének” különböző interpretációin keresztül is nagyon egyedi értelmezésekkel találkozhattunk. Annak ellenére, hogy Florentz az akkordokra notált koronákkal is „segített” az előadónak – melyre esetünkben tekinthetünk úgy, mint az időtlenség egyik eszköze – számos interpretáció esetében jól érzékelhető a lüktetés. Ezek közül a legmeglepőbb, hogy Michel Bourcier a Saint-Eustache-ban készített felvételén a koronák additív értéke nüansnyi, néhol teljesen hallhatatlan: az előadó az akkordokat magukat is a leírt 7 tizenhatodnyi értékükben tartja ki, amelyek az előttük álló 7 tizenhatodnyi szünettel végül egyenletes lüktetést alkotnak. A 10. ütemmel szembenálló emberi | isteni világ kontrasztja sokkal hatásosabb, vagy még inkább – a művet megnyitó legelső karakterjelzésnek megfelelően –, „intenzívebb”, amikor a koronák „el vannak játszva” és az akkordok hosszan kitartottak. Mintha a szinesztézia képességét kihasználva megcsodálnánk a különböző arkangyal-akkordok színváltozásait – ehhez a kontemplációhoz pedig elengedhetetlen az idő. A meghallgatott felvételek közül ez a túlvilági időtlenség Thomas Monnet és Olivier Latry felvételein érzékelhető leginkább, melyek a ritmikusság hiányából fakadóan egyúttal sokkal grandiózusabb hatást keltenek, amely egy ilyen terjedelmű és súlyú darab nyitányának esetében szinte eltúlozhatatlan.

Egy nagyon izgalmas és kettős értelmű rész a 9. és 10. ütem határa, az emberi dimenzióba történő leereszkedés pillanata:

"Nenasser!"

Plus modéré (♩ = 60) "Emberi gyötrelen"

Réc.

"Miserere" G.O.

Grand Cornet solo (Commencer dans l'echo du tutti)

fff

p

fff

p

8. számú kottapélda: Átmenet a mű nyitánya és az első „Imára hívás” között, 9–10. ütem.

A darabot megnyitó arkangyal-akkordok és az azokat követő nagymelizma egy etióp liturgikus énekbe torkollik: a diakónus „Nennas'er!” ገነጽር። („Lássátok!”) dallamába, melyre a hívek válasza a 10. ütem *Cornet*-szólójával érkezik.²¹ Florentz ebben a pillanatban kétfajta, ellentétes irányú módon instruálja az előadó időhöz való viszonyát. A 9. ütem végén a tizenhatodszüneten található koronával kitágítja az időt, majd a következő ütem legelején a balkéz szólója alatt található zárójeles megjegyzéssel („A tutti visszhangjában elkezdni”) rögtön megrántja a gyeplőt és – képesbeszéddel élve „földhözragadt módon” – hirtelen visszaveszi az irányítást.²² Ez a momentum valójában azokon az ezredmásodperceken múlik, amelyben az előadó a pillanatban történő 100%-os jelenléttel összefonódik a térrel és a hangszerrel és kizárólag az ösztönei által vezérelve indítja el a „Miserere” szólóját. Az elemzett felvételeken, mint az ezt megelőző rész esetében is, itt is rendkívül egyedi megközelítésekkel találkozhatunk. Olivier Latry és Thomas Monnet a tizenhatod koronával és a második rész elkezdésével egyfajta kiegyensúlyozott arányt képviselt, míg Simon Bollenot talán egy hajszállal lemaradt a *Cornet*-válasszal – habár a felvételt követve úgy tűnt, ez nem tudatos döntés, sokkal inkább a regisztrátorokra való várakozás eredménye volt. Michel Bourcier ezzel ellenkezőleg az előadók közül a legsietősebben indította el a „Miserere” és az „Emberi gyötrelm” téma-kettősét. Az arkangyal-akkordokhoz hasonlóan a tizenhatod-szünet esetében sem játszotta el a koronát, gyakorlatilag metrikusan haladt tovább, ami sajnos azt eredményezte, hogy a „Miserere” *Cornet*-szólója még a *tutti* által keltett visszhang „zajos” részében indult. Mindez még különösebb annak ismeretében, hogy Florentz maga volt ennek a felvételnek a zenei rendezője. A Michel Bourcier-val készített interjú során feltettem neki azt a kérdést, hogy volt-e Florentznek valamilyen, a darab előadását nagymértékben befolyásoló kérése, amelyre Bourcier azt válaszolta: „Emlékeim szerint Florentz nem kért tőlem túl sok az interpretációmmal kapcsolatos változtatást, sem a St. Eustache, sem pedig a Plaisance-du-Gers-lemeznél. Ebben nagyon tisztelte az előadóművész által javasolt elképzelést, még ha az el is tért az övétől.”²³ Az tehát nem derül ki, Florentz egyetértett-e vagy sem a koronák hosszával, a rész szimbolikus üzenete, illetve maga a notáció mindenesetre valamelyest ellent mondott ennek az elképzelésnek.

²¹ Lásd a négy „Imára hívást” kifejtve: Bourcier, *Jean-Louis Florentz, et l'orgue 2*, 184–187.

²² Az alábbi rész nagyszerűen példázza, hogy Florentz milyen magas szinten, átgondoltan, mégis a lehető legegyszerűbben kommunikálta az előadóművésszel, hogy miként is szeretné kifejezésre juttatni ennek a két résznek a kontrasztját.

²³ Lásd részletesen a II/1. kérdésre adott választ a Függelék 114–115. oldalain.

A „Refrének” a darab előrehaladtával folyamatosan változnak, úgy is mondhatnánk reagálnak az elhangzottakra és kijelölik az utat a következők felé. A 28. és 32. ütem közötti „Refrén” akkordjainál a szerző egy progresszív *decrendot* kér. A művet megnyitó három arkangyal-akkordot követően a második „Refrénben” az arkangyali kar kiegészül a további négy arkangyal akkordjával, mely *in medias res* a „Nap oszlopainak” első táncába torkollik. A zeneszerző ismét egyértelmű: az első tánc belépését előkészítő *decrendendo* gondosan lejegyzett. Ezekre a regisztrációs bejegyzésekre tekintve kiderül, hogy Florentz egy jól elkülöníthető fokozatokból álló, teraszos dinamikai ereszkedést szeretne, az orgona *tutti* hangzásának, tehát a nyelvek és a mixtúrák nyújtotta hangszínkarakter megőrzése mellett. Mintha az egyébként *tuttiig* felregisztrált orgona minden szempillantással 20 méterrel távolabbra kerülne, fokozatosan átadva a színteret az első tánc filigrán dallamainak. Az elemzett felvételek közül ez a lépcsőzetes *decrendendo* kizárólag Olivier Latry felvételén érzékelhető igazán, a többi felvételen mindez nagyon enyhén valósul meg. Mint minden orgonaszerző, így Florentz regisztrációs utasításai is egy tipizált környezetben értelmezhetőek, amelyek vagy egy konkrét hangszerhez, vagy valamilyen koncepcióhoz kapcsolódnak. Esetünkben a regisztrációs bejegyzésekből azt olvashatjuk ki, hogy ez a francia szimfonikus stílus adottságaiban értendő *decrendot* jelent, a művek fokozatos kiszállásával.²⁴ Egy teljes mű kikapcsolása egyúttal a hangzás jelentős részének hirtelen eltűnését is eredményezi, az tehát egyértelmű, hogy a szerző minden egyes szinttel intenzív visszaesést akar. Ennek az eszközei persze hangszerenként változóak lehetnek, ami természetesen eltéréseket eredményezhet a kottában rögzített *pontos* regisztrációs utasításoktól. Erre jó példa Olivier Latry felvétele, aki egészen biztos, hogy sokkal több regisztert távolított el a Notre-Dame orgonájáról a kellő hatás elérése érdekében. Ebből lesűrhető az a megállapítás, hogy Florentz dinamikára utaló regisztrációs utasításai értő olvasást követelnek meg az orgonistától.

²⁴ Emiatt fordulhat elő az, hogy a *Récit* hamarabb tűnik el, mint a *Positif*: a *Récit* nyelvvara a Cavaillé-Coll orgonákon sokkal intenzívebb, mint a *Positif*-é.

4.3.2. Dallam/kíséret faktúrák

A *Debout sur le soleil* írásmódján végigtekintve a műben uralkodó zenei faktúra a dallam- és az ahhoz tartozó különböző típusú dallamkíséret. A 7 elsődleges- és 7 másodlagos vezérmotívum szinte mindegyik előfordulása megkülönböztetésre került valamilyen szólóregiszter által.²⁵ Sok esetben a dallamokat körbefonó kíséreték és a manuális többszólamúság – ahogy Michel Bourcier fogalmaz – „ugyanúgy « védik » ezeket a szent dallamokat, mint az ékszer a tokja, vagy az áldozati ostyát a cibóriumma.”²⁶

A *Cornet*-regiszter a szóló hangszínek közül is megkülönböztetett figyelmet kap a *Debout sur le soleil*-ben. Florentz egyrészt úgy használta, ahogy egy szimfonikus zeneszerzőtől megszokhattuk: egy zenekari faktúrából kiemelkedő szóló-hangszerként egy nagyobb jelentőséggel bíró dallam erejéig. Azonban sokkal jelentősebb a *Cornet*-hangszín mögöttes szimbolikája. Dolgozatunk korábbi részében kifejtettük, miként vált a terc-hangszín – mint a *Cornet*-regiszter legfontosabb összetevője – a Florentz-művek domináns hangszínévé.²⁷ A *Debout sur le soleil*-ben ennek a szimbolikus koncepciónak már egy előrehaladottabb változatával találkozhatunk. Florentz a *Cornet*-regisztert kérheti egymagában, ám gyakran találkozhatunk vele a darab folyamán elemenként összeállítva – a francia-barokk *Cornet composé* mintájára –, további felhangregiszterekkel kiegészítve: *Larigot 1' 1/3*, *Septième 1' 1/7*, *Grand Septième 2' 2/7*, vagy *Neuvième 1' 7/9*.²⁸ Ezek a kiegészült *Cornet*-hangszínek amellet, hogy egyfajta távolságtartást eredményeztek a Nyugati zenekultúrától – amely Florentz számára kifejezetten kívánatos volt –, ércesebb, durvább karakterűek, melyek sokkal közelebb álltak a keleti éneklés sajátosan nazális stílusához.²⁹ A *Cornet* egyik lényeges sajátossága továbbá, hogy míg magasabb fekvésben annak felhangjait az emberi fül egy hangszíneként értelmezi, mélyebben az egyes alkotóelemek egyértelműbben megkülönböztethetőek. Ebben a tekintetben szintén fontos szimbolikus jelentőséggel bír, hogy a mű közepén (a 230. ütemtől) és a legvégén (a 374. ütemtől) elhelyezkedő „Isten 12 neve” vezérmotívum – mely gyakorlatilag egy 32'-as pedál alapra felépülő gigantikus *Cornet*-szóló – a regiszter ezen tulajdonságát aknázza ki: ezen keresztül – Pál apostol szavaival élve – Isten „színről színre” mutatkozik meg

²⁵ A hét másodlagos vezérmotívum kifejtését lásd: Bourcier, *Jean-Louis Florentz, et l'orgue 2*, 227–228.

²⁶ Lásd a Michel Bourcier-val készített interjú II/16-os válaszát a Függelék 124. oldalán.

²⁷ Lásd a 2.3. alfejezetet a dolgozat 24–26. oldalain kifejtve.

²⁸ Lásd a mű 125. ütemének lábjegyzetét. Ez a regisztráció egyébként eredetileg nem szerepelt a mű kéziratában, ezt a javaslatot a bemutató előtti próbák alkalmával Michel Bourcier javaslatára illesztette be a szerző. Lásd a témát kifejtve a Michel Bourcier-val készített interjú II/1-es válaszában a Függelék 114–115. oldalain.

²⁹ Bourcier, *Jean-Louis Florentz, et l'orgue 2*, 196.

előttünk.³⁰ A *Debout sur le soleil*-ben előforduló szent dallamokat minden esetben a *Cornet* prezentálja, úgy mint az „Imára hívások” kezdeti buzdítása, melyet a hívek válasza követ (10., 128., 354. ütem); a „Feltámadás Napja” húsvéti ének (a 242. ütemtől kezdődően); vagy a mű szakrális szempontból talán legfontosabb pillanata, a „Nesged” (141–144. ütem közötti szakasz).

Eugène de Montalembert zenetudós Jean-Louis Florentz irányításával gyűjtötte az etióp liturgia dallamait, többek között az alábbi doxológiának a különböző változatait is. Érdekes összehasonlítani Montalembert és Florentz „Nesged”-lejegyzéseit:

9. számú kottapélda: A „Nesged” dallam notációjának összehasonlítása Eugène de Montalembert és Jean-Louis Florentz lejegyzésében.³¹

Montalembert apróhangok általi notációja kiválóan visszadja a dallam keleties jellegét. A Florentz által választott lényegében bináris notációt értelemszerűen lazítania kell az előadónak. Értékes tapasztalatokkal gazdagodhatunk, ha összevetjük a kétfajta lejegyzést a Florentz által Jeruzsálemben rögzített eredeti dallammal.³² Érdeemes megfigyelni, hogy a Florentz-lejegyzés harminckettedei és a Montalembert-lejegyzés apróhangjai az eredeti hangfelvételen egészen rövidek és nagyon gyorsak, mintha váltóhangos díszítéseként funkcionálnának a főhangok között. Florentz realisan különböztette meg ezeket a díszítéseket az első ütem kvintolájához képest, amelyet viszont határozottan kiénekel a felvételen az énekes. Florentz kötőívek formájában pontosan és következetesen kifejezésre juttatta az egyes dallamívek összetartozását. Az eredeti hangfelvételt hallgatva a kötőívek alatti zenei motívumok gerincét a tartotthangok alkotják, azok továbbhaladása és elkanyarodása pedig az apróhangos díszítések által történik. A korábbi példához hasonló másik előfordulást vizsgálva, az első „Imára hívásban” próbáltuk mindezt színekkel szemléltetni:

³⁰ 1Kor 13,12. Az „Isten 12 neve” vezérmotívum kifejtését lásd jelen fejezet 102–105. oldalain.

³¹ Bourcier, *Jean-Louis Florentz, et l'orgue 2*, 217.

³² Az említett dallam és az azt követő válaszok kiválóan nyomon követhetőek a *L'Assomption à Däbrä Gännät* első CD-jének 2. számán 0:30-tól, 1:00-tól, illetve 2:08-tól kezdődően.

Az interpretáció aspektusai

Plus modéré (♩ = 60)

The image shows a musical score for three parts: Grand Organ (G.O.), Grand Cornet solo, and Grand Cornet tutti. The tempo is marked 'Plus modéré' with a quarter note equal to 60 beats per minute. The score is in 4/4 time and features two sections: 'Miserere' and 'Emberi gyötrelem'. The Grand Cornet solo part is marked with a piano (*p*) dynamic and includes a note that begins during the tutti's 'Emberi gyötrelem' section. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and fingerings (6, 5, 3) for the solo part.

10. számú kottapélda: Az első „Imára hívás” vezérmotívumának fő- és mellékhangjai.

Ezeknek a szólórészeknek az elemzésekor fontos mindenekelőtt megkülönböztetnünk a dallam **főhangjait** az azokat díszítő **mellékhangoktól**. Az eredeti dallamokat hallgatva megfigyelhetjük, hogy a mellékhangokat az énekes egészen „túlpontozva”, sebesen, mégis folyékonyan, lazán és plasztikusan éneкли. Első látásra az előadóművész szinte feszült kényszer alatt törekszik a lehető legpontosabban eljátszani a ritmusokat és a lehető legjobban megközelíteni a duolák/triolák/kvintolák közötti különbségeket, ami természetesen egy felelős előadói magatartás: mindenekelőtt el kell játszani, meg kell érteni azt, amit a zeneszerző a kottában rögzített. Ám abban a pillanatban, hogy ezt sikerült abszolválni, szabadjára kell engedni ezeket a ritmusokat és kifejezetten vokálisan kell őket értelmezni. Félreérthetetlenül látszik, hogy ezeknek az etióp liturgikus dallamoknak a lejegyzése a Jean-Louis Florentz fejében élő orgonista interpretációját tükrözik. A fentebbi 10. számú kottapélda szólójának második ütemében az ütem-egy alatti szextola és az ütem-három közötti kvintola mellékhangjai között csupán annyi a különbség, hogy az előbbi tizenhatodjait Florentz árnyalatnyival sebesebben interpretálta magában, mint az utóbbit. Ílymódon Florentz egy olyan eszköztárat kíván az előadó kezébe adni, ami alapján a saját törvényeinek engedelmeskedve a maga módján

„énekelheti” ezeket a szólókat.³³ Az elemzett felvételek alapján megállapítható, hogy ezek a szólók akkor igazán meggyőzőek, ha nem egy megoldandó szolfézs-feladvánnyként kezelik a őket, hanem mint egy végtelenül természetes, szívből jövő vokális megnyilvánulást – adott esetben kismértékben feláldozva ezzel a ritmusok kottahű előadását. Ebben a tekintetben a felvételek közül kiemelkedő Michel Bourcier előadása. Bourcier a *Debout sur le soleil* felvételekor minden bizonnyal ismerte a Florentz által gyűjtött jeruzsálemi dallamokat és jó eséllyel diskurzusokat folytathatott a szerzővel ezeknek a dallamoknak az előadásmódjáról. A felvétel alapján egyértelműen érződik, hogy Bourcier közel állt a szólódallamok alapjául szolgáló liturgikus éneklés stílusához.

Érdeemes egy pillanatra megfigyelni a 10. számú kottapéldában a jobbkéz és a pedál által játszott „Emberi gyötrelem” témát, mely következetesen szinkópálva lett lejegyezve. A valóságban ez a téma sokkal „egyszerűbb”, mint amilyennek a notációja alapján tűnik:



11. számú kottapélda: Az „Emberi gyötrelem” vezérmotívum.

Az ezekhez hasonló, előadói szempontból egészen extrém olvasási kihívásokat tartogató szituációk tömkelegével találkozhatunk még a *Debout sur le soleil*-ben. Ezt az utat természetesen nem önkényesen választotta Jean-Louis Florentz. Ezekben egyszerűen azt az általános Nyugati zenei notációval való küzdelmet láthatjuk, amely a 20. században egyre tendenciózusabbá vált a zeneszerzők körében. Florentz esetében a téma-polifóniákból származó alternatív ütemmértékek, illetve az afrikai ritmusok temperálatlansága mutatkozik meg ezekben a szituációkban, melyet a mai zenei köznyelvünk notációján keresztül (valószínűleg) nem lehet érthetőbben lejegyezni. Előadóművészként érdemes gyanakvással figyelni egy-egy ehhez hasonló helyzetet és megkeresni, de még inkább megérteni az adott ritmus *valódi* formáját (ha van) – még mielőtt túl sok időt eltöltenénk a kényszerűen túlbonyolított notáció bogarászásával.

³³ Ezt az eszköztárat tovább bővíthetik maguk az eredeti dallamok. A 28-as lábjegyzetben hivatkozott felvétel három különböző „Miserere” dallama háromféleképpen lett énekelve. Érdeemes őket összevetni.

4.3.3. A harmadik kéz

Jean-Louis Florentz rendkívül változatos módon választja meg a dallamkíséreték írásmódját: találkozunk a dallamot akkordokkal és egy basszusmenettel kísért „klasszikus” triós felrakással; előfordul, hogy a dallam egy teljesen homofon akkord-mixtúrasor egy kiemelt szólama; de gyakran találkozhatunk azzal a megoldással is, hogy Florentz egy külön zenei témát – egy elsődleges- vagy másodlagos vezérmotívumot – használ az adott szólóhangszín kíséreti-ellenpontjaként.³⁴ Ezutóbbi folyamatra hivatkozik Florentz úgy, mint „folyamatos tematikus újrainjektálás”, illetve a „tematikus visszatérések polifonikus elven történő átszervezése”.³⁵ Ennek a téma-polifoniának az eredménye, hogy egy adott téma nem csak kíséreti funkcióban fordulhat elő, hanem egy tökéletesen egyenrangú szólóhangszínként is. A *Debout sur le soleil*-ben számos alkalommal találkozhatunk vezérmotívum-duettekkel, melynek során a kísérőszólam és a basszus nem egy, hanem rögtön két egymásra szuperpozicionált szuverén szólódallamot kísér. Előadóművészeti szempontból az egyik ilyen kihívásokkal teli szakasz a „Naposzlop táncainak” második tánca (a 39-től az 51. ütemig terjedő rész).³⁶ Az első tánc pedálszólamának folyondár-tizenhatodjai a jobbkez arabeszk-szerű kvintoláivá alakulnak, mely előkészíti a háttérrel az „Emberi gyötrelem”³⁷ és „A Tóra üdvözlése”³⁸ vezérmotívumok témakettősének:

The image shows a musical score for a piano triad. It consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate treble clef staff. The grand staff contains two parts: a complex, rhythmic accompaniment in the right hand with many chords and a melodic line in the left hand. The separate staff contains two melodic lines. The first line is labeled "Emberi gyötrelem" and features a triplet of eighth notes. The second line is labeled "A Tóra üdvözlése" and features a triplet of eighth notes. There are also some markings like "* Pos." and "7" in the score.

12. számú kottapélda: Az „Emberi gyötrelem” és a „A Tóra üdvözlése” témaduettje.

³⁴ Lásd például a 10. és a 11. kottapéldát, ahol az „Emberi gyötrelem” vezérmotívum szolgálja a kíséretet a „Miserere” szólójához. A mű a bevezetőt követően gyakorlatilag rögtön egy tématorlasztással kezdődik, mely egy gyakran visszatérő témakezelési technikaként marad a darabban. Lásd bővebben kifejtve a 4.2.2. alfejezet „A mű formája” című részében a dolgozat 67–68. oldalain.

³⁵ Jean-Louis Florentz, a *Debout sur le soleil* vázlatdossziójának 302. számú vázlata. Megtekinthető: IMEC, Caen.

³⁶ Részletes elemzését lásd Bourcier, *Jean-Louis Florentz, et l'orgue*, 2, 239–241. Egy másik ehhez hasonló szakasz a 170. és 186. ütem közötti rész, elemzését lásd: i.m., 256–259.

³⁷ I.m., 205–211.

³⁸ I.m., 211.

A „Emberi gyötrelém” téma belépése előtt a *Pos.* mögött álló csillag a következő lábjegyzetet jelöli: „Egy nagy, 4 vagy 5 manuálos hangszeren inkább a *Solo*-művön játszandó *Grand Cornet*-regiszterrel. Négykézzel a két témát két különböző billentyűzeten játszuk (*Cornet* vagy *Clarinette*-regiszterekkel, vagy két jól megkülönböztetett *Cornet*-tel.)”. Az alábbi lábjegyzetnél maga az írásmód még félérthetlenebbül alátámasztja, hogy Florentz ezt a részt egyértelműen két különböző hangszínre regisztrált manuálon képzelte el.³⁹ Florentz előszeretettel alkalmazta az asszisztensek közreműködését a darabjaiban, a *Debout sur le soleil* maga is bővelkedik az ehhez hasonló részekkel, de a *Croix de sud*-ben is számos ehhez hasonló hellyel találkozunk. „Florentz szerette egy nagy orgona konzolját összehasonlítani egy repülőgép pilótafülkéjével: a pilóta és a másodpilóta egyszerre irányítja a repülőgépet.”⁴⁰ – kommentálja Michel Bourcier. Ennek ellenére az elemzett felvételek közül tudomásunk szerint egyik esetben sem alkalmazták a szerző által legideálisabbnak tartott megoldást, beleértve a darab *Saint-Eustache*-ban készült felvételét Florentz zenei rendezésében. Ennek valószínűleg a kivitelezéssel kapcsolatos, elsősorban praktikus okai lehettek. A ♩ = 76-os tempónál a tizenhatod kvintolák kettősfogásban egy meglehetősen virtuóz passzázst eredményeznek. Florentz az áttekinthetőség kedvéért, illetve a két vezérmotívum által sugallt ritmikának megfelelően $\frac{4}{4}$ -ben notálta ezt a részt. A jobbkez arabeszke viszont független mindenféle ütemhangsúlytól, arra nem támaszkodhatnak a szólók előadói, melyet a pedál szabálytalan belépései még tovább nehezítenek. A második tánc asszisztenssel történő háromkezes előadása tehát rendkívül próbaigényes, amelyet ráadásul az akusztika, a regisztráció és a helyszín adottságai is befolyásolnak. Érthető tehát, hogy az előadók nem akarták tovább bonyolítani az egyébként is rendkívül nehéz és ultrakomplex *Debout sur le soleil* helyszíni realizálását, legyen szó csak egy egyszeri koncertről, vagy akár egy más szempontból, de hasonlóan kiélezett lemezfelvételtől.

Mindez nem jelenti azt, hogy ha egyedül szólaltatnák meg ezt a részt egyúttal le kell mondanunk a két különböző hangszín használatáról. Olivier Latty – akire jellemző az úttörő technikai megoldások felkutatása – talált egy újrendet, mellyel egy kézzel, két manuálon eljátszható a balkéz szólója, mi több, az elemzett *Notre-Dame*-ban készült felvételén is egy kézzel játszva hallhatjuk a szólókat. Természetesen ezeknek a megoldásoknak számos tényező esik áldozatául. Egészen biztos például, hogy két manuálon játszva az előadó képtelen megtartani a beírt *legato* íveket. Mindenféleképpen érdemes lenne kideríteni, hogy milyen irányban befolyásolja az előadást a harmadik kéz jelenléte. Az ideális körülmények

³⁹ A két téma könnyebb áttekinthetőségének érdekében lásd a korábban közzétett 5. kottapéldát a dolgozat 50. oldalán.

⁴⁰ Michel Bourcier-val készített interjú II/6-os válasza a Függelék 118–119. oldalain.

együttállásával szinte biztosak lehetünk benne, hogy egy fontos összetevővel gazdagíthatja a mű előadását – legalábbis közelebb kerülünk a zeneszerző által előnyben részesített „kétpilótás” navigációhoz.

4.3.4. A „Nap oszlopainak” 7 tánca

A „Nap oszlopainak” hét tánca a *Debout sur le soleil*-ben nem melodikus témákként, hanem komplett paragrafusokként jelenik meg. A fejezet további részében számos olyan interpretációs kérdést fogunk vizsgálni, amelyek a 7 tánc valamelyikéhez kapcsolódnak, emiatt röviden szeretnénk áttekinteni a táncok szimbolikus hátterét és szerepét a darabban.

Bourcier kutatásai alapján tudjuk, hogy a „Nap 7 oszlopa” a „Refrénekből” megnevezett hét angyalt jelképezi.⁴¹ A hét tánc tehát a hét arkangyal tánca, Florentz azonban az „analitikus partitúrában” nem rendelt név szerint konkrét angyalokat az egyes táncokhoz.

A „Refrének” a darab során kétszer-két részben, 3+4 | 4+3 felosztásban nyilvánulnak meg az arkangyal-akkordok formájában, míg a táncok két csoportban, 4+3 elosztásban, a két szegmens között kiegészülve a „Feltámadás Napja” vezérmotívummal, mely egy nyolcadik táncként, Krisztus táncaként is értelmezhető. Ennek megfelelően a táncokat a következő helyeken találjuk a darabban:

- négy egymást követő tánc a mű bevezetése után (33–64. ütemig terjedő szakasz);
- a „Feltámadás Napja” vezérmotívum (megelőlegzés a 70. ütem felütésétől, majd a komplett témabemutató a 242. ütem felütésétől kezdődően);
- három egymást követő tánc közvetlenül a konklúzió előtt (271–342. ütemig terjedő szakasz).

A négy első táncot a szerző a négy égtájnak dedikálta. A négy égtáj eredete is elsősorban bibliai: „Az ÚR ezt mondta Ábrámnak azután, hogy Lót elvált tőle: Emeld föl tekintetedet, és nézz szét arról a helyről, ahol vagy, északra, délre, keletre és nyugatra. Azt az egész földet, amelyet látsz, neked és a te utódaidnak adom örökre.” (1Móz 13,14–15) A négy égtáj erős szimbolikus jelentéssel bír az etióp liturgiában is: a katekizmus-liturgia négy felolvasása a négy égtáj irányába történik, jelen van az etióp temetkezésben, de a tömjénezést és a leborulást is a négy égtájnak megfelelően gyakorolják.⁴² A *Debout sur le soleil* táncai közül az „analitikus partitúra” bejegyzései alapján az első négy lett közvetlenül a négy égtájnak dedikálva:

⁴¹ Bourcier, *Jean-Louis Florentz, et l'orgue 2*, 228.

⁴² Lásd részletesebben: i.m., 187.

- 1. tánc, 33–38. ütem: Észak;
- 2. tánc, 39–52. ütem: Dél;
- 3. tánc, 53–57. ütem: Nyugat;
- 4. tánc, 58–64. ütem: Kelet.

A négy égtáj a mű második felében csoportosuló táncokban is megjelenik, ám csak motivikusan, a tömjénezés zenei motívumán keresztül:



13. számú kottapélda: Tömjénezés motívum, 294–296. ütem.

Talán nem alaptalan az a feltételezés, hogy a három utolsó tánc a „három férfit” reprezentálja „Mamré-tölgyesének” történetéből, akik a keresztény tradíció szerint Gabriel, Mihály és Rafael arkangyalok voltak:⁴³

- 5. tánc: 271–311. ütem;
- 6. tánc: 312–320. ütem;
- 7. tánc: 321–342. ütem.

4.3.5. A hangterjedelem problematikája

A *Debout sur le soleil* 7 tánca zenei sokszínűségüknek megfelelően a kihívások egész tárházát tartogatják az orgonisták számára. Az 1. tánc bizonyos értelemben össze van nőve az azt megelőző első „Imára hívással”: a pedál folyondárdallamát a 28. ütemben a második „Refrén” váratlan megjelenése szakítja félbe, mely a 33. ütemben folytatja ott, „ahol abbahagyta”. A szóban forgó pedálszólam (tehát a 15. ütem felütésétől a 27. ütemig, majd a 33. ütemtől a 38. ütemig terjedő rész) egy furcsa ellentmondást, egyben egy kellemetlen előadási problémát rejt magában. Az első „Imára hívás” Florentz jeruzsálemi felvételeinek egyik legizgalmasabb zenei jelenségét dolgozta fel: a szertartás alatt a diakónikus imára hívására adott válaszait a hívektől, melyek időről-időre a templom különböző váratlan pontjairól hirtelen belépnek és egymásba kapcsolódnak egy spontán polifonikus zenei képződményt alkotva.⁴⁴ Így a *Grand-Orgue*, a

⁴³ I.m., 229. Lásd továbbá a mű első olvasati szintjének kifejtését a dolgozat 4.2.3. alfejezetében a 69–70. oldalain.

⁴⁴ Lásd: Florentz, *L'Assomption à Däbrä Gännät*-CD.

Positif, és a *Récit* ugyanazon hangszínnek (8'-as alapok és principálok) különböző fokozatait – **p**, **mf**, **f** – reprezentálják attól függően, hogy a hallgatóhoz képest milyen távról érkezik a válasz a templom egy adott pontjáról. A pedál Florentz kérésének megfelelően saját regisztereitől függetlenül, kizárólag az adott manuálhoz kopulázva szólal meg – zeneileg ugyanis tökéletesen oda is tartozik, a pedál melizmái a manuálok akkordjainak részét alkotják. A probléma akkor jelentkezik, amikor az ilyen formán *loco* pedálszólam egyvonalas F fölé kerül, mely az orgonák jelentős részén túlmegy a pedál hangterjedelmén.⁴⁵ Ebben az esetben az orgonista előtt két választási lehetőség áll: vagy egy oktávval lentebb játssza a pedálszólamot a pedál saját 4'-as regiszterével, beáldozva ezzel azt, hogy a pedál az adott manuál saját regisztrációjához szervesen kapcsolódva szólaljon meg; vagy eredeti magasságban játssza a részt, átkomponálva az egyvonalas F fölé kanyarodó részeket. Mindkettő meglehetősen drasztikus beavatkozás: az első a mű szimbolikáját és a zene által hordozott üzenetet csorbítja; a második egy méltatlan szituációt eredményez, melyben az előadó akarva-akaratlanul társszerzőjévé válik a darabnak. Rejtély, hogy Jean-Louis Florentz, aki a darab többi részében oly' gondosan ügyelt az ehhez hasonló ellentmondásokra és az adaptáció különböző lehetőségeire⁴⁶, ebben az esetben miért nem biztosított egy *ossia*-szólamot a pedál számára, vagy akár egy lábjegyzetet, melyben (akár regisztrációs) támpontokat ad azokra az esetekre, ha nem rendelkezünk megfelelő hangterjedelemmel. Florentz Olivier Latry-nak számos alkalommal említette – a rá jellemző olykor vehemens stílusban –, hogy nem érti, az orgonaépítők miért csak F-ig építik ki a pedálművet, „hiszen a G a C kvintje”.⁴⁷ Florentz a sajátosan logikus megközelítésén túl mindig is „szeretett olyan magasan énekelni, amennyire csak lehetséges”⁴⁸, bevonva ezáltal a művei előadóját egy szélsőségesen intenzív, túlradó érzelmi felfokozottságba. Mint megtudtuk, Florentz kifejezetten Michel Bourcier kérésére írt egy *ossia*-t egyvonalas F-ig terjedő pedálhoz, melyet Bourcier gyakran játszott (például a Párizsi Saint-Sulpice Templomban) és amelyet Bourcier –reményeink szerint – hamarosan nyilvánosságra fog hozni egy publikáció keretein belül.

Az első „Imára hívás” és a „Nap oszlopainak” első tánca mellett a hangterjedelem problematikájával egy másik helyen is találkozhatunk a darabban, ezúttal a manuálokon. A

⁴⁵ A *Debout sur le soleil* előadásához általánosságban alkalmas, három-, vagy több manuálos, léptetővel ellátott neoklasszikus orgonák túlnyomó többségén egyvonalas F a pedálklaviatúra felső határa. Magyarországon például az orgonák csak elenyésző hányadán tart a pedál egyvonalas G-ig.

⁴⁶ Lásd például az „Isten 12 neve” vezérmotívum utolsó megjelését a 374. ütemtől kezdődően, ahol nem kevesebb, mint hat különböző transzpozícióon keresztül tette egyértelművé, hogy milyen hangzást szeretne elérni.

⁴⁷ Lásd az Olivier Latry-val készült interjút: 1:08:00. <https://youtu.be/MEgf2Ndt99c> (Utolsó megtekintés: 2025. 01. 11.)

⁴⁸ Lásd kifejtve a Michel Bourcier-val készült interjú II/5. kérdésében, a Függelék 117–118. oldalain.

négy „Refrén” melizmái többségében a két- és háromvonalas oktávban énekelnek, esetenként érintve még a négyvonalas C-t is. Ellentétben az előző hellyel Florentz itt már gondolt a háromvonalas G-ig terjedő manuál-klaviatúrákra és az ezek fölötti hangokat – melyek minden esetben a jobbkez szólamát érintik – zárójelbe tette. Fontos megjegyezni, hogy a kéziratban, vagy az „analitikus partitúrában” nem találkozunk ezekkel a zárójelekkel. Ismerve, hogy Florentz egyébként milyen karakán módon ragaszkodott a négyvonalas C-ig terjedő manuál-, illetve az egyvonalas G-ig terjedő pedál-klaviatúrához, szinte biztosak lehetünk, hogy ezekkel a zárójelekkel egy kiadói kíváncsúnak kellett megfelelnie. A háromvonalas G fölötti hangok nélkül az érintett melizmák – különös tekintettel a 347–348. ütem közötti nagymelizmára – az orgonák nagytöbbségén egyszerűen működésképtelenek. Az elemzett hangfelvételek között a historikus francia-romantikus orgonákon készült felvételeken – melyeken a manuálok hangterjedelme háromvonalas G – jól hallható, amikor a manuálok oktávmenete megszűnik és csak egy szólam hallható. Összevetve a többi felvétellel, amikor folyamatos az oktávmenet olyan érzésünk lehet, mint amikor nem egy élete csúcspontját nyújtó énekest hallgatunk, akinek a tizenhatod melizmái egy kicsit hamiskásak és itt-ott gikszeresek.⁴⁹ Ez persze előfordulhat és önmagában egy ilyen hiányosság nem kellene, hogy befolyásolja a teljes produkciót. Azonban a négy „Refrén” esetében, melyben az erő, a határozottság és az angyalokon keresztül az isteni mindenhatóság kifejeződései a legmeghatározóbb karakterformáló tényezők, a gikszeres-melizmák sokkal inkább az emberi tökéletlenség benyomását keltik, megsemmisítve ezzel a zene által hordozott végső üzenetet. Saját tapasztalataim alapján ráadásul az egyébként rendkívül virtuóz, ámde kézreállóan megkomponált oktávmenetek a zárójeles hangok nélkül – hiába kevesebb az eljátszandó hang – ördögi technikai kihívássá alakulnak. A megcsontított melizmákhoz teljesen új ujjrendet kell hozzárendelni, amely főleg a jobbkez számára végül egy pokoli ritmusgyakorlattá alakul.

Kimondhatjuk, hogy az eredetileg megkívánt négyvonalas C-ig terjedő manuál- és egyvonalas G-ig terjedő pedál-klaviatúrák hiányában a mű technikai, illetve tartalmi szempontból is szignifikánsan csorbul. Ennek a néhány résznek a nem megfelelő megszólalása természetesen nincs hatással a mű ezernyi csodájára. Azonban sok fejtörést és megoldandó problémát okoz azoknak az előadóknak, akik úgy döntenek, hogy mégis szűkebb hangterjedelmű orgonán szólaltatják meg a művet.

⁴⁹ Ebben a tekintetben kivételt jelent Olivier Latry a Párizsi Notre-Dame orgonáján készült felvétele. A Notre-Dame orgonájának manuáljai is háromvonalas G-ig tartanak, mégsem volt feltűnő az oktávmenet hiányossága. Ennek a hangszernek a mérete és hangtömege, a *chamade*-kar jelenléte, illetve az oktávkopulák kiterjedt opciói valószínűleg alkalmassá teszik a hangszert arra, hogy a lehető legjobban elfedjék a hiányos oktávmenet okozta negatív zenei hatásokat.

4.3.6. A florentzi ritmusok

A *Debout sur le soleil* táncainak és egyben Florentz teljes életművének meghatározó részét képezik az úgynevezett „temperálatlan ritmusok”.⁵⁰ Ezek a ritmusképletek közel azonos ritmusértékekből állnak, a szabálytalanságot a csoport egyik hangjának enyhe meghosszabbításával érzük el. Ezt a Nyugati zenetörténet írásosságában hagyományosan pont jelzi. Florentz életműve során számos notációs megoldással próbálkozott: a *Laudes* első, *Dis-moi ton nom...* című tételében például a pont helyett + jel használatával; ugyanezen ciklus *Pleurs de la Vierge* tételében, az 5. ütemben a pont irracionális használatával; vagy ugyanezzel a céllal, ezúttal artikulációként felfogva, *tenuto*-jel használatával. Ezutóbbi megoldással találkozhatunk a *Debout sur le soleil* táncában is:


"A vér könnyei"

Subitement plus modéré (♩ = 66) Réc. G.O.

TA - - - ZA - - - - -

Péd. Anche et Flûte 4' - Grande Tierce 6' 2/5
Grande Quinte 10' 2/3 et Flûte 2'

14. számú kottapélda: A 3. tánc „temperálatlan ritmusai”.

Az 53. ütemben a *Positif*-hoz tartozó lábjegyzetben a következőt olvashatjuk: „Irracionális ritmus. Az utolsó előtti tizenhatod hosszabb, az utolsó tizenhatod rövidebb. Megközelítőleg a  ritmusnak megfelelően.” Ezeknek a ritmusoknak az elsődleges célja a frázisok és a különböző polifonikus belépések rugalmassá tétele.⁵¹ Legszembetűnőbb különbségük a valódi irracionális ritmusokhoz képest, hogy ezeket lehetetlen „számítás útján” kivitelezni: a notáció nagyvonalúsága a ritmus végső formájának kialakítását az előadó kezébe adja. Kivitelezésük

⁵⁰ Az elnevezés Jean-Louis Florentztől származik. A „temperálatlan ritmus” elnevezést a *Laudes* második kiadását követően (1998) megváltoztatta és a kevésbé eredeti „irracionális kvintolák és triolák” helyett a „hamis kvintolák” és „hamis triolák” elnevezést részesítette előnyben. Bourcier, *Jean-Louis Florentz, et l'orgue 1*, 75–76.

⁵¹ Bourcier, *Jean-Louis Florentz, et l'orgue 2*, 75.

inkább egyfajta megérzés útján történik, ebből kifolyólag az egymást követő ismétlésekben a ritmusképletek közötti különbség megjósolhatatlan.⁵² Florentz „temperálatlan ritmusainak” tagadhatatlan előnye továbbá, hogy előadóművészeti szempontból sokkal egyszerűbben olvashatóak, mint a hagyományos irracionális ritmusok. Florentz ezeknek a ritmusoknak a megfelelő értő olvasását és előadását pontosan kifejtette a *Laudes* előszavában.⁵³

Természetesen ezeknek a zenéknek az inspirációi is afrikai eredetűek, azon belül is különböző etnikai csoportok főleg instrumentális zenéi. Florentz esetében a legmeghatározóbb ilyen zenei impulzus a Tanganyika-tó partján fekvő Burundi *ingoma*-dobosainak zenéje,⁵⁴ melyet felvételeken keresztül ismert meg.⁵⁵ A lábjegyzet végén hivatkozott videófelvétel a *Debout sur le soleil* előadása szempontjából kulcsfontosságú tapasztalatokat rejt. Annak ellenére, hogy a nagyjából tucatnyi dobos egy emberként játszik hallhatóan rendkívül bonyolult, az avatatlanoknak egyenesen követhetetlen ritmuscsoportokat és hangsúlyokat, a feszingés vagy megfelelés legkisebb jelét sem látjuk rajtuk, épp ellenkezőleg: önfeledtséget, természetességet és a folyamatban való laza feloldódást. A 14. számú kottapéldán szemléltetett szóban forgó 3. tánc balkeze valamelyest a *Harpe de Marie* lelkületében íródott. A *Laudes* harmadik tételét fellapozva talán még jobban érzékelhető az *ingoma*-dobosok hatása,⁵⁶ ám ami a legfontosabb, a folyamatosság érzete mindenek felett uralkodik. A 3. tánc balkezének *tenutoi* tehát semmiféleképpen sem hangsúlyokként funkcionálnak. Technikai értelemben az ötös motívumegységek körkörös összetartásának *tenutos* hangjain a csukló enyhe lefelé tartó gesztusa már meghozza a kívánt hatást. A „temperálatlan ritmus” elnevezés elve hasonlatos az egyenletes temperálásból kilépő hangmagassághoz, melyet a hagyományos ötvonalas kottairással nem lehet pontosan kifejezni. Egy Florentz érdeklődésétől nem is annyira távoleső analógiával élve ezek a ritmusok hasonlóan működnek, mint a *jazzben* használatos *swing*: az egyenetlenség mértéke a zenei kifejezés egyik eszközévé válik. Mindenképpen meg kell osztanunk a *Debout sur le soleil* vázlatdossziójának idevágó részét, melyben Florentz a 3. táncához hasonlóan kedvenc ritmusképletéről, a kvintola-csoportokról ír:

⁵² Ebben a zeneszerzői szándékban – Florentz maga akármennyire is próbált távol maradni ettől a megközelítéstől – félreérthetetlenül érződik John Cage, Pierre Boulez és rajtuk keresztül az aleatorikus zene hatása.





⁵³ Jean-Louis Florentz: *Laudes, Kidân Za-Nageh, 7 pièces pour orgue*, Op. 5. (Paris: Leduc, 1999.) AL 29 213, VI.



⁵⁴ *Ingoma*: <https://music.africamuseum.be/instruments/english/burundi/ingoma.html> (Utolsó megtekintés: 2025. 01. 11.)

⁵⁵ A Florentz által konkrétan ismert felvétel: *Burundi: musiques traditionnelles*. Michel Vuylsteke. 33 Tours bakelit-lemez. Ocora/Radio-France OCR 40. © 1967; digitalizálva: CD Ocora C559003. © 1988. 12-es és 15-ös szám. A mai kor eszközein keresztül a következő rendkívül szemléletes felvétel található a burundi *ingoma*-dobosokról: <https://www.youtube.com/watch?v=8d6cPmylnMg> (Utolsó megtekintés: 2025. 01. 11.)

⁵⁶ A *Harpe de Marie* elején a frázisok legkülönfélébb motívumsúlyokon történő elindulása és az egészen szokatlan *marcatozás* kísértetiesen hasonlít a 45-ös lábjegyzetben hivatkozott burundi dobosok által játszott hangsúlyokhoz, ráadásul a dobosok zenéjéhez hasonlóan a *Harpe de Marie* is szextolából álló ritmuscsoportokban íródott.

Az interpretáció aspektusai

„Irracionális kvintolák”. Az  és  lejegyzésű ötös ritmuscsoportokat soha nem szabad a 2+3 vagy 3+2 tudatában felosztani. Az első három időtartam kissé egyenlőtlen egymással. A negyedik jelentősen meghosszabbodik a hangsúly által. Az ötödik időtartam kissé lerövidítve átlép a következő öt időtartamú csoportba. Egy csoport időtartamának az egyenlőtlensége az ismétléseken keresztül megfelel a csoportok közötti egyenlőtlenségnek. A fix és konvencionális jelölés ellenére minden csoport más. Az eltérések folyamatosan ingadoznak a két szélsőség,  és  között, melyeket sohasem szabad csökkenteni.⁵⁷

Ennél pontosabban talán nem is lehetne leírni ezeknek a ritmusoknak az interpretációját. Az elemzett hangfelvételeket hallgatva a Florentz utolsó mondatában említett „két szélsőség” értelmezésének egész tárházát találhatjuk. Olivier Latry egy lényegesen lassabb tempóban (a kottába beírt $\text{♩} = 66$ helyett $\text{♩} = 56$ körül) játssza az 53. ütemben induló harmadik táncot, egészen kiegyenlített,  -hoz hasonló kvintolákban. Michel Bourcier áll legközelebb az eredeti tempóhoz, egészen folyékony „irracionális kvintolái” a Florentz által elképzelt másik szélsőséget képviselik: . A legszabadabb és egyben legváltozatosabb értelmezést Thomas Monnet roquevaire-i felvételén hallhatjuk. Az Olivier Latry-val folytatott „*Debout sur le soleil*-kurzus” során hosszasan dolgoztunk ezeknek a kvintoláknak a „beállításán”.⁵⁸

4.3.7. Repetitív formulák és a florentzi tempók

Jean-Louis Florentz zeneszerzői nyelvezetében felvállaltan használja a repetitív zenei eszközöket. Nehéz nem észrevenni a kapcsolatot Florentz első orgonaélményei, Olivier Messiaen *Az örök egyház megjelenése*, illetve Jehan Alain *Litániái* között,⁵⁹ melyek közül mindkettő egy adott zenei motívum ismétlésén alapul. Így fogalmaz az utóbbi darab kapcsán Jehan Alain:

⁵⁷ Jean-Louis Florentz, a *Debout sur le soleil* vázlatdossziéjának 15. számú vázlata. 1989. Megtekinthető: IMEC, Caen.

⁵⁸ *Debout sur le soleil*-kurzus Olivier Latry-val 1:30:00-tól. <https://youtu.be/MEgf2Ndt99c> (Utolsó megtekintés: 2025. 01. 11.)

⁵⁹ Lásd részletesebben az 1. fejezetben, a dolgozat 4–6. oldalain kifejtve.

Amikor a keresztény lélek már nem talál új szavakat, hogy a szorongásban Isten irgalmát kérje, folyton ugyanazt a könyörgést ismétli vehemens áhítattal. Az értelem eléri határait. Egyedül a hit folytatja emelkedését.⁶⁰

Florentz vonzódása a repetitív zenéhez nyilvánvalóan az afrikai népzeneből eredeztethető. A különböző népi hangszerek lecsökkent ambitusa elkerülhetlenné teszi ugyanazon hangmagasság fáradhatatlan ismétlődését, amelyekbe finom metrikai, vagy motivikus variációk ágyazódnak.⁶¹ Nem véletlen, hogy az előadóművészek számára oly' nehezen memorizálhatóak a Florentz-művek. Az állandóan visszatérő rögeszmés motívumokba Florentz komoly műgonddal iktatott szabálytalanságokat, ezáltal finom belső életet adva a daraboknak. A motivikus repetíció ráadásul kiváló felületet ad a szerzőnek a különböző számmisztikai és szimbolikus tartalmak beépítésére.

A repetíció az egyik legalkalmasabb zeneszerzői eszköz a táncokban rejlő belső feszültség kiaknázására, nem véletlen tehát, hogy gyakran találkozunk velük a *Debout sur le soleil* táncában. A *Debout sur le soleil* „Nap oszlopainak” ötödik tánca, a vázlatok tanúsága szerint „A tenger tánca”⁶², melynek egyik előképe lehet Jacques Leclercq könyvének utolsó fejezete, a *Feltámadás*, melynek fontos költői képe a tenger és a napfény tánca a víz felszínén.⁶³ A *Debout sur le soleil*-ben mostmár jól megszokott módon egy háromrétegű faktúrával találkozunk:

15. számú kottapélda: „A tenger tánca”.

⁶⁰ Jehan Alain, a *Litanies* mottója. (Paris: Leduc, 1939.).

⁶¹ Bourcier, *Jean-Louis Florentz, et l'orgue 1*, 203.

⁶² Jean-Louis Florentz, a *Debout sur le soleil* vázlatdossziéjának 305. számú vázlata. 1991. A tánc alcíme: „Dávid tánca a Frigyláda előtt.” Megtekinthető: IMEC, Caen. Az ötödik tánc címéről és alcíméről az „analitikus partitúra” nem tesz említést.

⁶³ Jacques Leclercq: *Debout sur le soleil*. (Párizs: Seuil, 1980.) 207–208.

A „Tokkátá” mellett az ötödik tánc talán a legtöbb technikai kihívást tartogató rész. Ebben a több mint négyoldalas szakaszban az orgonistának egyrészt meg kell küzdenie a permanens háromrétegű poliritmiával: a pedál szextolákban, a balkéz a szextolákhoz képest duola-nyolcadokban, míg a jobbkez kvintolákban mozog. Az alcímünk elején részletezetteknek megfelelően Florentz gondosan ügyelt rá, hogy a motívumrepetíciók különbözzenek egymástól, így gyakorlatilag nincs memorizálható mintázat a négy oldal során. Emellett az ötödik tánc rendkívül gyors, ráadásul folyamatosan gyorsul. A tánc elején induló pontozott negyed 80-as tempója a második oldal közepéig 120-ig gyorsul, majd a tánc végén, a negyedik oldalon a szerző még 144-ig gyorsítja a tempót. A pedál és a balkéz folyamatosan változó pseudo-*ostinatoja* ebben a tempóban gyakorlatilag folyamatos 100%-os figyelmet igényel az előadótól. A jobbkez vezérmotívumának⁶⁴ becsatlakozása kvintolák formájában a már egyébként is a maximumát nyújtó előadó szó szoros értelemben vett emberfelletti képességeit igényli. Hozzáadva, hogy az ötödik tánc valahol a mű 20. perce körül indul, túl a darab számtalan kihívásán – tetézve azzal, hogy a *Debout sur le soleil* természetesen legtöbbször egy koncertprogram utolsó műve szokott lenni –, az orgonista valódi transz állapotába kerül ennek a résznek a realizálásakor.

„A tenger tánca” kapcsán eszünkbe juthat Jehan Alain egy másik megnyilvánulása. Így ír Bernard Gavoty-nak a Litániák kapcsán:

Amikor ezt játszod majd, lángoló esdeklés benyomását kell keltened. Az ima nem panaszkodás, hanem egy ellenállhatatlan szélroham, ami mindent felborít az útjában. Az ima egyben rögeszme: csordultig kell fújni vele az emberek fülét... és a Jóistenét! Ha a végén nem érzed magad elcsigázottnak, akkor nem is értetted meg a lényegét, és nem is játszottál úgy, ahogy én akarom. Maradj a gyorsaság és az érthetőség küszöbén! Mindegy, ha a végén a bal kéz szextjei nem tökéletesek. Igazi tempójában eljátszhatatlan. De a *rubatót* nem a kutyáknak találták ki; jobb „elbaltázni”, mint nyugodt tempóval eltorzítani a Litániámat.⁶⁵

Úgy is mondhatnánk, hogy az előadó harca a lehetetlenséggel bele van komponálva a darabba. Ismerve, hogy Florentz számára kifejezetten kívánatos volt a táncok önkívületi állapotig hevítése,⁶⁶ a „Nap oszlopainak” ötödik tánca esetében – az Alain Litániákhoz hasonlóan – úgy tűnik nincs rövidebb út. Sőt: a legmesszebbmenőkig történő kigyakorlás ellenére az előadó nem

⁶⁴ Lásd részletesebben kifejtve: Bourcier, *Jean-Louis Florentz, et l'orgue 2*, 285–287., illetve 227–228.

⁶⁵ Aurelie Decourt: *Jehan Alain. Biographie, Correspondance, Dessins, Essais*. (Párizs: Comp'act, 2005.) 303.

⁶⁶ Bourcier, *Jean-Louis Florentz, et l'orgue 1*, 200–201.

tűzheti ki céljával a biztonságos megvalósítást. Vállalnia kell a kockázatot, különben a *túl*-feszített figyelemből fakadó transz-állapot nem valósul meg.

Az eddigiek alapján az ötödik tánc felvet egy nagyon fontos problematikát, ez pedig az eredeti szerzői tempók és az előadhatóság, illetve érthetőség relációja. A Florentz művek esetében számos alkalommal lehet az az érzésünk, hogy adott résznek gyorsabb a tempójuk, mint azt biztonsággal és érthetően elő lehetne adni. Ezzel kapcsolatban az interjúim során markánsan ellentétes véleményekkel találkoztam. Olivier Latry szerint ezek a tempók tökéletesen megfelelnek a valóságnak, sőt, annak idején még meg is említette Florentznek, hogy csodálja, milyen pontosan képes eltalálni az adott rész számára legtökéletesebb tempót.⁶⁷ Ezzel szemben Michel Bourcier alapvetésként kezeli, hogy például az ötödik tánc esetében a megadott tempó elérése „aligha lehetséges”. Pierre Boulezről említi, aki szerint „minden zeneszerző túl gyorsan hallja a saját zenéjét – beleértve őt is. Boulez szerint egyedül Sztravinszkijnak volt pontos fogalma a tempóról a belső hallás és a végrehajtás viszonyában.”⁶⁸ Michel Bourcier számos Florentzel kapcsolatos korábbi tapasztalata alátámasztja Boulez feltételezését: Florentz több alkalommal felülvizsgálta a tempóit, a *Laudes* és a *Debout sur le soleil* esetében is.⁶⁹ Ám monográfiájában még Bourcier is elismeri, hogy Olivier Latry valóban meg tudta szólaltatni a neki ajánlott *Croix de sud*-öt a szerző eredeti tempóiban.⁷⁰ Latry Florentz gyors tempóit a személyiségével hozta összefüggésbe: „Florentz az egész életét sietségben élte.”⁷¹ A sietség, az izgalom, a proaktivitás, az állandó vészhelyzet állapota az ehhez tartozó vehemenciával hozzátartozott a karakteréhez. „Haladni, haladni, haladni!”⁷² Arra a felvetésre, hogy áldozatul eshet a zene érthetősége ezekben a gyors tempókban – különösen egy a Notre-Dame-hoz hasonló hatalmas katedrális-akusztikában – a következőképpen reagált: „A tempókat kérdezi? Igen! Ezek a tempók.”⁷³ – mondja Latry. Florentz számára nagyon fontos volt az improvizáció. Azt szerette volna, hogy a darabjai úgy szólaljanak meg, mintha improvizálnák őket. Emiatt „nem kell azon aggódní, hogy ez vagy az nem hallatszik. Ez volt a cél, így van

⁶⁷ *Debout sur le soleil*-kurzus Olivier Latry-val, 1:02:00-tól. <https://youtu.be/MEgf2Ndt99c> (Utolsó megtekintés: 2025. 01. 11.)

⁶⁸ Interjú Michel Bourcier-val, II/13-as válasz. Függelék, 122. oldal.

⁶⁹ Bourcier, *Jean-Louis Florentz, et l'orgue 1*, 72–74.

⁷⁰ Bourcier pontos megfogalmazása: „Olivier Latry rámutat, hogy a [*Croix de sud*] tempói pontosan azok a tempók, amikben a darabot meg kell szólaltatni.” I.m., 74.

⁷¹ *Debout sur le soleil*-kurzus Olivier Latry-val, 1:00:00-tól. <https://youtu.be/MEgf2Ndt99c> (Utolsó megtekintés: 2025. 01. 11.)

⁷² Latry heves gesztusokkal, nagyon szemléletesen prezentálja Florentz karakterét – ahogyan azt ő megtapasztalta. I.h. Lásd továbbá: 1:07:30.

⁷³ I.m. 1:01:00.

megírva a darab.”⁷⁴ Latry szavaival tökéletesen szembemegy Michel Bourcier álláspontja a Florentzi tempókat illetően:

Jean-Louis Florentz azonban néha jóváhagyott lassabb tempókat, mint amiket a kottában közzétett, sőt néha azt is kérte, hogy [az előadó] kifejezetten ignorálja ezt vagy azt a metronóm-bejegyzést az előadás hatékonysága érdekében. A cél minden kétséget kizáróan a tér akusztikájának figyelembevétele, a textúrák minél jobb megszólaltatása, a polifóniak részletes kijátszása, és mindenekelőtt, hogy időt szánjunk a frázisok kiéneklésére.⁷⁵

A hangfelvételek elemzésénél a tempók összehasonlításakor talákoztunk néhány ellentmondással. A Párizsi Notre-Dame-nál maradván egészen más a helyzet például, ha a műből egy profi módon bemikrofonozott felvétel készül – melyben a technika eszközeivel oda „helyezik a hallgató fülét”, ahol a zene számára a legtökéletesebb –, vagy koncerten szólal meg a mű, ahol a közönség lent ül a főhajóban, adott esetben 8-10 másodperces visszhang gyűrűjében. Olivier Latry megnyilvánulását hallgatva/látva ebben a témában úgy tűnik, mintha ő nem érzékelne különbséget a két szituáció között, ami némiképp furcsa lenne. Latry ettől függetlenül valójában a szerzői szándékot védelmezi, amit az érvelésében alá is támaszt. Mellé állítva Michel Bourcier teljesen logikus, a józan ész és az alapvető zenei érzék mentén kialakított, megengedőbb álláspontját első látásra feloldhatatlannak tűnik az ellentét. Mégis azt kell mondjuk, hogy a maga módján valójában mind a két perspektíva *igaz*. Miért ne mozoghatna az előadói szabadság ilyen tág keretek között, az adott helyszín, a regisztráció, a zenei rész és az előadó személyének függvényében? Mind a két megközelítés közvetlenül visszavezethető a szerző megnyilvánulásaihoz. Az, hogy ezek közül melyik valósult meg valójában az előadóművészek egyéni prioritása határozta meg.

A tempó és az érthetőség összefüggésén túl a hangfelvételek elemzésekor a tempók és az előadhatóság viszonya is előtérbe került. Az elemzett hangfelvételek közül valójában egyedül Olivier Latry tartotta be pontosan a kottába beírt metronómszámokat.⁷⁶ Olivier Latry és Michel Bourcier felvételein kívül a többi három élő koncertfelvétel. Ezeken a felvételeken szinte minden esetben lényegesen, 15-20-25 metronómszámmal a beírt értékek alatt maradtak az előadók. Saját tapasztalatom alapján is alátámaszthatom, hogy koncertkörülmények között, a fizikai és mentális fáradtság közepette nagyon nehéz megközelíteni az eredeti tempókat. Ettől

⁷⁴ I.m. 1:11:00.

⁷⁵ Bourcier, *Jean-Louis Florentz, et l'orgue, I*, 74.

⁷⁶ Michel Bourcier kb. a 300. ütemig tartotta Florentz metronóm-bejegyzéseit, ám a tánc végén az *Animer encore...* (még izgatottabban) nem valósult meg, sőt a legvégén némiképp visszaesett a tempó.

függetlenül nem kérdés, hogy megéri-e küzdeni a florentzi tempókért, elvégre többek között ez adja ennek a zenének az igazi értelmét.

4.3.8. *Harmonikus vibratók*

Az orgona akusztikusan tisztára hangolt felhangregiszterei és megszólaltatott felhangnak megfelelő egyenletes temperálású hang között hangolási torzulás keletkezik.⁷⁷ Jean-Louis Florentz hosszas tanulmányozást követően ezt az akusztikus jelenséget kihasználta és beépítette a zeneszerzői nyelvezetébe, mely mind a négy orgonaopuszában meghatározó szerepet játszik. Az effektusnak a *harmonikus vibratók* elnevezést választotta.⁷⁸ Egyenletes lebegésű temperatúra esetén az oktáv 1200 centre oszlik, melyben egy félhang 100 centnek felel meg. Az alábbi táblázat fejezi ki az orgona leggyakoribb felhangregisztereinek elhangolásból fakadó torzulását az egyenletes temperáláshoz képest:

Regiszter	Frekvenciális különbség
Kvint	+2 cent
Terc	-14 cent
Szeptim	-31 cent
Nóna	+4 cent
Undecima	-49 cent

3. számú táblázat: Felhangregiszterek frekvenciális eltérései az egyenletes temperáláshoz képest.⁷⁹

Habár már korábban találkozunk az orgona felhangregisztereinek hasonló alkalmazásával – például Jehan Alain, vagy Olivier Messiaen műveiben – a *harmonikus vibratók* ilyen mélységű feltérképezése és modális tengelybe illesztése Jean-Louis Florentz „szabadalma”. Florentz orgonaopuszain végigtekintve ennek az effektusnak a legkülönfélébb kiaknázásait figyelhetjük meg. Florentz általában pontosan kifejezésre juttatta, hogy milyen hangzást is szeretne elérni, amelyet – az esetek többségében a *hangzó* hangmagasságok zárójeles, vagy apróhangos

⁷⁷ Egy konkrét példával élve: ha az egyik manuálon bekapcsolunk egy *Tierce 1' 3/5* regisztert, lenyomjuk a nagy C-t és a *Tierce 1' 3/5* által megszólaltatott egyvonalas E hangot összehasonlítjuk egy másik manuálon bekapcsolt pl. *Bourdon 8'* regiszter által megszólaltatott egyvonalas E hanggal, hangolási torzulást fogunk tapasztalni. Ez a torzulás a terc felhang esetében -14 centnek megfelelő különbség. Lásd a 3. számú táblázatot.

⁷⁸ Jean-Louis Florentz: „La question du timbre et les vibratos harmoniques dans les *Laudes* Op. 5, pour orgue.” *L'Orgue* N° 218 (1991. április-május-június): 8–24.

⁷⁹ Hendrik Burkard: *Jean.-Louis Florentz: Quelques aspects du traitement du timbre dans trois œuvres d'orgue.* Szakdolgozat. (Párizs: Conservatoire National Supérieure de Musique et de Danse de Paris, 2020.) 4.

notálásával, illetve lábjegyzetekkel – egyértelműen jelzett a kottáiban. A *Debout sur le soleil*-ben számos különböző helyen találkozhatunk a *harmonikus vibratókkal*, vagy valamilyen ezen az elven alapuló zeneszerzési technikával.⁸⁰

A 170-től a 187. ütemig terjedő szakasz nem tartozik a „Nap oszlopainak” 7 táncához, mégis a táncokhoz hasonló modorban, írásmódban, terjedelemben képviselteti magát. Az „analitikus partitúrában” Florentz által „Pálmaágak”-ként megkülönböztetett rész zeneileg a mű csúcspontjának, a „Tokkátának” az előkészítése. A *Debout sur le soleil* dramaturgiai síkján a virágvasárnapi jelenetnél járunk, melyet a „Tokkátában” Krisztus passiója követ. Az írásmód tekintetében ismét egy florentzi triószonátával van dolgunk:

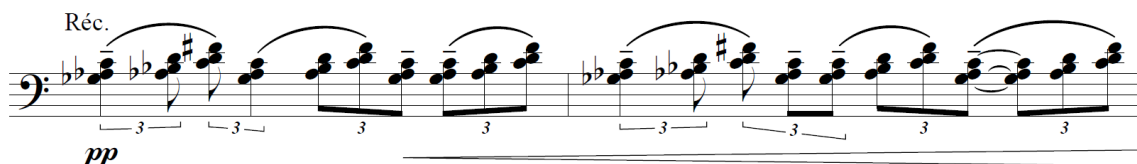
16. számú kottapélda: A „Pálmaágak” három zenei rétege és a közöttük kialakult *harmonikus vibratók*

A három zenei réteg az alábbiak szerint épül fel:

1. A 170. ütemtől kezdődően a pálmaágak hajlongását imitáló, repetitív módon ismétlődő három akkordból álló motívumot hallunk, melyhez a zeneszerző egy rendkívül szokatlan regisztrációt ír elő: *Bourdon 8'*, *Gambe* és *Voix céleste*, *Flûte 4'*, *Grosse tierce 3' 1/5*, *Piccolo 1'*, *Voix humaine*.⁸¹:

⁸⁰ Érdemes megfigyelni például a 66–67. ütemet, melynek során Florentz a „Tazakkar” (Emlékezz) motívum konkrét morzejelekké átirított ritmikáját használta fel, mint zenei anyagot. Lásd részletesebben: Bourcier, *Jean-Louis Florentz, et l'orgue*, 2, 198–201. Ebben az esetben a *harmonikus vibratók* nem felhangregisztereken keresztül érvényesülnek, hanem a *Récit Voix céleste*- és a *Grand Orgue* és/vagy a *Solo* nyitott fuvolaregiszterei között kialakuló hullámzásban. A manuálokon mind a két kéz ugyanazt az akkordot játssza (C alapú major-szeptimakkord augmentált nónával és undecimával): a balkéz tartotthangban, a jobbkez morze-ritmusban repetálva. A jobbkez leütései a nyitott fuvolaregiszterekkel az egyenletes hangolásban dominálnak, míg az ismétlések között a *Récit Voix célestje* hallatszik intenzívebben, kialakítva ezzel egy a *harmonikus vibratókhoz* nagyon hasonló effektust.

⁸¹ Ezt a regisztrációt közvetlenül a plaisance-du-gers-i orgona *Récit*-je inspirálta. Bourcier, *Jean-Louis Florentz, et l'orgue* 2, 256. 236-os lábjegyzet. Lásd a plaisance-du-gers-i orgona diszpozícióját a Függelék 128. oldalán.



17. számú kottapélda: A „Pálmaágak”.

Hamar szembeötlik, hogy a balkéz *ostinatoja* valójában egy bináris ritmusképlet, triolákban lejegyezve:



18. számú kottapélda: A „Pálmaágak” bináris átírása.

Az ehhez hasonló ritmikus átírásokkal számos alkalommal találkozhatunk még a darabban.⁸² A rész 170. ütemtől a 173. ütemig tartó bevezetőjében, a jobbkez szólóduettjének belépése előtt a „Pálmaágak” összesen 12-szer szólalnak meg, mely Jézus 12 tanítványát szimbolizálja.⁸³

2. A basszusban az „Isten 12 neve” vezérmotívum összesen három előfordulása közül az elsőt hallhatjuk, melyhez szintén egy különleges regisztrációt kér a szerző: 32’-as és 16’-as alapok, *Flûte 2’*, *Grande Tierce 6’ 2/5* és kopula a *Positif*-hoz (rajta: *Septième 1’ 1/7*). Michel Bourcier szerint jelentősége van, hogy ez a vezérmotívum éppen a mű Fiúnak szentelt részén, „A Tóra üdvözlése” vezérmotívum alatt szólal meg. Ez a témakombináció a zsidó világ előtti tiszteletadás mellett talán Jézus következő mondatára utal: „Egy kissé előbbre ment, arcra borult és így imádkozott: »Atyám, ha lehetséges, múljék el tőlem ez a kehely. *De ne úgy legyen, ahogy én akarom, hanem ahogy te.*«” (Mt 26,39).⁸⁴

3. A „Nap oszlopainak” második táncához hasonlóan a jobbkez ismét egy témakettős szerepét kapja – opcionálisan ebben az esetben is két alternatív manuálon, egy „másodpilóta” segítségével megszólaltatva – ám most két különböző téma helyett „A Tóra üdvözlése” két enyhén alternatív színezetű változatával.

⁸² Lásd jelen fejezetben, a dolgozat 84–85. oldalain kifejtve az első „Imára hívásban” a „Miserere” és az „Emberi gyötirelem” témakettősét, melyben az utóbbi került szinkópákon keresztül lejegyzésre.

⁸³ Bourcier, *Jean-Louis Florentz, et l’orgue 2*, 256.

⁸⁴ I.h.



19. számú kottapélda: „A Tóra üdvözlése” vezérmotívum.

A mű szimbolikus dimenziója tekintetében hosszasan lehetne még elemezni ezt a részt.⁸⁵ Az előadóművészek számára legfontosabb üzenetet esetünkben talán a regisztráció rejti. Az 16. számú kottapéldára tekintve a keretezett hangokkal igyekeztünk szemléltetni a zeneszerző kérésének megfelelően megvalósult regisztráció által keltett „hamis relációkat”, mely a pedál Ász-tartotthangja (az „Isten 12 neve” téma motívum-záróhangja), a balkéz „Pálmaág”-akkordjainak és „A Tóra üdvözlése” szólóduettjének bizonyos együtthangzásaiból alakul ki. A *Debout sur le soleil* keserű virágvasárnapi jelenete az ambivalens érzelmek színtere. A „Pálmaágak” táncos, dicsőítő karaktere, az Atya szubkontrákból induló prófétisztikus hangja, illetve Krisztus litániája a jobbkéz szólóiban a *harmonikus vibratók* „hamis relációin” keresztül előrevetítik a baljós nagypénteki eseményeket: a mű dramaturgiájában Krisztus Passióját, a „Tokkátát”.

A hangfelvételek hallgatásakor jóformán ahány orgona, annyiféle egymástól teljesen eltérő hangzással találkozhatunk. Mindezek közül az egyik legmeglepőbb, hogy milyen nagymértékben megváltoztatja a „Pálmaágak” akkordjainak és ezáltal az egész résznek a karakterét a különböző nyelvregiszterek intonációja. Ami viszont teljesen egyértelműen megmutatkozott, hogy azokon az orgonákon, ahol nem kerültek nagymutációk a pedálba és ezáltal nem jöhettek létre a *harmonikus vibratók* keltette „hamis relációk” a zenei anyag három rétege között,⁸⁶ elveszítettek valami nagyon fontosat a hangzás karakteréből. A keserű pohár nem volt igazán keserű, nagypéntek lappangó feszültsége pedig nem vibrált olyan intenzíven a szólamok mögött. Az orgona felhangregiszterei Florentz számára fontos eszközök a rejtett/mögöttes/fölöttes tartalom kifejezésére. Ezek nélkül tehát a mű egy meghatározó attribútumától esik el.

Az előző résszel ellentétben – ahol a *harmonikus vibratók* jelenléte meghatározó ugyan, de nem elhagyhatatlan – a *Debout sur le soleil*-ben találunk részeket, ahol ez az effektus a zenei anyag főszereplője. Az „Isten 12 neve” vezérmotívum összesen három alkalommal jelenik meg a darabban, mindegyik alkalommal a pedálban, 32’-as és 16’-as alapokon, a legkülönfélébb

⁸⁵ Lásd részletesebben Bourcier, *Jean-Louis Florentz, et l’orgue* 2, 256–259.

⁸⁶ Elsősorban tehát a két történelmi francia-romantikus orgonán.

felhangregiszterek gyűrűjében. A vezérmotívum tizenkét rövid motívumból áll, melyek a „Mondd el a neved...” etióp imádság *ge'ez* nyelvű átírásai zenei hangmagasságokká.⁸⁷ A vezérmotívum első (174–184. ütem) és második (230–239. ütem) megjelenése a *Debout sur le soleil* legneuralgikusabb pontját, a „Tokkátát” (187–228. ütem) keretezik. A vezérmotívum harmadik megjelenése (374–393. ütem) a művet lezáró kóda, mely gazdagabb, fejlettebb és szimbolikus értelemben is komplexebb, mint az előző kettő. Alábbiakban a VI. név motívumát láthatjuk (381–383. ütem):

The image shows a musical score for organ, measures 381-383. The score is for organ and includes parts for 'sons réels', '(Flûte 4)', '(Grosse Tierce 3' 1/5)', 'Récit Flûte 8'', and 'Péd. Fonds 32' 16''. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The score shows a complex texture with multiple registers and dynamic markings like 'p' and 'ppp'.

20. számú kottapélda: *Debout sur le soleil* 381–383. ütem, az „Isten 12 neve” vezérmotívum VI. eleme.

⁸⁷ Lásd részletesebben: Bourcier, *Jean-Louis Florentz, et l'orgue* 2, 201–202., illetve 218–227.

Mint a vezérmotívum második megjelenésekor is, a több kapuból álló notáció valójában egy pedálszólót rejt:

- 1. kapu: az akkordok alaphangja 32'-as és 16'-as alapokkal megszólaltatva, mely így egy- illetve két oktávval mélyebben szól, mint a notált hangmagasság;
- 2. kapu, apróhangokban: A *Grand Quinte* 10' ²/₃ és a *Grande Tierce* 6' ²/₅ által megszólaltatott valódi hangok. Ezek hiányában a megadott hangokat egy asszisztens játssza egy 8'-as regiszterrel;
- 3. kapu, apróhangokban: A *Grande Septième* 4' ⁴/₇ és a *Grande Neuvième* 3' ⁵/₉ által megszólaltatott valódi hangok. Melyek a 2-es kapuhoz hasonlóan szintén egy 8'-as regiszterrel pótolhatóak;
- 4. és 5. kapu: az előadó által a *Récit*-n játszott válaszok;
- 6. és 7. kapu: a *Grosse Tierce* 3' ¹/₅ regiszteren játszott felső szólam és a hozzá tartozó transzpozíció a *Flûte* 4' regiszteren;
- 8. kapu: a 6. és 7. kapu regiszterei által megszólaltatott valódi hangok, melyek a pedál alaphangjaihoz képest az augmentált undecima, tredecima és kvindecima hangközöket reprezentálják.

A *Debout sur le soleil* kódája egyike azoknak a florentzi hangzásbeli nóvumoknak, melyek a mai napig megragadják az orgonisták figyelmét. Ezeknek a témáknak az eredetisége és hatásossága egyszerre keresendő a darabon belül kiváló érzékkel eltalált dramaturgiai pozíciójukban, sajátos melodikai felépítésükben,⁸⁸ és a korábbiakban kifejtett, egészen eredeti módon felépített hangzásukban.

Amennyiben nem állnak rendelkezésre a kódában megadott mély-mutációk, előadóművészeti szempontból két megoldandó problémával találjuk szemben magunkat: az egyik a pedálszólo akkord-tornyának hiánytalan felépítése és megszólaltatása, valamint az azokba kapcsolódó manuális válaszok és az azokhoz kapcsolódó *harmonikus vibratók* létrehozása.

Az előbbi probléma egyik része a mély-mutációk hangszínét megfelelően pótló regiszterek megtalálása. A Budapesti Zeneakadémia Voit-orgonáján ezt a részt a szabadon programozható hangközkopuláknak köszönhetően például sikerülhet egy az egyben megtartani

⁸⁸ Az állandóan változó terjedelmű tizenhatod motívumok megérkezése egy koronás hangra és az azt követő szünet Michel Bourcier szerint bioakusztikus (madárdal) eredetű (Lásd: Bourcier, *Jean-Louis Florentz, et l'orgue 2*, 201–202., illetve 218.), ám Olivier Latry rámutatott a párhuzamra Jacques Leclercq prédikációinak sajátos tagoltságára és hanghordozására, mint a vezérmotívum egyik inspirációs forrására. *Debout sur le soleil*-kurzus Olivier Latry-val. 0:51:00–0:53:00. <https://youtu.be/MEgf2Ndt99c> (Utolsó megtekintés: 2025. 01. 11.)

pedálszólóban. Ebben a szituációban a számomra egyik legmeglepőbb tapasztalat az volt, hogy milyen hosszú keresgélés után sikerült megtalálni azokat a 8'-as regisztereket, amelyek olyan módon egymásba simultak, hogy az akkord-torony valóban egy hangszínné olvadjon össze. Egy-egy szólisztikusabb fuvola regiszter például olyan intenzív terc- és kvint felhanggal rendelkezett, hogy alkalmasabb volt az akkord bizonyos szólamaira egy lágy vonós, például egy *Salicional* vagy akár egy *Gemshorn*. Szerencsére a Voit-orgona négy manuálja olyan gazdagon felszerelt 8'-as regiszterekkel, hogy nem jelentetett problémát létrehozni a kívánt hangzást, ám ha mesterségesen állítjuk össze ezt a pedál-*Cornettet* – miután egy 9 hangos akkordot kell megszólaltatunk – vigyáznunk kell, hogy a rész éteri karaktere ne sérüljön, emiatt érdemes inkább fődött regiszterekkel próbálkozni és elkerülni a nyitott fuvolákat és intenzívebb vonósokat.

Amennyiben nem megoldható a *Cornet* megszólaltatása pedálszólóban, szükségünk lesz egy asszisztensre, aki valamelyik – általában a 8. – kapu megszólaltatását átvállalja az orgonistától. Ebben az esetben akármennyire is szükségessé teszi a rész írásmódja, hallhatatlanná kell tennünk a tizenhatodik számolását és egy természetes, beszédszerű, folyékony dallamformálásra kell törekednünk. Mindezt nagyon érthetően szemlélteti Olivier Latry a „*Debout sur le soleil*-kurzusán”.⁸⁹

A *Debout sur le soleil* kódjában a másik megoldandó problémája a pedál akkord-torony és a manuál válaszok között kialakuló „hamis relációk” keltette *harmonikus vibratók* effektusa. Mindez a megadott mély-mutációk hiánytalan megléte nélkül sajnos elérhetetlen. A torzulás viszont könnyedén szimulálható egy szinte minden szimfonikus ihletettséggű orgonán elérhető regiszter, a *Voix céleste* segítségével. A *Voix céleste* szándékos elhangolása és a pedál akkord-torony egyenletes hangolású 8'-as regiszterei között kialakuló torzulás ilyen módon valamelyest pótolja a valódi *harmonikus vibratók* effektusát, mely ezen a ponton szintén egy meghatározó belső tartalmat képvisel.⁹⁰ Habár nem találunk ezzel kapcsolatos megjegyzést az „analitikus partitúrában”, vagy Florentz tanulmányaiban, nem az isteni és az emberi világ érintkezéséről volna itt szó? Nem az ember és Isten kapcsolatának michelangeloi pillanatát ragadja itt meg Florentz? Melyben az isteni világot a tisztára hangolt mutációk, az emberi világot a „tökéletlenre” temperált manuál-válaszok, a kettejük kapcsolatát pedig maguk a *harmonikus vibratók* reprezentálják? Talán nem áll távol ez az értelmezés attól a szerzőtől, aki egész életművében a modern társadalmak és a transzcendens kapcsolatát kereste.

⁸⁹ *Debout sur le soleil*-kurzus Olivier Latryval. 2. videó. 22:00–25:00. <https://youtu.be/V2xj6vje2Yc> (Utolsó megtekintés: 2025. 01. 11.)

⁹⁰ Ennek a trükknek az ötletét valójában maga a *Debout sur le soleil* tartogatta. Lásd jelen alfejezet 100. oldalán a 80-as lábjegyzet alatt kifejtve.

5. Összegzés

A *Debout sur le soleil* interpretációinak tanulmányozása a Florentz művek inspirációs hátterének, szimbolikus struktúráinak és hangszerkezelésének tükrében számos értékes összefüggésre világított rá.

A Florentz művek előadói számára pótolhatatlan tapasztalatokat rejtenek az életmű inspirációs forrásaiként szolgáló afrikai zenék. Florentz az etióp ortodox dallamok integrálásakor – Bartók Béla népdal-lejegyzéseihez hasonlóan – igyekezett a lehető legkifejezőbbben megközelíteni a dallamok eredeti előadói stílusát. Azonban azok a dallamok, amelyekkel az előadók a *Debout sur le soleil* kottájában találkozhatnak – mégha azok közvetlenül a szerzőtől is származnak – csupán Jean-Louis Florentz pillanatnyi értelmezései. Ebben a tekintetben a *Debout sur le soleil* kottája számos ponton hasonlatos a lejegyzett improvizációhoz.¹ Tekintettel arra, hogy a Florentz-művek esetében élő és lélegző zenei tradíciókról van szó, amelyek ráadásul temperálatlan ritmusain, sajátos dallamformálásain, sőt még a hangrendszereik tekintetében is meglehetősen távol állnak a minket körülvevő Nyugati zeneművészeti tradíciótól, elengedhetetlen, hogy találkozzunk azokkal a zenei hatásokkal, amelyek Florentz képzeletét is táplálták.

Hasonló a reláció az orgonaművek, de kifejezetten a *Debout sur le soleil* és Florentz szimfonikus zenekari alkotásai között. Florentz életművében jól érzékelhető egyfajta homogenitás, melyben a közös nevező az orgona és a szimfonikus zenekar között nagyon közeli. Rendkívül sokat mondó az a tény, hogy Florentz bizonyos zenei ötleteket, motívumokat, olykor konkrét passzázásokat szinte változtatás nélkül emelt át szimfonikus költeményeiből orgonadarabjaiba és fordítva.² A nyelv ugyanaz, talán csak a dialektus, a közlés módja és a kommunikáció szereplői változnak. A *Debout sur le soleil* előadásakor fontos összefüggésekre derülhet fény, ha ismerjük, miként oldott meg Florentz hasonló hangszerelési problémákat szimfonikus zenekaron.

Fontos tanulságokat tartogatott a *Debout sur le soleil* interpretációinak orgonaspecifikus vizsgálata. Florentz élete során számos alkalommal, különböző formában, részletesen

¹ Maurice Duruflé, amikor hallás után lejegyezte mesterének, Charles Tournemire-nek néhány improvizációját, törekedett szolgai módon, pontosan lejegyezni a hallottakat. A Tournemire-improvizációk teljesértékű előadásához viszont elengedhetetlen megismerni azt az eredeti kontextust, amelyben ez a lejegyzés megszületett: Tournemire előadói stílusát és hangszerkezelését. Hasonló a kapcsolat a Florentz művek és az afrikai zene között.

² Simon Bollenot alaposan körbejárta ezt a témát értekezésében a *Le Songe de Lluc Alcari, Op. 10 újra-komponált zenei anyagain keresztül*. Simon Bollenot: *La ré-écriture dans Le Songe de Lluc Alcari, op. 10 de Jean-Louis Florentz*. Disszertáció. (Lyon: Conservatoire National Supérieure de Musique et de Danse de Lyon, 2017.) 188 oldal.

Összegzés

kifejezésre juttatta orgonaideálját.³ Ezeknek a megnyilvánulásoknak a különböző aspektusait összevetve az analizált felvételek orgonáival azt az egyértelmű következtetést vonhattuk le, hogy a *Debout sur le soleil* szignifikáns torzítás – tehát a mű belső üzenetét meghatározó változtatás – nélkül csak egy ezeknek a feltételeknek maradéktalanul megfelelő orgonán adható elő. A *Debout sur le soleil* esetében ez az ideális orgona egy 100 regiszter körüli modern, digitális vívmányokkal (előre rögzíthető kombinációk, osztott pedál, *sostenuto*, stb.), a pedálban 32'-as mutációkkal (*Quinte* 10' ²/₃, *Tierce* 6' ²/₅, *Septième* 4' ⁴/₇, *Neuvième* 3' ⁵/₉), a manuálokon 16'-as mutációkkal (legalább: *Tierce* 3' ¹/₅), a pedálban egyvonalas G-ig, a manuálokon négyvonalas C-ig terjedő klaviatúrával rendelkező orgona kell, hogy legyen.⁴

A fentieket ki kell egészítenünk egy másik fontos szemponttal, amelyre nem találunk utalást közvetlenül a szerzőtől, a mű orgonaideálját figyelembe véve mégis egy magától értetődő következtetés: a *Debout sur le soleil* számos pontján megtapasztalhatjuk, hogy a mű teljesértékű előadásának elengedhetetlenül fontos attribútuma a templomi akusztika. A darab megannyi generál pauzája⁵, a „Tokkáta” kérlelhetetlen akkordjai, és az „Isten 12 neve” vezérmotívum sóhajtásai közötti misztikus atmoszféra nagyobb templomi akusztika nélkül működésképtelenek. A generál pauzák után feszült csend marad, a „Tokkáta” korbácsoló-akkordjai céltalanok, az „Isten 12 neve” vezérmotívum pedig misztikus, álomszerű derengés helyett csupán egy érdekes regisztrációs vívmány.

A *Debout sur le soleil* ilyen tekintetben nem könnyíti meg saját előadhatóságának a kérdését: Magyarországon például szigorú értelemben véve nem található olyan orgona, amelyen kompromisszumok nélkül meg lehetne szólaltatni a művet. A két bekezdéssel feljebb felsorolt specifikációkhoz a Budavári Mátyás-templom orgonája áll a legközelebb, ám azon sem található a pedálban *Septième* 4' ⁴/₇ és *Neuvième* 3' ⁵/₉ mutáció, így ezen az orgonán például a mű kódájának *harmonikus vibratók* effektusa nem fog tudni maradéktalanul megszületni.

Ez természetesen nem jelenti azt, hogy a *Debout sur le soleil*-t csupán a számára ideális orgonán lenne érdemes eljátszani. A mű egyedülálló dramaturgiája, magasságai és mélységei, az európai fül számára egészen egzotikus dallamvilága, az erre épülő modális rendszer és a mű szimbolikus dimenziói, tehát a darab lényege megszületik egy átlagos méretű hárommanuálos orgonán is.⁶ Jean-Louis Florentz számára fontos volt az isteni misztérium, a beavatottságtudat,

³ Lásd jelen disszertáció 3. fejezetét.

⁴ Az egyértelműség kedvéért: Florentz által is számos alkalommal deklaráltan az ezeknek a két etalon-hangszer a *Debout sur le soleil* számára a Párizsi Notre-Dame és a Saint-Eustache Templom orgonái – habár az előbbi hangszer manuál-hangterjedelme csak háromvonalas G.

⁵ Elég csak a 9–10. ütem határán az első „Imára hívásra”, a 152. ütemben a „Boldogmondások” előtti levegővételre, vagy 361. és a 373. ütem közötti generál pauzákra gondolni.

⁶ Mint ahogy ezt hallhatjuk Simon Bollenot és Thomas Monnet pazar előadásaiban.

a rejtett tudás, melyhez csak bizonyos stációkon keresztül vezet az út. Ennek része lehet az is, hogy a mű *valódi* formájában csupán nagyon kevés orgonán szólalhat meg.

Hasonló a kérdésselvetés a mű által közvetített belső tartalom tekintetében. Elmélyülve a *Debout sur le soleil* inspirációs forrásaiban, szimbólumaiban, spirituális tanításaiban az az érzésünk lehet, hogy a mű értelmezési lehetőségei a végtelen felé konvergálnak. Az egyes szimbólumok és az őket körülölelő kiterjedt kulturális háttér tanulmányozása és értelmezése hosszú évek-évtizedek munkája lehet. A *Debout sur le soleil* ilyen szempontból sok tulajdonságot örökölt az őt inspiráló Leclercq-könyv műfaji sajátosságaiból. Mint ahogy egy sokrétű, komplex irodalmi alkotás, vagy vallási traktátus akár az egész életünket végigkísérheti, melyhez olykor visszatérünk és évek múltán is fedezünk fel benne valami olyat, amit eddig nem vettünk észre vagy nem értettünk meg, a *Debout sur le soleil* belső üzenete is csak fokozatosan mutatkozik meg. Ennek a kitartó kódfejtésnek az eredményét követhetjük nyomon Michel Bourcier nagymongráfiájában, mely az ő személyes, 25 éves útkeresése volt a darabhoz.⁷ A művet behálózó rejtett szimbólumok nagyrésze tehát a *Debout sur le soleil* bemutatójakor még ismeretlen volt Bourcier számára. De hol kell ennek a folyamatnak megállnia? Ez csak az előadón múlik.

A *Debout sur le soleil* esetében mást jelent a darab *megtanulása*. A Jelenések könyve 14. részének 3. versében olvashatjuk: „És új éneket énekelnek a trón előtt, a négy élőlény és a vének előtt, és senki sem tudta megtanulni ezt az éneket, csak az a száznegyvennégyezer, akik áron vétettek meg a földről.” A *Debout sur le soleil* nem más, mint egyike ezeknek az „új énekeknek”, melynek megtanulása valójában egy egész életet felölelő spirituális útkeresés.

⁷ Lásd a Michel Bourcier-val készült interjú I/1-es válaszát a Függelék 111. oldalán.

Függelék

Interjú Michel Bourcier-val

I. A mű megértésének problematikája

1.

Tabajdi Ádám: A monográfiája első kötetének 140. oldalán olvashatunk a Florentz-műveket behálózó allegóriák megértésének problematikájáról: „Ideális esetben arra lenne szükség, hogy a hallgató kellően fel legyen fegyverkezve a szükséges ismeretekkel ahhoz, hogy a szimbólumokat megérthesse. [...] Mindez szigorú értelemben véve lehetetlen. [...] Végül valószínűleg el kell ismernünk, hogy a Florentz műveknek az lehet a sorsa, hogy megtartsák belső jelentésüket.” Ahogy a továbbiakban olvashatjuk, ezeket a műveket Florentz elsősorban, mint zenei kompozíciókként szerette volna kezelni, amelyek az alkotásokat keresztülszövő szimbólumrendszer megértése nélkül is megállnak a lábukon. Mégis, felmerül a dilemma, hogy érdemes-e törekedni arra, hogy megteremtsük a lehetőségét annak, hogy a külvilág minél többet megkapjon ezekből az információkból. Hogyha igen, akkor felvetődik a kérdés, hogy pontosan mit? Ha például a *Debout sur le soleil* által hordozott belső tartalmat egy skálán akarnánk kifejezni, amelynek minimuma az, hogy semmit nem tudunk a darabról, a maximuma pedig az a majdnem 150 oldalas elemzés, amit az Ön könyvében olvashatunk, milyen szempontok alapján lehetne felállítani az információk közötti prioritást? Mik azok, amiket mindenképpen érdemes megosztani a közönséggel, például egy a darabot megelőző prezentációban? Illetve mik azok, amivel mindenképpen szerencsés, ha tisztában van egy előadóművész, aki a *Debout sur le soleil* megtanulására vállalkozik.

Michel Bourcier: Jean-Louis Florentz többször megerősítette, hogy nem szükséges a közönséget előzetesen tájékoztatni a műben található jelentéstartalmak sokaságáról. Szerinte a műnek mindenekelőtt önmagában kell „megállnia”, vagyis pusztán zenei vonatkozásain keresztül kell felkeltenie a közönség figyelmét, érdeklődését. Ezért volt Florentz olyan figyelmes a zenei nyelv kérdésére, amelyet élete során folyamatosan fejlesztett. Emlékezzünk vissza, hogy annak idején, amikor kigondolta és megalkotta modális rendszerét és az Európán kívüli zenei hagyományok integrálásának módját (1970 és halála között) komoly vita zajlott a szerializmus, az új spektrális iskola, a minimalisták és a tonalitás védelmezői között. Florentz ebben a vitában „modális zeneszerzőként” pozícionálta magát, ami miatt reakciónak tartották,

miközben figyelmen kívül hagyhatta volna ezt a vitát, és „szimbolista zeneszerzőként” tüntethette volna fel magát, amit nem tett. Csupán néhány rádióadásban adott interjú (France Musique) és a zeneszerző ritka cikkei tárnak fel néhány részletet a műveket irányító összetett szimbolikus univerzumból. Ezek az információk nem a koncertközönségnek szólnak, hanem kizárólag a szakembereknek. Zenei nyelvezetének célja, hogy közvetlen, kifejező és mindenki számára érthető legyen. Florentz mindenekelőtt a közönség érzékenységére akar hatást gyakorolni, különösen azokéra, akik kevésbé ismerik a zeneművészetet. A „székesegyház öreg hölgyét” szerette volna megérinteni, a karaktert, amelyről Jacques Leclercq atya a *Debout sur le soleil*-ben ír. Nem elsősorban az értelemmel akart kommunikálni, hanem az érzékenységgel. Florentz műveinek közönségsikere ezért elsősorban a művek tisztán zenei kvalitásainak és a hallgatóval való kommunikáció képességének köszönhető, amelyek mindenekelőtt az álmok birodalmába viszik a hallgatójukat. Ezen felül a szimbólumok tanulmányozása lehetséges, de nem szükséges.

Felmerül a kérdés: vajon a szimbólumoknak, ha a hallgató nem érti őket, van-e hatásuk, működőképesek-e? Ezek ismerete és megértése nélkül képes-e a hallgató megragadni üzenetüket? Erre a kérdésre nem tudom a választ, de azt hiszem, valójában a korábban felsoroltak voltak Florentz igazi szándékai. Keletiként, afrikaiként gondolkodott, aki számára Láthatatlan egy létező dolog, akivel kapcsolatba léphetünk. Mint minden keresztény, Florentz is ezt mondta Hitvallásában: „Hiszek egy Istenben... a látható és láthatatlan világegyetem teremtőjében”. Ismerte az ezotériát és az afrikai mágiát. A *Laudes*-nak például terápiás szerepe is van (az első darab például a gyógyítók és varázslók által használt etióp szertartáson alapul). A mű szimbólumainak megfejtése és megértése tehát nem szükséges ahhoz, hogy azok a „föld alatt” működjenek. Egy karteziánus és tisztán materialista érvelés könnyen szembeszállhat ezzel az elképzeléssel; és ezt Florentz el is fogadta volna, mert a zene megmarad.

Más zeneszerzők előtte már kutatták a zene, a jelentések vagy az üzenetek kommunikációjának ideáját, olyan barokk zeneszerzőkre gondolok, akik zenei retorikát alkalmaztak, például Johann Sebastian Bach. Florentz jól ismerte Bach zenéjét, egyik első tanára, Georges Beyron apát vezette be a bachi szimbolikába, akivel az *Orgelbüchlein*-t tanulmányozták (fiatalkorában Olivier Latry is részesült ugyanebből, majd mesélni fog róla). Beyron egyenesági szakmai örököse Schweitzernek. Nem az a célja Bachnak, hogy a zenei retorikán és a Szentírásból származó jelentések gondosan kiszámított arányán keresztül kommunikáljon? Nincs jelen bennük az ezotéria is? Kortársaink azonban, akik sokkal kevésbé vannak felkészülve ennek a retorikának a megfejtésére, mint a 18. században, mégis csak a zene kedvéért hallgatják Bachot...

Bármely szimbolizmusról szóló munka csak a *rejtett/feltárt* dialektikáján belül helyezkedhet el. A szimbólumok megfejtése szükségszerűen átmegy a *beavatási* szakaszon. Egy nem hívő számára kétségtelenül felfoghatatlan a keresztvíz; a keresztiség, amely egyfajta beavatás, amely lehetővé teszi a víz szimbólumának megértését. De még ha a megkeresztelt személy nem is értette a víz szimbólumát, a keresztisége attól még érvényben marad! Máshonnan megközelítve, talán a franciák egy része nem ismeri a francia zászló három színének szimbólumát. Mégis zászlajukként ismerik fel... A szimbólumok feltárása egy érdekes feladat lehet (a könyvemben erre törekedtem), de nem szükséges ahhoz, hogy a szimbólum működjön.

Ha csak néhány szimbólumot kellene megmagyaráznunk a *Debout sur le soleil*-ből, melyiket válasszuk? Florentz mindig a legütősebbeket vette elő, nem a legfontosabbakat. A mű bemutatásakor ugyanis fontosabb az emberek megérintése, mint a didaktikus útmutatás. Így a „Toccata” példáját véve a varrómadár¹ és a 41 akkord kapcsolata, a Passió korbácsolás jelenete, a 41 etióp invocáció, és az ehhez hasonlók, amiket a leginkább érdemes elmagyarázni. Az „emberi szorongás” vezérmotívumainak egymásutánját is hallhatóvá lehet tenni: a közönség könnyedén követheti ezeknek a haladását a mű középpontja felé, ahol eltűnnek, ami aztán megnyitja a mű két részének az értelmezését (a 141–144. ütemek közötti átbillenés); elemezheti a négy „Refrént” és a hozzájuk tartozó 2x7 arkangyalakkordot Énok könyve apokrif szövegeivel kapcsolatban... Vagy a diskurzust az etióp liturgia témáira is összpontosíthatja. Mindegyik ezek közül érdekes megközelítés, Florentz sem járt volna el másként.

Mit kell tudnia a *Debout sur le Soleil*-t megszólaltató orgonistának? A könyvemet kifejezetten azért írtam, hogy személyesen megértsem az összes szimbolikát. Ez tehát csak 25 évvel a mű 1991-es bemutatója után következett el! Korábban csak töredékeit ismertem, főleg Florentz a *L'Orgue* folyóiratban megjelent cikkének és természetesen a zeneszerzővel folytatott beszélgetéseknek köszönhetően. Kutatásom valódi felfedezésekhez vezetett. Mindamellet szüntelenül játszottam a művet, gyakran Florentznek is. Úgy gondolom, hogy a szakmai lelkiismeretnek és a művészet szeretetének kell az orgonistát arra ösztönöznie, hogy felfedezze a mű szimbólumvilágát. De hol kell ennek a folyamatnak megállnia? Erre a kérdésre a válasz, hogy ahány, annyi orgonista! Ismeri Florentz válaszát erre a kérdésre: azt tanácsolja az orgonistának (vagy a versenyművében a csellistának), hogy pézsmamacska (petymeg) bőrköpenybe bújva játssza el a művet. Egyes afrikai hagyományokban ennek a kabátnak a

¹ <https://www.youtube.com/watch?v=iC6rk11dXVo> (Utolsó megtekintés: 2024. 12. 03.)

viselése kompenzálja azt a tudatlanságot, amelyet a *griot*², a varázsló vagy a zenész az általuk végrehajtott aktussal kapcsolatban birtokol; kiterjesztve ez védené a nyilvános félreértéseket, és talán gyorsabban átadná a szimbólumok jelentését...³

2.

T. Á.: A monográfiájának 193. oldalán, a 169 „esemény” és a „Tazakkar” formula kapcsán olvashatunk arról, hogy „Minden új « esemény », amely a mű kibontakozása során előfordul, egy « Emlékezz! » felkiáltásként visszhangzik. Ebből a szemszögből nézve a *Debout sur le soleil* bizonyos értelemben egy gigantikus litánia. A szinte krónikus feszültség állapotában lévő zeneszerző valahogy így fogadta hangversenyen a művet.”⁴ Ki tudná fejteni ezt a „krónikus feszültség állapotát”, amelyet Florentz átélhetett? Illetve érdekelne, hogy miként élte/éli meg mindezt Ön, amikor előadja a művet? Hogyan tudná leírni azt az előadói lelkiállapotot, ami a *Debout sur le soleil* 169 „Emlékezz...” formuláját áthatja?

M. B.: Kérdésében helyesen különbözteti meg a zeneszerző lelkiállapotát, illetve a *Debout sur le soleil*-t hallgató és előadó lelkiállapotát. Jean-Louis Florentz természetéből fakadóan egy feszült karakter volt. Nem mondhatjuk, hogy szorongott volna, de időnként aggodalmaskodni kezdett emiatt vagy amiatt, különös tekintettel a zenéjére és általában a gondolataira. Bizonyos diskurzusok, különösen az esztétikai vitákra meglehetősen érzékenyen reagált. Mélyen érzékeny volt a zenére, olyan érzelmi befektetéssel hallgatta műveit, amihez hasonlót ritkán láttam. A mű interpretációját hangról hangra, ütemről ütemre követte, legtöbbször fejből, még nagyobb izgalommal, mint a komponálás aktusa közben. Amikor kétségei támadtak ennek vagy annak a zenei folyamatnak az érvényességében (ha például a csellóversenyének zenekara elnyomta a szólistát, az ehhez hasonlók megőriztették...), vagy miért ne, magával a művével kapcsolatban, a feszültség a paroxizmusa csúcsára hajtotta. A *Debout sur le soleil* ebben a tekintetben egy szignifikáns példa. A 90-es évek elején, első remekművei között komponált alkotásként a *Debout sur le soleil* új utat nyit zeneszerzői pályáján, amelyet én „Belső

² A *griot*, nyugat-afrikai trubadúr-történész. A *griot* szakma örökletes, és régóta a nyugat-afrikai kultúra része. A *griotok* szerepe hagyományosan az volt, hogy megőrizték népük genealógiáját, történelmi elbeszéléseit és szóbeli hagyományait; a dicsőítő dalok is a *griot* repertoárjába tartoznak. Sok *griot* játszik korán, egy hosszú nyakú, 21 húros hárfalanton. Amellett, hogy népük elsődleges történetmesélőiként szolgáltak, a *griotok* tanácsadóként és diplomataként is szolgáltak. Az évszázadok során tanácsadói és diplomáciai szerepük némileg csökkent, szórakoztató vonzerejük pedig szélesebb körben elterjedt. <https://www.britannica.com/art/griot> (Utolsó megtekintés: 2025. 01. 30.)

³ Lásd az említett rész kifejtését: Michel Bourcier: Jean-Louis Florentz et l'orgue. Essai analytique et exégétique.

² Une tétralogie pour l'orgue. (Lyon: Symétrie. 2018.). 162. 6-os számú lábjegyzet.

⁴ Bourcier, Jean-Louis Florentz, et l'orgue, 2. 193.

forrongásoknak” neveztem el.⁵ Az 1991. április 10-i alkotás tehát egy próbatétel volt számára, amely igazolja – vagy sem – művészi döntéseit. A feszültség a koncert alatt Florentz számára a tetőfokára hágott. Nem tudott ülve maradni, s úgy hallgatta a művet – anélkül, hogy a közönség látta volna –, hogy fel-alá járkált a Saint Eustache-templomban, mint egy ketrecében bolyongó oroszlán. Természetesen én ebből nem vettem észre semmit, csak utólag mesélték.

A *Debout sur le soleil* önmagában is, mint Florentz számos műve, egyfajta liturgia. Florentz „részt vett” a munkában, intenzitással „élte meg” a munkát, ahogyan a keresztény ember is részt vesz a misén, és meg is éli azt. Florentz zenéje intenzív mozdulatokból áll, Florentz hallgatóként ezeket a zenei mozdulatokat fizikai mozgásokká alakítja át. Az etiópok talán nem táncolnak a liturgiáik közben?

Valóban egy „litániáról” beszéltem a *Debout sur le soleil*-el kapcsolatban. Bármely litánia az ismétlésen alapul, és egy zenei vagy nyelvi képlet minden ismétlése megerősíti az előzőt. A litánia akkumuláción keresztül megy végbe, ami egy olyan pályát generál, amely folyamatosan fokozza az intenzitást. Ugyanez vonatkozik a *Debout sur le soleil*-re is, amely bővelkedik a különféle repetíciókban, és amely a keresztény hit, a keresztség, Krisztus szenvedése, az Eucharisztia, a halál, a feltámadás és a mennyei város látomásának alapvető témáival is foglalkozik. A művet hallgatva ezeken a témákon elmélkedik első sorban a zeneszerző; ez a meditáció aztán olyan intenzitást ölt fel számára, amely ellenállhatatlanul megkívánja a testi mozgást.

A magam részéről arra szorítkoztam, hogy a lehető legjobban eljártsszam ezt a rendkívüli darabot. Csak rövid ideig dolgozhattam rajta, és nagyon meg voltam ijedve egy ilyen monumentális kompozíciótól. Valószínűleg még nem sajátítottam el teljesen az ősbemutató napján, de ez a munka valahogy képes túllépni az emberi korlátokon, és olyan képességeket tár fel bennünk, amelyeket nem is sejtünk.

A *Debout sur le soleil* az a mű, amely megértette velem, hogy minden meghallgatásra adott hangjegy a lehető legnagyobb intenzitással átélt esemény. Természetesen minden zenész érzékeny a dolgok ezen aspektusára, és ezt a gyakorlatba is átülteti. De ennek az elvnek a magasságokba helyezése, ahová a *Debout sur le soleil* felemel, hihetetlen élmény, amely a kegyelem rendjéhez tartozik.

⁵ Lásd a második alkotói periódust: Bourcier, *Jean-Louis Florentz, et l'orgue*, I. 331.

II. Interpretációval kapcsolatos kérdések

1.

T. Á.: A *Debout sur le soleil* felvételekor mik voltak azok a momentumok, amikor Florentz valamilyen, a darab interpretációját meghatározó dolgot kért, esetleg változtatott meg?

M. B.: Emlékeim szerint Florentz nem kért tőlem túl sok az interpretációmmal kapcsolatos változtatást, sem a St. Eustache, sem pedig a Plaisance-du-Gers-lemeznél. Ebben nagyon tisztelte az előadóművész által javasolt elképzelést, még ha az el is tért az övétől. Ezért nehéz megmondani, hogy pontosan milyennek szánta műveit. Ennek ellenére úgy gondolom, hogy az elvárásai közelebb álltak ahhoz az Európán-kívüli zenéhez, amelyek a műveit táplálták. Például a *Laudes*-ban a *Pleurs de la Vierge* egy két fiatal burundi lány köszöntő duettjéből készített átirattal kezdődik. Ez az általa fejből ismert felvétel, amelyet a könyvemben is lehivatkoztam,⁶ olyan dokumentum, amely lehetővé teszi, hogy jobban megértsük, miért van szüksége gyors tempókra, és hogy a motívumok megszakítás nélkül követik egymást, míg az orgonisták (amelybe én magam is beletartozom) hajlamosak lassabban játszani ezt a témát, és a „ré-ré” motívumot egyfajta konklúzióként értelmezni (ami nem az). Mióta felfedeztem ezt a felvételt gyorsabban játszom ezt a részt, mint a lemezeimen. A St. Eustache felvételkor Florentz nem ragaszkodott hozzá, hogy gyorsan játsszak... Nagyon ragaszkodott viszont ahhoz, hogy ne „Nyugati módon” fogalmazzuk meg a zenéjét, például a mondatvégi tempó visszatartásával. Gyakran énekelt afrikai dallamtöredékeket, ami nagyon jól megvilágította számomra, mit is akar. Például a *Debout sur le soleil*-ben ragaszkodott ahhoz, hogy a pontozott nyolcad/tizenhatod/nyolcad ritmusképlet (156., 158., 160., 162. ütemek) ne „szicíliai” ritmusként legyen értelmezve (ahol a pontozott nyolcad meghosszabbodik a ritmus lágyítására). Paradox módon szerette a lírai éneklést (Puccini!), és nagyon szerette viszont hallani ezt a lírikusságot a zenéjében is (pl. 105–106., 112–115., 264–270. ütemek). Az afrikai tánc pedig a mű minden táncjelenete mögött ott van.

A Saint-Eustache lemez esetében előzetes megbeszélés zajlott a hangrögzítővel, aki a mikrofonokat egy oszlopra akarta helyezni, körülbelül 8 méterrel a padlótól. Én ezzel ellenkezőleg azt kértem, hogy a mikrofonokat szinte szemmagasságban helyezték el, mert az egyensúly a szólómű (amely nagyon magasan van az orgonában, közvetlenül a boltozat alatt), a *Grand-Orgue*, a *Grand-Choeur*, valamint a *Positif* szekrénye között teljesen felborult volna

⁶ *Musique africaine de Burundi*, Les Troubadurs des Hauts-Plateaux, Roger Barbaglia, hangfelvétel 33 Tours bakelit lemezre, Vogue, CLVLX 96 © 1968. Lásd a rész kifejtését továbbá: Bourcier, *Jean-Louis Florentz, et l'orgue*, 2. 97–108.

a regisztrációimhoz képest. Florentz egyetértett velem, és a mikrofonokat a földtől 2 méterre helyezték el.

Talán észrevette, hogy a Saint-Eustache-i felvételem regisztrációi a mutációs játékok használatában túlmutatnak azon, amit a partitúra megkövetel. Minden kiegészítés az enyém, és Florentz jóváhagyta őket, néha jelezvén, hogy „kicsit messzire mentem”! De kár lett volna nem kihasználni ennek a hangszernek a gazdag hangzásvilágát, amely akkoriban a mutációkban leggazdagabban felszerelt francia orgona volt. Például a 125-ös ütemben, a kottában egyedülként kért *Montre 8'* gazdagításra került, ha jól emlékszem a *Neuvième 1'⁷/₉*-el, ami egy nagyon érdekes rezes, fémes hangzást eredményezett. El akartam kerülni, hogy az orgona hagyományos módon szólaljon meg.

A 121. ütemben én javasoltam Florentznek egy hangi változtatást, vagy inkább kiegészítést. A balkéz akkordjában eredetileg G, B, Cisz, E állt, vagyis egy szűkített szeptim akkord, amely C basszuson úgy szólt, mint egy domináns moll hozzáadott nónával. Jelezve neki (nagy aggodalommal), hogy ez az akkord túlságosan „19. századi” hangzású, azt javasoltam, hogy adja hozzá az A hangot, amely így egy 13-as akkorddá gazdagítja azt. Elfogadta az ötletet!

Egy utolsó dolog ezzel kapcsolatban, nagyon fontos. Florentz szimfonikus zeneszerzőként és kiváló hangszerelőként szerette kontrollálni az oktávkapcsolatokat és az akusztikus hangzásokat a hangszerelésben és a regisztrációban. Ezért nem nagyon szerette a manuál 16'-os alapokat, és kifejezetten utálta a manuál 16'-os nyelveket (lásd például a 151. ütemhez tartozó jegyzetsávot; azt is megfigyelheti, hogy az első regisztrációnál nem „16'-8'-4'-as alapok, nyelvek, hanem szerényen: „Tutti”, mintha zavarta volna „16-8-4”-et írma...). Minden orgonaművére érve, szinte soha nem kéri ezeket a regisztereket a manuálokról. Szereti, ha nyolclábas fekvésben szólalnak meg az orgonák. A Saint-Eustache felvételén (és egy Notre-Dame-i koncerten) azonban megmutattam neki, hogy néha fel kell regisztrálni egy 110 regiszteres orgonát 16'-as alapig, hogy „teljes” hangzást kapjunk (én még a 32'-as *Bombarde*-ot is használtam a *Récit*-n!). Ez meglepte, sőt kissé idegesítette is, de végül beismerte, hogy szükséges. Ezek után bátrabban használtam a 16'-as mutációkat (Saint-Eustache-ban a *Grand-Choeur*-ön) a 8'-as fekvésben megszólaló dallamokon is.

2.

T. Á.: Mi az oka az első ütemben az akkordok eltolásának? Ez az eszköz egyfajta „inverz-marcato” lenne, amelynek az a célja, hogy szándékosan ne hangsúlyos helyre kerüljön az akkord az előadó képzeletében? Mi lehetett ezzel Florentz szándéka?

M. B.: Tekintettel arra, hogy a tempó ($\text{♩} = 60$) ismeretében a hallgató számára észrevehetetlen ez az eltolás, nem mondhatjuk, hogy „inverz-marcato” hatása van, vagy éppen ellenkezőleg, „szinkópa általi marcato” lenne. Maga az akkord elsöprő ereje (amely egy arkangyalt ábrázol), és nem a 4/4-es ütemben elfoglalt (nem jelzett, de matematikailag valós) helye elegendő egy hangsúlyos ritmikus hatás létrehozásához.

Az akkordok eltolódásának oka, mint mindig Florentz esetében, szimbolikus. Rájöttem, hogy nem írok róla a könyvemben. Az arkangyali akkordot 7 tizenhatodot érő szünet előzi meg; maga az akkord is 7 tizenhatod hangig tart. A 7-es szám az *Debout sur le soleil* szimbolikájának alapja (például a 7 arkangyali pecsét). Florentz ezzel a hallgató számára tökéletesen hallhatatlan szimbolikával nyitja meg a művet.

3.

T. Á.: Nem találunk ütemmutatót a darab legelején. Az Ász-oktávok és az utánuk következő akkordok 2/2-es lüktetést sejtetnek, a metronómszám negyedben van megadva. Mi a lüktetése ennek a résznek?

M. B.: Az első 5 ütemben a „lüktetés” nem hallható a hallgató számára. „Lüktetésen kívül”, tehát az „időn kívül” vagyunk. Ez a rész az első három arkangyalt idézi (a másik négy a 28–32. ütemben lesz). Ennek az az oka, hogy az arkangyalok nincsenek alávetve az időnek, hallhatatlanok, és rendelkeznek a mindenütt jelenvalóság adottságával. A 10. ütemnél és az azt követő liturgikus-, emberi időbe lépünk, így itt a $\text{♩} = 60$ -as pulzálás hallhatóvá válik.

4.

Különböző megoldásokat figyelhetünk meg a mű interpretációjakor az akkordokat követő kis- és nagymelizmákat illetően. Felmerül a kérdés, hogy ezeket mennyire kell „énekelni” és megmutatni a dallami fordulatait, vagy sokkal inkább egy lendületes, virtuóz egybefüggő gesztusként értelmezni?

M. B.: Ez az előadó belátására van bízva. A melizmák azonban félkotta lüktetésben lettek lejegyezve, azaz 8 tizenhatod hang alkotja. Tudva, hogy a melizmáknak 8, 9, 10 vagy 11 hangja van, sebességük nem olyan gyors. Tehát inkább az első sugalmazás felé hajlok: időt kell szánni arra, hogy „énekeljük” őket. Csak a harmadik melizma, a leghosszabb (4., 5. és 6. ütem) halad nagy virtuóz sebesség felé. A művet megnyitó triász: Ász kitarított oktáv+erőtéljes akkord+melizma közvetlenül a *Symphonie improvisée* eleje ihlette, amelyet Pierre Cochereau a hatvanas években rögzített. A virtuozitás (Cochereau-é) ezért, úgy tűnik, nem teljesen idegen Florentz szándékaitól. Inkább egyfajta ornamentikáról beszélnek, mint egy kalap tetején egy nagy tollbokréta...

5.

A 15. ütem felütésétől a 38. ütemig terjedő szakaszban a pedál *fileuse* dallama számos esetben egyvonalas F fölé megy. Tekintettel arra, hogy az orgonák pedáljának csak kis része rendelkezik egyvonalas G hangterjedelemmel, ezt a részt vagy egy oktávval lentebb kell játszani, vagy egyszerűen át kell komponálni. Mi lehet az oka annak, hogy Florentz erre a részre nem adott egyértelmű alternatívát? Ha egy oktávval mélyebben szeretnénk megoldani, de nem rendelkezünk szuperkopulákkal, milyen szempontok alapján kell megválasztanunk a megfelelő regisztrációkat? Hogyan tudjuk érzékeltetni az árnyalatnyi különbségeket a *G.O./Pos./Réc.* között? Milyen szempontok alapján kell meghoznunk a kompromisszumokat a regisztrációban? A másik megközelítés szerint, ha nem megoldható az oktávval lentebbi játék és muszáj *loco* játszani a pedált, át kell komponálnunk az adott részt. Elkerülendő az állandó találgatást, hogy ki kell-e hagyni a hangot, vagy helyettesíteni egy másikkal, nagy szükség lenne ehhez a részhez egy egyértelmű *ossiára*.

M. B.: Kiváló kérdést tesz fel, és Ön az első, aki ezt szóba hozza! Florentz szeretett olyan magasságban énekelni, amennyire csak lehetséges: a *Magnificat* tenorszólója felmegy a magas C-ig; Florentz szerette a csellót is a legmagasabb fekvésben énekelteni. Az orgonán a

pedálklaviatúra csak egyvonalas G-ig megy fel, de valószínű, hogy Florentz szívesen használta volna még feljebb is... Valóban, nem minden orgonán van ilyen terjedelmű pedál, de a referencia Florentz számára ismét a Párizsi Notre-Dame: Pierre Cochereau (megint ő!) volt az, aki az 1960-as években a játszóasztal elektromos átépítése alkalmából kérte, hogy emeljék meg a pedálklaviatúra hangterjedelmét egyvonalas G-ig (különösen az osztott pedál miatt). Valójában létezik egy *ossia*, melyet Florentz az egyvonalas F-ig terjedő pedálhoz biztosított. Kérésre írta meg, és sokszor játszottam így, nevezetesen a Saint-Sulpice-ben. Ezt az *ossiát* még nem hoztam nyilvánosságra, de szándékomban áll egy cikket írni a témában, amint lesz rá időm... Közölni fogom ezt az *ossiát* a nyilvánossággal ennek a cikknek a mellékleteként. De egy ideje már szívesebben játszom egy oktávval mélyebben (főleg, ha az orgonán van *Récit* 4' oktávkopula) négylábos regisztrációban, mert az *ossia* megfoszt bennünket a G-ig emelkedő gyönyörű melizmáktól... dinamikai különbségek a *G.O./Pos.* és *Réc.* illetően van egy személyes vízióm, amely elszakad attól, amit a kotta megkövetel (az ahhoz a manuálhoz kapcsolt pedálkopula, amin játszunk). Inkább egy speciális pedálszintet használok a *fileuse*-höz (pl. *Cello* és *Bourdon 8' + Tir. Récit*), ami eltér a manuálok színétől, és mindig ugyanazon a dinamikán marad, azzal a céllal, hogy a fül megkülönböztethesse az egyrészt az „Emberi gyötrelem” témáját a manuálokon, másrészt a *fileuse*-t a pedálban. Tehát nem cserélgetem a kopulákat, így egy oktávval lejjebb játszhatom a részt. Ezt a személyes álláspontot mindazonáltal Florentz átveszi *Le Songe de Lluc Alcari* csellóversenyében, amelyet röviddel a *Debout sur le Soleil* után írt. Florentz ebben a műben veszi az „Emberi gyötrelem” és a *fileuse* témáját (a 23-as szám ötödik ütemétől): és egy egészen egyedi hangszínnel (vonósok megduplázva a klarinéttal) és egyedi dinamikával hangszereli: **ppp** (enyhe crescendoval **pp** felé, mintha csak a redőnyt nyitnánk...).

6.

T. Á.: A 43. ütemtől kezdődő részben lehetőségünk van két különböző hangszínnel megszólaltatni a szólókat. Ez a rész habár nem könnyen, de megszólaltatható két manuálon egy előadó által is (Olivier Latry a felvételén például egyedül játssza ezt a részt). Ebben az esetben akármennyit gyakorolja az ember, lesznek enyhe törések a *legato* ívben, ráadásul az így megnövekedett nehézség talán negatív szempontból befolyásolja az előadást. Florentz vajon melyik megoldást részesítené előnyben? Az egy előadó által megszólaltatott két különböző hangszínt, vagy egy asszisztens bevonását a másik szólóra? Hasonló a kérdés a 174. ütemmel kezdődő szakasznál is.

M. B.: Azt hiszem, Florentz nem részesítette előnyben az egyik vagy a másik megoldást. Mindenesetre ebben a kérdésben nem mondta el nyilvánosan preferenciáit. A lábjegyzet számomra egyértelműnek tűnik: ha valaki ezt a dupla szólót két különböző manuálon szeretné lejátszani, akkor azt a megoldást kell előnyben részesíteni, hogy egy asszisztens segítségével egy harmadik kézzel játszik (a *Croix de sud* sokat használja majd a harmadik kezet). Florentz szerette egy nagy orgona konzolját összehasonlítani egy repülőgép pilótafülkéjével: a pilóta és a másodpilóta egyszerre irányítja a repülőgépet. Szóval én személy szerint úgy gondolom, hogy ha a *legato*-t vagy a megvalósítást fel kell áldozni amiatt, hogy az orgonista egyedül játszik, akkor jobb, ha segítségül hívunk egy harmadik kezet. Ugyanez vonatkozik a pedálszólókra is a végén: 32'-as mutációk híján játsszuk a transzpozíciójukat, négy kézzel, a manuálokon.

7.

T. Á.: A 133. ütem akkordjai *note commune*, extrém *legato* játszandóak, vagy artikulálni kell a hangismétléseket?

M. B.: Ez az anyag egy zenekari írásmód (sűrű homofon ellenpont ugyanazon az akkordon). Ezt a gesztust az egész szimfonikus zenekarral együtt alkalmazza a *Les Jardins d'Amènta* legelején. Az orgonistának tehát válaszolnia kell az ön által feltett kérdésre, törekedve ezzel a zenekari hatásra. Végezetül Franck és Duruflé (Requiem) esetében is felvetődik a kérdés... Én személy szerint nem kötöm össze a közös hangokat, de igyekszem olyan rövid elválasztásokat beilleszteni, hogy a fül ne hallja őket hangsúlyozásként vagy *legato*-törésként. A keresendő effektus egy nagyzenekari *legato*.

8.

T. Á.: A 150. ütemtől ("Boldogmondások") néhol inkább metrikus, máshol inkább beszédszerűbb interpretációkat hallunk. Mennyire kezelhetőek szabadon ennek a résznek a tizenhatodjai?

M. B.: Itt is az az álláspontom, hogy „gondolkodj zenekarként”. Mit csinálna egy karmester a 150. ütem első ütésére? Véleményem szerint egy erős impulzust adna, és arra kérné a zenészeket, hogy az első ütemtől kezdve *à tempo*, ne *rubato* játsszanak. Én is igyekszem ugyanezt tenni. Így azt kapjuk, amit a zeneszerző kért: „vad, erőszakos” hatást. De az orgonisták nagyon szeretik a *rubatót* (tiszteletre méltó, de itt tényleg kell?)... Az *à tempo*nak más oka is

Függelék

van: Florentz zenéje éppúgy utal az afrikai táncra, mint a Nyugati agogikára. Itt nyilvánvalónak tűnik számomra, hogy ez a rész táncról szól, nem az éneklésről.

9.

T. Á.: A 170. ütemtől „Pálmaágak” részénél a balkéz kötőíveivel törekedni kell a *legato* játékmódra, vagy lehet artikulálni az akkordokat és a kötőívek inkább a motívumok összetartozását jelölik?

M. B.: Megvan a válasza: számomra úgy tűnik, hogy a kötőívek az akkordok minták szerinti csoportosítását mutatják, és nem a *legato*-íveket. Ismét felmerül a közös hangok problémája: ezeket a hangokat összekapcsolni technikailag lehetetlen, és zeneileg nagyon káros. Florentz itt is, mint mindenhol, szeretett egy laza táncot hallani, amely ritmikus, harmonikus keretet és sajátos hangszínt alkot (a *Tierce* regiszter megszínezi az egészhangú skála természetes terc hangközeit, amit az orgonista játszik, ami egy hangolási konfliktust eredményez a *Tierce* regiszter természetes felhangjai és billentyűzet kiegyenlített hangolása között). Azt akarta, hogy az orgonista a lehető leghalványabban vezesse a diskurzust a nagyon feszült „Toccata” felé. A három akkordból álló csoportokhoz a következő ujjrendet javaslom: 4-3-1, 3-2-1, 5-4-2. Mindig így játszottam Florentznek.

10.

T. Á.: 187. ütem („Tokkáta”): ennek a résznek különösen, de más ehhez hasonló résznek is kérdéses a tempója az akusztika függvényében. Ha egy hatalmas katedrálisban játszunk a művet, mondjuk 8–10 másodperc visszhang közepette és az eredeti $\text{♩} = 70$ -es tempóban nem elég érthető a rész, lehet-e csökkenteni a tempón az érthetőség érdekében, vagy törekedni kell az eredeti tempóra?

M. B.: Meg fogom lepni: a tempó, amit Florentz elképzelt $\text{♩} = 60$, vagyis az itt éneklő madár, a varrómadár tempója!⁷ Technikailag és akusztikailag, sőt zeneileg is teljesen lehetetlen tempó (a 200. ütemtől kezdődő válaszok lejátszhatatlanná és követhetetlenné válnak). Ezért beleegyezett, hogy majdnem a felére csökkentse a tempót. Úgy gondolom, hogy még lassabb

⁷ *Orthotomus sutorius*, <https://www.youtube.com/watch?v=iC6rk11dXVo> (Utolsó megtekintés: 2024. 12. 03.)

tempót is elfogadott volna, ha el akarja érni az érthetőséget a dinamikus játék megőrzése mellett.

T. Á.: Ennél a résznél is felmerül az asszisztens kérdése. Inkább a biztonságosabb megoldást választaná Florentz egy asszisztenssel, aki a madárhang-akkordokat játssza, vagy inkább egy előadó szólaltassa meg ezt a részt.

M. B.: Ugyanazt a választ fogom adni, mint a 6-os kérdésére. A lábjegyzet tanúsítja, hogy egy emberi vagy digitális asszisztens lehetséges. De ebben az esetben nem látom, hogyan biztosítható a helyes ritmus megvalósítása: a *G.O.* akkord, a madár hangjának eljátszása számomra például szükséges, ahhoz, hogy meggyőzően elő tudjam adni ezt a részt. Szimbolikusan, az ehhez az akkordhoz való időszakos visszatérés nem idézi-e fel a korbácsolás erőszakos hatását?

11.

T. Á.: 230-tól az „Isten 12 neve” résznél kérdéses, hogy előadás közben mennyire szükséges precízen kiszámolni a tizenhatodokat? Mennyire lehet szabad, beszédszerű ez a rész?

M. B.: Az itt jelenlévő ritmusok közvetlenül kapcsolódnak Isten nevének kiejtéséhez egy konkrét etióp imában. Az egyes hangok időtartamának tehát jelentősége van. Ezeknek az időtartamoknak a módosítása egy "Nyugati-típusú" *rubatoban* kétségtelenül tönkreteszi azt a szimbolikát, amelyet a zeneszerző ide szánt.

12.

T. Á.: 250. ütem. A következő előadói utasítással találkozunk: « *De plus en plus dansé* » (~Egyre táncosabban). Milyen előadói eszközökkel lehet egyre táncosabb ez a rész?

M. B.: A 242. ütemtől a 342. ütemig terjedő rész egy hatalmas zenei szegmens, minden bizonnyal több részből áll, de a zeneszerző egyetlen irányban gondolkodik, amely fokozatosan gyorsul, és transzban végződik. A 242. ütem dallama az etióp szerzetesek dala, akik éneklés közben kezdetben lassú, majd egyre gyorsuló koreográfiát adnak elő dob (*kabarwo*) és imabotok dobogtatása kíséretében. 271-től belépünk a nigériai *bwiti* táncba (a *bwiti* egy megszakítás nélkül, egyre gyorsuló, transzban végződő éjszakai szertartás). 312-nél egy pszeudo-reggae és 321-nél a *bwiti* visszatérése. A tánc tehát magában a zenei szövegben van,

az orgonistának csak el kell játszania a zenét és „táncolnia” a padján, amit Florentz nagyon szeretett látni.

13.

T. Á.: 271. ütem. Az egész mű egyik legnehezebb része. Van-e bármilyen tanács, gyakorlási technika, amely segíthet ennél a résznél? Itt is felmerül, hogy melyik a fontosabb szempont: megtartani a táncokra jellemző hevültséget, vagy inkább az érthetőségre kell törekedni adott esetben a tempó csökkentése által?

M. B.: Igen, ez a szakasz nagyon nehéz. A lehető legközelebb kell menni a megadott tempókhoz, de ez aligha lehetséges. Florentz gyakran kér lehetetlen dolgokat az orgonistától, mert a partitúrája elsősorban belső hallásra épül: úgy hallja a fejében, ahogy hallani akarja, anélkül, hogy aggódna a kivitelezés miatt. Amikor pedig szembesülünk a valósággal, kénytelenek vagyunk a dolgokat gyakran a tempó csökkentésével lehetővé tenni. Diákkoromban Pierre Boulez mesterkurzusaira és előadásaira jártam. Azt állította, hogy szinte minden zeneszerző túl gyorsan hallja a saját zenéjét, beleértve őt is. Szerinte egyedül Sztravinszkijnek volt pontos fogalma a tempóról a belső hallás és az előadás viszonyában. Ennél a 271. ütemnél kezdődő passzáznál úgy gondolom, hogy a legfontosabb a folytonosság, még ha nem is fér bele a kért tempóba. Soha ne gyengüljön az intenzitás, apránként kell növelni a nyomást, talán ez a lényeg.

14.

T. Á.: 312. ütem. „*Un peu « reggae »*”. Milyen *reggae*-t ismerhetett Florentz? Meg lehet-e ezeket találni? Ismerhette Bob Marley-t? Ennek a résznek a tempója sokkal felette van az igazi *reggae*-nek, ami alapvetően egy lomha tánc. Hol az igazság?

M. B.: Itt ismét az álomban találjuk magunkat. Florentz ismerte Bob Marley zenéjét, és érdeklődött a rasztafariánus mozgalom iránt.⁸ A könyvemben be is mutatom, hogy ez a rész

⁸ A rasztafari vallási és politikai mozgalom, amely az 1930-as években Jamaicában indult, és világszerte számos csoport által elfogadott, amely egyesíti a protestáns kereszténységet, a miszticizmust és a pánafrikai politikai tudatot. A mozgalom követői, a raszták szerint Etiópia, egy dinasztikus hatalom színhelye minden afrikai lakhelye és Jah székhelye, a hazatelepítés pedig a mozgalom egyik célja. Sok (bár nem mindegyik) raszta úgy gondolja, hogy az 1930-ban megkoronázott etióp császár, I. Haile Selassie Császári Felsője a messiás és Krisztus második eljövetele, aki visszatért, hogy megváltson minden fekete embert. A mozgalom nevét a császár koronázás előtti nevééről, Ras Tafari-ról kapta. <https://www.britannica.com/topic/Rastafari> (Utolsó megtekintés: 2024. 12. 04.)

Michael Jackson *Billie Jean*-jére is utal (amelyben a tempó viszonylag lassú). Itt nem annyira a *reggae*-ről, hanem általában (afrikai- vagy afrikai eredetű amerikai) fekete kultúráról, varieté zenéről van szó. Beszéltem nekem ehhez a részhez kapcsolódóan egy kenyai liturgikus orgonista megidézéséről is, egy hölgy, akit hallhatott elektronikus orgonán játszani a (gondolom) protestáns istentiszteleten. Egy idős, amatőr orgonistáról van szó, aki nem volt igazán képzett, viszont semmihez sem hasonlítható „feeling” és „groove” volt a játékában. Ezt az idős zenész hölgyet a *Debout sur le soleil* kulcsszereplőjével kell összefüggésbe hozni, a szegény nővel, aki a Párizsi Notre-Dame Székesegyház bejáratánál eljön Jacques Leclerc atyához, hogy elmesélje a kudarcos életét, miközben közvetlenül mögötte egy körmenet halad el arannyal, tömjénnel és csillogó liturgikus ruhákkal, a Pierre Cochereau által játszott nagy orgona tuttuja kíséretében. Megdöbbentő kép.

15.

T. Á.: A 321. ütemtől induló tánc esetében kialakult egy regisztrációs hagyomány. Sok orgonista sokkal intenzívebb lépcsőzetes *crescendot* alkalmaz itt, mint amit a kotta sugall (sokszor egészen a *chamade*-okig). Indokolt-e ez a megközelítés, vagy jobban közelíteni kell a kottához?

M. B.: Valóban sok orgonista alkalmaz itt intenzív *crescendót*. Ezt nem kéri a szerző a kottában, csak javasolja (a *Plein-jeu* belépése a *G.O.*-n a 336-ban, a *Positif Doublette*-je a 339-ben: ez nem valami sok...). Úgy gondolom, hogy elkerülhetetlen, különösen egy nagy hangszeren, hogy felépítsünk egy *crescendót*, ami jobban végigkíséri az örület és a transz fokozódását, ami a 343. ütem csendjének brutális megtörését eredményezi. Mindazonáltal úgy gondolom, hogy ennek a *crescendónak* nem kell túl hangsúlyosnak lennie, némileg visszafogottan, nehogy a 343-nál jelentkező *tutti* hatása túl korán érkezzon. A 343-as *tuttinak* új hangzásként kell megérkeznie, ugyanaz, ami a „Refréneké”; ha korábban az orgona teljes erejével szól, a 343-nak már nincs valódi hatása. Két további ok is arra ösztönöz, hogy visszafogjuk a hatalmas *crescendot*: egyrészt a 328. ütemtől kezdődően egy triós írásmóddal találkozunk (kétszólamban a manuálok, az afrikai homofóniák szellemében párhuzamos negyedekben és tercekben) három különálló hangzással. Ez az írásmód 342-ig megmarad. Az erőteljes regiszterek érkezése és a manuálok + kopolák összekapcsolása az erő megerősítése érdekében rontja ennek a triónak a tisztaságát. Összekopuláznánk egy Bach-triószonáta billentyűzeteit? A második ok szimbolikus. A 336. ütem jobbkez-témája a „Vércseppek” vezérmotívum, amely az 54.

Függelék

ütemben hallható először a bal kézben (ez itt esetünkben már fejlettebb, a párhuzamos tercekben lévő dallami ereszkedésekre kell figyelniük). Ezt a két, azonos témából származó idézetet a homogenitás, a logika és a fül általi felismerés kérdéséhez ugyanazon a hangszínen, a 8'-as *Plein-Jeu* hangszínen kell játszani. Az erőteljes regiszterek hozzáadása tönkreteszi a hangszín szimbolikáját, amely a *Debout sur le Soleil* egyik alapja. Ha *crescendot* használunk, akkor biztosítanunk kell, hogy a *Plein-Jeu* világító hangja hallható maradjon: adhatunk hozzá lágy nyelvet, néhány mutációt (*Tierce* a *Sesquialtera* effektushoz), de semmi esetre sem egy francia trombitát és még kevésbé *Chamade*-ot. Hangzásában testes kell maradjon a *Positif* ellenszólama.

16.

T. Á.: A 355. ütemben rendkívül kevésnek tűnik a pedálban a *Flûte 4'*, mint szóló szín. A tendencia azt mutatja, hogy ezt is felülírták az orgonisták és sokkal kontrasztosabb szólószínt választanak (mutációk/nyelvek). Milyen hangszínt kell megközelítenünk ezzel a pedálszóval? Milyen információt jelent az, hogy Florentz csupán egy *Flûte 4'*-et kért itt?

M. B.: Florentz inkább azért kért itt egy 4'-as fuvolát, mert egy oktávval magasabban szól a furulyahangja miatt. Valójában ez egy állandóan visszatérő elem Florentz írásmódjában, a fő dallam (itt a *Pédale* dallama) úgy van kialakítva, hogy a polifóniák középpontjában, a bal és a jobb kéz között szólaljon meg. Ez a dallam szent dallam, ezért a manuális többszólamúság ugyanúgy „védi”, mint az ékszert a tokja, vagy az áldozati ostyát a cibórium. Hozzáadhat egy 4'-as *Prestant*-t vagy egy 4'-as puha nyelvet. A St Eustache-i bemutatóhoz ezt a regisztrációt is kicsit szegényesnek tartottam, és mutációkat is tettem hozzá (már nem emlékszem, melyiket); mindig így csinálom.

17.

T. Á.: A 364. ütemben a *General Pausa*-ban három negyedszünetet találunk korona nélkül, míg a következő hasonló helyen a 366. ütemben egy negyedszünetet koronával. Miért notálta különböző módon Florentz ezeket a részeket és hogyan kell ezt értelmeznie az előadónak?

M. B.: Ennek a szakasznak az akkordjai és szünetei időtartama a 7, 4 és 3 szimbolikájának (7=4+3) engedelmessé válik, amelyek a mű szimbolikus számai (például 7 különböző arkangyalakkord 4 refrénje 3-ba csoportosítva [1. ütem]), 4 (28. ütem), 3 (145. ütem), 4 (343.

ütem). A 373–374. ütem további hét negyednyi szünete ezen ponton evidensek. Ugyanez van *Laudes*-ban is, és néha, ha túl hosszúnak találja ezeket a csendeket, lerövidíti őket a koronával. Vö. *Seigneur des Lumières*. Kétségtelenül ez történt a 366-os ütemnél, de nem vagyok benne biztos, mert valószínűleg hiányoznak egyes vázlatok a kompozíciós dossziéból.

18.

T. Á.: 375. ütem. Számos esetben nem rendelkezik az orgona azokkal a mutációkkal, amik ennek a résznek a teljesértékű megszólaltatásához szükségesek. Hogyan tudná megfogalmazni, mit „veszít” pontosan a darab a harmonikus vibratók effektusa nélkül?

M. B.: A 32'-as mutációk adják a *Debout sur le soleil* sajátos hangszíneit, de mindenekelőtt hozzájárulnak szimbolikájához, itt a „Mennyei városéhoz” (lásd elemzésemet könyvemben).⁹ Ha nem áll rendelkezésre hasonló, négy kézzel kell *ossiát* játszani, hogy megközelítsük az effektust. De ha az orgonán nincs mutáció, Florentz felhatalmazást adott, hogy csak a pedál szólalmot és a *Récit* manuális válaszait játsszam, ha van egy 16'-as *Contrabasse* és egy 32'-as alapunk, amely elég gazdag hangszínben ahhoz, hogy fenntartsa a figyelmet. Így adtam elő a darabot 1999-ben (vagy 2000-ben, nem emlékszem) a párizsi St. Sulpice Cavaillé-Coll orgonáján, az ő jelenlétében. Nagyon meg volt vele elégedve, ami nem is csoda, hiszen csodálatos az az orgona.

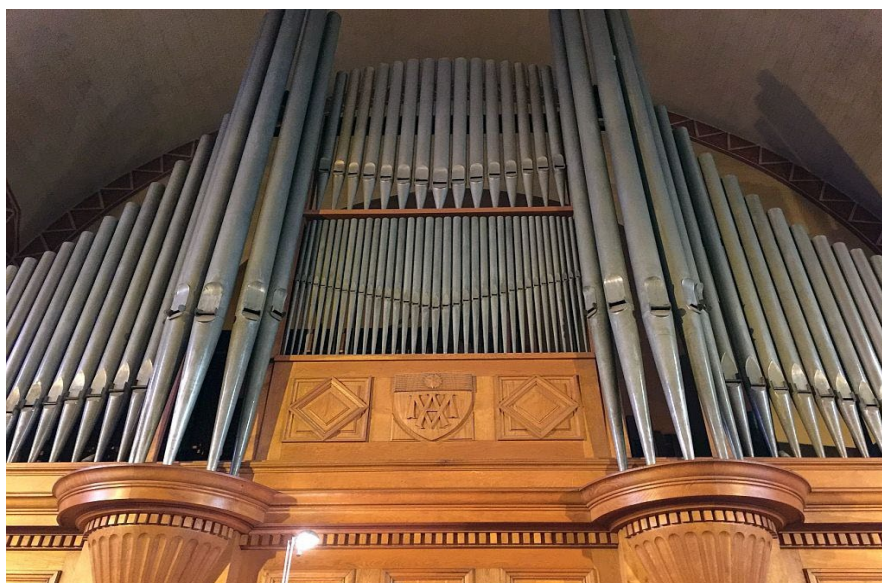
⁹ Bourcier, *Jean-Louis Florentz, et l'orgue*, 2. 295–300.

Orgonadiszipozíciók

Institution Saint Marie, Saint-Chamond¹

Mader – Athanase Dunand (1949)

Grand-Orgue	Récit expressif	Pédale
Bourdon 16' Montre 8' Flûte harmonique 8' Bourdon 8' Salicional 8' Prestant 4' Flûte douce 4' Quinte 2' ² / ₃ Flageolet 2' Plein-Jeu IV Trompette 8' Clairon 4'	Diapason 8' Flûte creuse 8' Cor de nuit 8' Gambe 8' Voix céleste 8' Flûte octaviante 4' Nasard 2' ² / ₃ Tierce 1' ³ / ₅ Cornet V Trompette 8' Basson 16' Basson-Hautbois 8' Voix humaine 8' Clairon 4'	Contrabasse 16' Soubasse 16' Flûte 8' Bourdon 8' Flûte 4' Basson 16' Basson 8' Soprano 4'
21 ténylegesen hangzó-, 34 kapcsolható regiszter; 61 hangos manuál-, 32 hangos pedálbillentyűzet; Réc./G.O., Pos./G.O., Tirasse G.O., Tirasse Réc.; Crescendo général; elektro-pneumatikus traktúra.		



¹ <https://inventaire-des-orgues.fr/detail/orgue-saint-chamond-institution-sainte-marie-fr-42207-sscha-stmari1-x/>
 (Utolsó megtekintés: 2025. 01. 08.)

Orgonadispozíciók

Église Saint-Pierre, Saint-Chamond²

Callinet (1834) – Merklin (1899) – restaurálta Michel Merklin & Kuhn (1931)

1966 és 1978 között a hangszer néma volt.

Positif	Grand-Orgue	Récit expressif	Pédale
Flûte 8'	Bourdon 16'	Bourdon 8'	Soubasse 16'
Bourdon 8'	Montre 8'	Flûte traversière 8'	Contrabasse 16'
Salicional 8'	Flûte harmonique 8'	Viola de gambe 8'	Bourdon 8'
Unda maris 8'	Gambe 8'	Voix céleste 8'	Flûte 8'
Prestant 4'	Salicional 8'	Flûte octaviante 4'	Bombarde 16'
Flûte octaviante 4'	Bourdon 8'	Octavin 2'	Trompette 8'
Doublette 2'	Flûte douce 4'	Trompette	
Cromorne 8'	Prestant 4'	harmonique 8'	
Trompette 8'	Doublette 2'	Basson-Hautbois 8'	
Carillon	Bombarde 16'	Voix humaine 8'	
	Trompette 8'		
	Clairon 4'		
	Cornet V		
	Fourniture		
	Nasard 2' ² / ₃		
<p>Réc./G.O., Pos./G.O., Tirasse G.O., Tirasse Pos., Tremblant Pos., Tremblant doux; mechanikus traktúra.</p>			



² <https://inventaire-des-orgues.fr/detail/orgue-saint-chamond-eglise-saint-pierre-sainte-barbe-fr-42207-sscha-sspee1-x/> (Utolsó megtekintés: 2025. 01. 08.)

Függelék

Plaisance-du-Gers – Daniel Birouste (1988)³

Positif	Grand-Orgue	Récit expressif	Chamade
Flûte conique 8' Prestant 4' Doublette 2' Larigot 1' ¹ / ₃ Septième 1' ¹ / ₇ Sesquialtera II Plein Jeu IV Dulcian 8' Tremblant	Principal 8' Flûte à cheminée 8' Flûte harmonique 8' Principal 4' Flûte creuse 4' Quinte 2' ² / ₃ Doublette 2' Fourniture III Cymbale III Trompette 8'	Bourdon 8' Viole de gambe 8' Unda Maris 8' Flûte conique 4' Grande tierce 3' ¹ / ₅ Nasard 2' ² / ₃ Quarte 2' Tierce 1' ³ / ₅ Larigot 1' ¹ / ₃ Piccolo 1' Trompette 8' Voix humaine 8'	Principal 16' Bourdon 16' Plein-jeu V Trompeta Magna 16' Clarin 8' Clarinette 8' Bajoncillo 4' Chirimia 2'
Pédale	61 hangos manuálklaviatúra (C, – c'''''); 32 hangos pedálklaviatúra (C, – g'); Accouplements I/II , III/II, IV/II, IV/III; Tirasse I, II, III, IV; Tremblant doux sur G.O./Positif/Chamade; Tremblant sur Récit; mechanikus traktúra.		
Principal 8' Principal 4' Principal 2' Sifflet 1' Posaune 16'			



³ <https://inventaire-des-orgues.fr/detail/orgue-plaisance-eglise-de-limmaculee-conception-fr-32319-plais-immacul-x/> (Utolsó megtekintés: 2025. 01. 07.)

Orgonadispozíciók

Párizs, Église Luthérienne des Billettes – Muhleisen⁴

Positif de dos	Grand-Orgue	Récit	Pédale
Bourdon 8’ Montre 4’ Flûte à cheminée 4’ Nazard 2’ ² / ₃ Quarte 2’ Tierce 1’ ³ / ₅ Larigot 1’ ¹ / ₃ Cymbale III-IV Cromorne 8’	Bourdon 16’ Montre 8’ Flûte à fuseau 8’ Prestant 4’ Flûte 4’ Doublette 2’ Cornet V Mixture IV-V Trompette 8’	Flûte conique 8’ Viole de gambe 8’ Flûte à fuseau 4’ Doublette 2’ Quinte 1’ ¹ / ₃ Sifflet 1’ Basson-hautbois 8’	Soubasse 16’ Octave 8’ Posaune 16’ Clairon 4’
56 hangos manuálklaviatúra (C, – g’’’); 32 hangos pedálklaviatúra (C, – g’); Accouplements I/II, III/II; Tirasse II, I, III, Tremblant Pos.; mechanikus traktúra.			



⁴ <https://inventaire-des-orgues.fr/detail/orgue-paris-eglise-lutherienne-des-billetes-fr-75056-paris-billet1-t/>
 (Utolsó megtekintés: 2025. 01. 07.)

Függelék

La Richardais, Église Sainte-Croix (Saint-Servan) – Cavaillé-Coll (1885)⁵

Grand-Orgue	Positif expressif	Récit expressif	Pédale
Montre 16' Bourdon 16' Montre 8' Bourdon 8' Flûte harmonique 8' Salicional 8' Prestant 4' Flûte douce 4' Quinte 2' ² / ₃ Doublette 2' Plein-jeu V Basson 16' Trompette 8' Clairon 4'	Diapason 8' Bourdon 8' Unda Maris 8' Flûte douce 4' Nazard 2' ² / ₃ Flageolet 2' Carillon I-II Basson 8' Clarinette 8'	Flûte traversière 8' Viole de gambe 8' Voix céleste 8' Flûte octaviante 4' Octavin 2' Trompette 8' Basson-hautbois 8' Voix humaine 8'	Contrebasse 16' Basse 8' Octave 4' Bombarde 16' Trompette 8' Clairon 4'
Accouplement 16 Pos./G.O., Accouplement 16 Réc./G.O., Accouplement Pos./G.O. par machine Barker, Accouplement Réc./G.O. par machine Barker, Accouplement Réc./Pos., Anches G.O., Anches Pos., Anches Péd., Anches Réc., Appel G.O., Expression Pos. par bascule, Expression Réc. par bascule, Octaves graves G.O., Tirasse G.O., Tirasse Pos., Tirasse Réc., Trémolo Pos., Trémolo Réc.			



⁵ <https://www.musiqueorguequebec.ca/orgues/france/smalosc.html> (Utolsó megtekintés: 2025. 01. 08.)

Orgonadispozíciók

Perpignan, Cathédrale Saint-Jean-Baptiste – Cavallé-Coll (1857), Puget (1930)

(alábbiakban a Florentz által ismert 1930-as Puget-diszpozíció)⁶


I – Grand-Orgue	II – Positif expressif	III – Récit expressif
Montre 16’ Bourdon 16’ Diapason 8’ Montre 8’ Flûte harmonique 8’ Bourdon 8’ Gambe 8’ Diapason 8’ Prestant 4’ Quinte 2’ ² / ₃ Doublette 2’ Fourniture V Cymbale IV Trompette 8’ Clarinette 8’ Clairon 4’	Bourdon 8’ Montre 8’ Flûte harmonique 8’ Bourdon 8’ Salicional 8’ Unda maris 8’ Flûte 4’ Nazard 2’ ² / ₃ Octavin 2’ Tierce 1’ ³ / ₅ Piccolo 1’ Plein jeu III Basson 16’ Trompette 8’ Cromorne 8’ Cor anglais 8’ Clairon 4’	Quintaton 16’ Principal 8’ Flûte harmonique 8’ Cor de nuit 8’ Viole de gambe 8’ Voix céleste 8’ Flûte octaviante 4’ Quinte 2’ ² / ₃ Octavin 2’ Grand Cornet V Trompette harmonique 8’ Hautbois-Basson 8’ Voix humaine 8’ Clairon 4’
IV – Bombarde	Pédale	
Flûte 16’ Diapason 8’ Flûte 8’ Bourdon 8’ Prestant 4’ Flûte octaviante 4’ Quinte 2’ ² / ₃ Doublette 2’ Basse de Tierce & Cornet V Larigot 1’ ¹ / ₃ Septième 1’ ¹ / ₇ Bombarde 16’ 1ème Trompette 8’ 2ème Trompette 8’ Clairon 4’	Quintaton 32’ Flûte 16’ Violoncelle 16’ Soubasse 16’ Flûte 8’ Basse 8’ Gros Nazard 5’ ¹ / ₃ Flûte 4’ Grosse Tierce 3’ ¹ / ₅ Contre-Bombarde 32’ Bombarde 16’ Trompette 8’ Clairon 4’	
56 hangos manuálklaviatúra (C, – g ^{’’’’}); 30 hangos pedálklaviatúra (C, – f ^{’’}); 4 Barker (GO, Pos, Réc, Bomb) Tirasses GO, Pos, Réc, Bomb; Pos/GO, Réc/GO, Bomb/GO, Réc/Pos; Oct. graves GO, Pos, Réc/Pos; Appel des Fonds 16’ manuels; Trémolos Pos, Réc		



⁶ <https://orgues-nouvelles.org/ON23/textes/CompoOrgPuget.pdf> (Utolsó megtekintés: 2025. 01. 08.)

Függelék

Ségovie, Katedrális, Évangile-orgona (1769-72) – restaurálva: Joaquín Lois (2021)⁷

Órgano Mayor		Órgano de Respaldo	
MANO IZQUIERDA	MANO DERECHA	MANO IZQUIERDA	MANO DERECHA
Flautado de 26 Flautado de 13 Violón de 13 Octava Repiano IV (22 ^a , 24 ^a , 26 ^a , 29 ^a) Nasardos V (12 ^a) Trompeta real Clarín de campana* Clarín* Chirimía* Orlo* * homlokzati nyelv	Flautado de 26 Flautado de 13 Violón de 13 Octava Repiano IV (12 ^a , 15 ^a , 19 ^a , 22 ^a) rep. (8 ^a , 10 ^a , 12 ^a , 15 ^a) Nasardos V (8 ^a) Flauta travesera II Corneta VI Trompeta real Clarín de campana* Clarín* Chirimía* Orlo*	Flautado de 13 Octava Docena Quincena Lleno III (22 ^a) Zímbala III (26 ^a) Trompeta real** Trompeta de batalla* Bajoncillo** Dulzaina* * homlokzati nyelv ** historikus szellemben történt hozzáépítés	Flautado de 13 Octava Docena Quincena Lleno III Zímbala III Trompeta real** Trompeta de batalla* Trompeta Magna** Dulzaina*
Cadereta			
MANO IZQUIERDA	MANO DERECHA		
Violón Favot Tapadillo* Docena* Quincena* Lleno III* (22 ^a) Zímbala III* (26 ^a) Tiorba * * echoművön	Violón Obue Tapadillo* Docena* Quincena* Lleno III* Zímbala III* Corneta V* Clarín de eco*		
Teclado de contras: CONTRAS DE 26 C, D, E, F, G , A, B, H; Otras características: Tambores en Re y La, Accesorios, Paxaros, Temblante dulce*, Reunión de teclados III/II*,			

⁷ <https://joaquinlois.com/organo-catedral-segovia/el-organo/> (Utolsó megtekintés: 2025. 01. 08.)

Orgonadispozíciók

Anney, Saint-Maurice Templom – Merklin (1869), C. T. Kuhn (1930), Athanase Dunand (1967)⁸

I – Positif de dos	II – Grand-Orgue	III – Récit expressif	Pédale
Bourdon 8' Principal 4' Doublette 2' Nasard 2' ² / ₃ Tierce 1' ³ / ₅ Larigot 1' ¹ / ₃ Plein-jeu IV Cromorne 8'	Quintaton 16' Montre 8' Bourdon 8' Prestant 4' Flûte à cheminée 4' Doublette 2' Fourniture IV Cymbale III	Flûte à fuseau 8' Unda Maris 8' Flûte conique 4' Quarte 2' Piccolo 1' Sesquialtera II Scharf III Trompette 8' Clairon 4'	Soubasse 16' Flûte 8' Principal 4' Basson 16' Basson 8' Hautbois 4'
Accouplement Pos./G.O., Accouplement Réc./G.O., Anches Péd., Anches Réc., Expression Réc. par bascule, Tirasse G.O., Tirasse Pos., Tirasse Réc.			



⁸ <https://inventaire-des-orgues.fr/detail/orgue-annecy-eglise-saint-maurice-fr-74010-annec-stmaur1-x/> (Utolsó megtekintés: 2025. 01. 08.)

Függelék

Párizs, Saint-Eustache Templom – Van den Heuvel (1978)⁹

Grand-Orgue	Positif de dos	Récit expressif
Montre 32' Montre 16' Principal 8' Violoncelle 8' Grosse flûte 8' Flûte à cheminée 8' Prestant 4' Flûte 4' Doublette 2' Grande fourniture IV-VIII Plein-jeu IV-V Sesquialtera II Grand Cornet III-V Bombarde 16' Trompette 8' Clairon 4'	Quintaton 16' Montre 8' Salicional 8' Unda Maris 8' Bourdon 8' Prestant 4' Flûte à fuseau 4' Nasard 2' ² / ₃ Doublette 2' Tierce 1' ³ / ₅ Larigot 1' ¹ / ₃ Septième 1' ¹ / ₇ Fourniture V Cymbale II Douçaine 16' Trompette 8' Cromorne 8' Clairon 4'	Flûte à cheminée 16' Principal 8' Flûte traversière 8' Viole de gambe 8' Voix céleste 8' Cor de nuit 8' Octave 4' Flûte octaviante 4' Octavin 2' Plein-jeu VI Carillon III Contrebasson 32' Bombarde 16' Trompette harmonique 8' Basson-hautbois 8' Voix humaine 8' Clairon harmonique 4'
Grand-Chœur	Solo	Pédale
Violonbasse 16' Bourdon 16' Diapason 8' Flûte majeure 8' Violon 8' Grande Quinte 5' ¹ / ₃ Principal 4' Flûte conique 4' Grande tierce 3' ¹ / ₅ Quinte 2' ¹ / ₃ Grande Septième 2' ² / ₇ Fifre 2' Grande Neuvième 1' ⁷ / ₉ Plein-jeu harmonique II-VIII Clarinette 16' Cor de basset 8' Tuba magna 16' Tuba mirabilis 8' Cor harmonique 4'	Flûte harmonique 8' Flûte octaviante 4' Nazard harmonique 2' ² / ₃ Octavin 2' Tierce harmonique 1' ³ / ₅ Piccolo harmonique 1' Harmoniques III Ranquette 16' Chalumeau 8' Trompeteria II Trompette en chamade 8' I-III	Principal basse 32' Flûte 16' Contrebasse 16' Soubasse 16' Grande Quinte 10' ² / ₃ Flûte 8' Violoncelle 8' Grande tierce 6' ² / ₅ Grosse quinte 5' ¹ / ₃ Flûte 4' Flûte 2' Théorbe II Mixture V Contre-bombarde 32' Contre-trombone 32' Bombarde 16' Basson 16' Trompette 8' Baryton 8' Clairon 4'
61 hangos manuálklaviatúra (C, – c'''); 32 hangos pedálklaviatúra (C, – g'); Accouplement G.Ch./G.O., Accouplement Pos./G.O., Accouplement Pos./Réc., Accouplement Réc./G.O., Accouplement Réc./Pos., Accouplement Solo/G.O., Accouplement Solo/Réc., Combinateur, Crescendo général, Expression Réc. par bascule, Octaves graves G.Ch., Octaves graves G.O., Octaves graves Réc., Octaves graves Solo, Séquenceur, Tirasse 4 Réc., Tirasse G.Ch., Tirasse G.O., Tirasse Pos., Tirasse Réc., Tirasse Solo		

⁹ <https://inventaire-des-orgues.fr/detail/orgue-paris-eglise-saint-eustache-fr-75056-paris-steust1-t/> (Utolsó megtekintés: 2025. 01. 08.)

Orgonadiszpozíciók

Párizs, Notre-Dame Székesegyház¹⁰

Grand-Orgue	Positif	Récit expressif	Solo
Violonbasse 16' Bourdon 16' Montre 8' Bourdon 8' Flûte harmonique 8' Viole de gambe 8' Prestant 4' Octave 4' Doublette 2' Fourniture II-IV Cymbale II-V Bombarde 16' Trompette 8' Clairon 4' Trompette en ch. 8' Clairon en ch. 4' Cornet V	Montre 16' Bourdon 16' Bourdon 8' Flûte harmonique 8' Salicional 8' Unda Maris 8' Prestant 4' Flûte douce 4' Nazard 2' ² / ₃ Doublette 2' Tierce 1' ³ / ₅ Fourniture V Cymbale V Clarinete basse 16' Clarinete 8' Clarinete 4'	Quintaton 16' Diapason 8' Viole de gambe 8' Voix céleste 8' Flûte traversière 8' Bourdon céleste 8' Octave 4' Flûte octaviante 4' Quinte 2' ² / ₃ Octavin 2' Bombarde 16' Trompette 8' Basson-hautbois 8' Clarinete 8' Voix humaine 8' Clairon 4' Cornet V Hautbois 8' Trompette en ch. 8' Trompette en ch. 8' Clairon en ch. 4' Régale 8'	Bourdon 32' Principal 16' Montre 8' Flûte harmonique 8' Grande Quinte 5' ¹ / ₃ Prestant 4' Grosse tierce 3' ¹ / ₅ Nazard 2' ² / ₃ Septième 2' ² / ₇ Doublette 2' Cornet II-V Grande Fourniture II Fourniture V Cymbale V Cromorne 8' Trompette en ch. 8' Clairon en ch. 4' Hautbois 8' Cornet V
Grand-Chœur	Résonance expressif	Pédale	56 hangos manuálklaviatúra (C, – g'''); 32 hangos pedálklaviatúra (C, – g'); Combinateur, Coupure Péd., Crescendo général, Expression Sostenuto, Séquenceur.
Principal 8' Bourdon 8' Prestant 4' Nazard 2' ² / ₃ Doublette 2' Tierce 1' ³ / ₅ Larigot 1' ¹ / ₃ Septième 1' ¹ / ₇ Piccolo 1' Cornet V Plein-Jeu III-V Tuba magna 16' Trompette 8' Clairon 4'	Bourdon 16' Principal 8' Bourdon 8' Prestant 4' Flûte 4' Neuvième 3' ⁵ / ₉ Grosse tierce 3' ¹ / ₅ Onzième 2' ¹⁰ / ₁₁ Nazard 2' ² / ₃ Flûte 2' Tierce 1' ³ / ₅ Larigot 1' ¹ / ₃ Flageolet 1' Fourniture III Cymbale III Basson 16' Basson 8' Voix humaine 8' Chimes	Principal basse 32' Contrebasse 16' Soubasse 16' Grosse Quinte 10' ² / ₃ Flûte 8' Violoncelle 8' Grande tierce 6' ² / ₅ Quinte 5' ¹ / ₃ Septième 4' ⁴ / ₇ Octave 4' Contre-bombarde' 32 Bombarde 16' Basson 16' Trompette 8' Basson 8' Clairon 4' Trompette en ch. 8' Clairon en ch. 4' Trompette en ch. 8' Clairon en ch. 4' Régale 16'	

¹⁰ <https://inventaire-des-orgues.fr/detail/orgue-paris-cathedrale-notre-dame-fr-75056-paris-ndamev1-t/> (Utolsó megtekintés: 2025. 01. 08.)

Függelék

Moulins, Notre-Dame – Merklin (1880)¹¹

Grand-Orgue	Positif	Récit expressif	Pédale
Principal 16’ Bourdon 16’ Montre 8’ Bourdon 8’ Flûte harmonique 8’ Viole de gambe 8’ Prestant 4’ Doublette 2’ Fourniture IV Grand Cornet V Bombarde 16’ Trompette 8’ Clairon 4’	Principal 8’ Bourdon 8’ Salicional 8’ Flûte harmonique 4’ Quinte Flûte 2’ ^{2/3} Clochette Octavin 2’ Trompette 8’ Clarinette 8’	Bourdon 8’ Flûte harmonique 8’ Viole de gambe 8’ Voix céleste 8’ Flûte d’écho 4’ Fugara 4’ Flageolet 2’ Voix humaine 8’ Basson-hautbois 8’ Trompette harmonique 8’ Clairon harmonique 4’	Soubasse 32’ Contrebasse 16’ Soubasse 16’ Octavebasse 8’ Violoncelle 8’ Flûte 4’ Bombarde 16’ Trompette 8’ Clairon 4’
<p>56 hangos manuálklaviatúra (C, – g^{'''}); 32 hangos pedálklaviatúra (C, – g[?]); Accouplement 16 Réc./G.O., Accouplement Pos./G.O., Accouplement Réc./G.O., Accouplement Réc./Pos., Anches (appel général), Anches G.O., Anches Pos., Anches Péd., Anches Réc., Appel G.O., Expression Réc. par bascule, Orage, Tirasse G.O., Tirasse Pos., Tirasse Réc., Trémolo, Trémolo Réc., Tutti anches.</p>			



¹¹ <https://inventaire-des-orgues.fr/detail/orgue-moulins-cathedrale-notre-dame-fr-03190-mouli-ndamev1-t/>
 (Utolsó megtekintés: 2025. 01. 08.)

Orgonadispozíciók

Toulouse, Basilique Saint-Sernin, Cavallé-Coll (1889)¹²

Grand-Orgue	Positif de dos	Récit expressif
Montre 16' Bourdon 16' Montre 8' Bourdon 8' Flûte harmonique 8' Salicional 8' Gambe 8' Prestant 4' Flûte octaviante 4' Quinte 2' ² / ₃ Doublette 2' Fourniture V Cymbale IV Cornet V Bombarde 16' Trompette 8' Clairon 4' Clairon-doublette 2' Trompette harmonique 8' Clairon harmonique 4'	Montre 8' Cor de nuit 8' Salicional 8' Unda Maris 8' Prestant 4' Flûte douce 4' Carillon I-III Trompette 8' Basson-hautbois 8' Clairon 4'	Quintaton 16' Diapason 8' Flûte harmonique 8' Viole de gambe 8' Voix céleste 8' Flûte octaviante 4' Octavin 2' Cornet V Bombarde 16' Trompette harmonique 8' Clarinette 8' Basson-hautbois 8' Voix humaine 8' Clairon harmonique 4'
Pédale	56 hangos manuálklaviatúra (C, – g'''); 30 hangos pedálklaviatúra (C, – f'); Accouplements II/I, II/III, III/I; Tirasse G.O., Pos., Réc., Mechanikus Barker G.O., Ped., Réc.	
Principal basse 32' Contrebasse 16' Soubasse 16' Flûte 8' Violoncelle 8' Octave 4' Bombarde 32' Bombarde 16' Trompette 8' Clairon 4'		

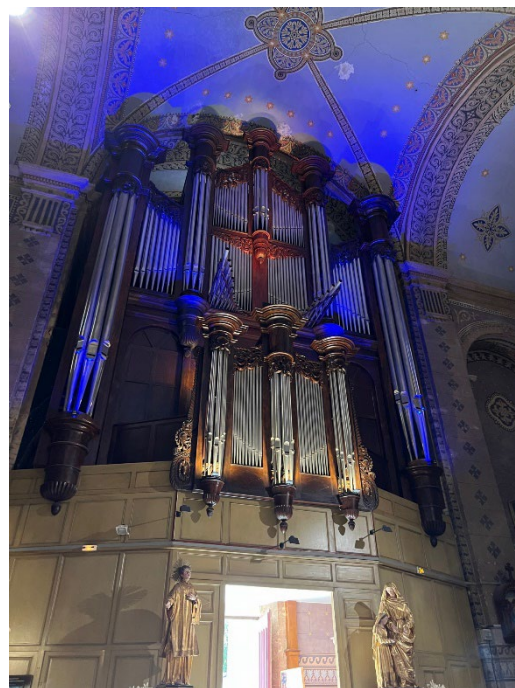


¹² <https://orguesfrance.com/ToulouseStSerninGO.html> (Utolsó megtekintés: 2025. 01. 08.)

Függelék

Roquevaire, Saint-Vincent Templom – Daniel Birouste (1997)¹³

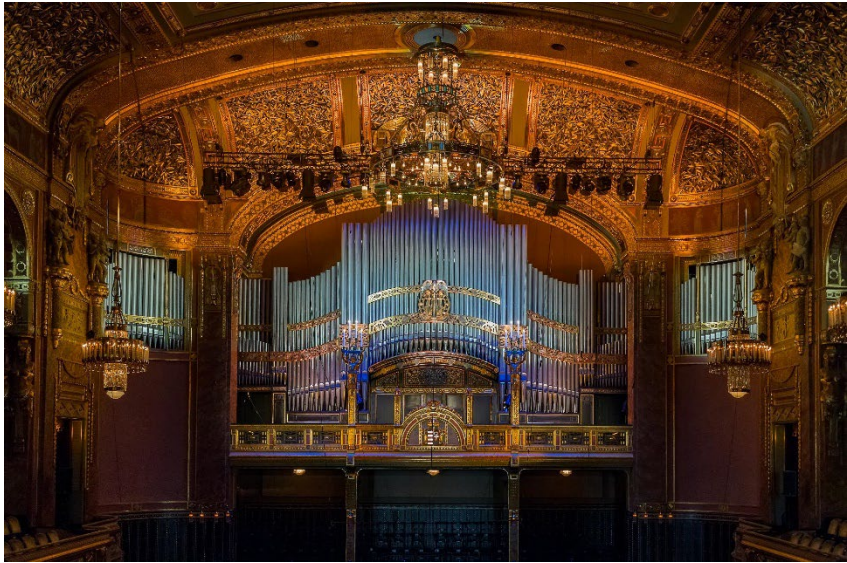
Positif	Grand-Orgue	Récit expressif	Grand-Chœur
Quintaton 16' Principal 8' Bourdon 8' Prestant 4' Flûte à cheminée 4' Nazard 2' ² / ₃ Quarte 2' Tierce 1' ³ / ₅ Larigot 1' ¹ / ₃ Fourniture IV Cromorne 16' Trompette 8'	Montre 16' Montre 8' Flûte à cheminée 8' Salicional 8' Unda Maris 8' Prestant 4' Gemshorn 4' Flûte 2' Sesquialtera II Plein-jeu VII Trompette 8' Clairon 4' Trompette en ch. 16' Trompette en ch. 8' Clairon en chamade 4'	Bourdon 16' Diapason 8' Cor de nuit 8' Gambe 8' Voix céleste 8' Octave 4' Doublette 2' Quinte 1' ¹ / ₃ Mixture IV Bombarde 16' Trompette harm. 8' Basson-hautbois 8' Voix humaine 8' Clairon harm. 4'	Bourdon 16' Diapason 8' Cor de nuit 8' Gambe 8' Voix céleste 8' Octave 4' Doublette 2' Quinte 1' ¹ / ₃ Mixture IV Bombarde 16' Trompette harm. 8' Basson-hautbois 8' Voix humaine 8' Clairon harm. 4'
Solo	Pédale		
Bourdon 16' Diapason 8' Cor de nuit 8' Gambe 8' Voix céleste 8' Octave 4' Doublette 2' Quinte 1' ¹ / ₃ Mixture IV Bombarde 16' Trompette harm. 8' Basson-hautbois 8' Voix humaine 8' Clairon harm. 4'	Bourdon 16' Diapason 8' Cor de nuit 8' Gambe 8' Voix céleste 8' Octave 4' Doublette 2' Quinte 1' ¹ / ₃ Mixture IV Bombarde 16' Trompette harm. 8' Basson-hautbois 8' Voix humaine 8' Clairon harmonique 4'		
Combinateur, Coupure Péd., Crescendo général, Expression Réc. par bascule,			



¹³ <https://inventaire-des-orgues.fr/detail/orgue-roquevaire-eglise-fr-13086-rqvai-eglise1-x/>

Orgonadiszpozíciók

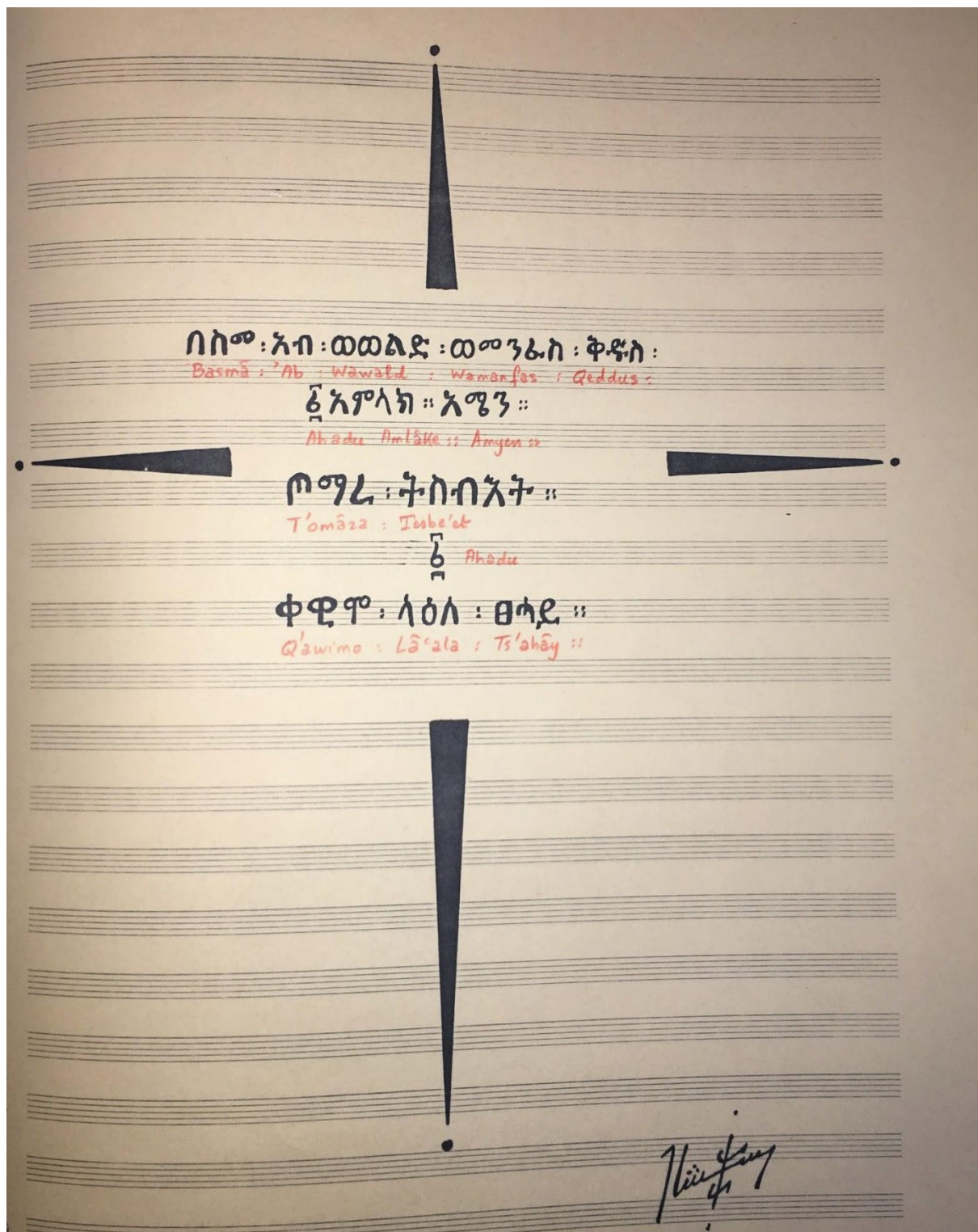
Budapest, Zeneakadémia – Voit & Söhne (1907) – Klais Orgelbau & AerisOrgona (2018)¹⁴

I. man.	II. man.	III. man.	IV. man.
Principal 16' Principal 8' Flauto concert 8' Pileata 8' Corne de chamoix 8' Fugara 8' Dolce 8' Ottava 4' Flauto 4' Ottavino 2' Cornetto V (8') Mixtura IV (2') Basson 16' Tromba 8' Clarino 4' Tuba mirabilis 8' (Tr. II)	Bourdon 16' Principal 8' Flute harmonique 8' Pileata 8' Gamba 8' Chalumeau 8' Salicional 8' Unda maris 8' Ottava 4' Flauto tibia 4' Dolce 4' Piccolo 2' Cembalo III (2') Acuta IV (2') Tuba mirabilis 8' Clarinette 8'	Quintatön 16' Violino pr. 8' Pileata dolce 8' Echo Gamba 8' Aeolina 8' Vox coelestis 8' Ottava 4' Flauto traverse 4' Violino 4' Flauto sylvestre 2' Harm. aethera IV Trompette harm. 8' Oboe 8'	Flauto pileata 16' Principal 8' Flute d'amour 8' Quintatön 8' Bourdon 8' Viola 8' Vox angelica 8' Praestant 4' Flauto dolce 4' Flageolet 2' Sesquialtera II Vox humana 8' Tremolo (Vox humana)
Pedal	56 hangos manuálklaviatúra (C, – g'''); 30 hangos pedálklaviatúra (C, – f'); elektro-pneumatikus traktúra.		
Grand bourdon 32' Principal 16' Sub.basso 16' Bourdonbass 16' Violon 16' Harmonikabass 16' Quinta 10' ² / ₃ Ottava basso 8' Flauto basso 8' Cello 8' Salicet basso 8' Dolce 8' Ottava 8' Bombardo 32' Trombon 16' Fagotto 16' Tromba 8' Clarino 4'			

¹⁴ <http://aerisorgona.hu/liszt-ferenc-zenemuveszeti-egyetem/> (Utolsó megtekintés: 2025. 01. 09.)

Képek, táblázatok

A *Debout sur le soleil* szerzői kéziratának borítója¹



¹ A dokumentum a caen-i Institut Mémoires de l'édition contemporaine archívumában tekinthető meg. <https://imec-archives.com/>

A *Debout sur le soleil* „analitikus partitúrájának” első oldala²

Sur le "MISERERE" de Jacques LECLERCQ,
"DEBOUT SUR LE SOLEIL"
 CHANT DE RESURRECTION POUR ORGUE

Jean-Louis FLORENTZ
 OP.8

I grande section (jusqu'à ms 141 p.16): "Si quelqu'un veut venir à ma suite, qu'il se renie lui-même..." (Mt 16, 24)
 G.O. - Pos. - Rec. : Tutti. Tous accouplements.
 Ped. - Tutti. Toutes Tirasses.

Translation imitative de sens : 3 Archange, au chœur de Nombre' (Gn. 18, 2)

I: Partie *Ando* : **Basma** : "Au nom..."
 Intense. $\text{♩} = 60$ *legatissimo*

I GABRYEL **II RADUYEL**

1^{er} mode augmenté
Unio

1) = 1^{er} de 163 éliminant les mathématiques de l'œuvre répétée et répétitions complètes)

CS 1 (1)
 "Les Colonnes de Soleil" (4 fois) = CS
 = Les 7 Veilleuses / Archange = les 7 fois "Je suis" dans St Jean.
 ("Les 7 Anges qui se tiennent en présence de Dieu" Apoc 8, 2)

simile

² Megtekinthető: IMEC, Caen.

Függelék

Michel Bourcier táblázatának fordítása a *Debout sur le soleil*-ben előforduló 169 eseményről³

„Emlékezz...” motívum száma	motívum megnevezése	ütemszám
1	1. arkangyal (GÁBRIEL) akkord + melizma	1.
2	2. arkangyal (RAMIEL) akkord + melizma	2.
3	3. arkangyal (SZÁRIEL) akkord + melizma	4.
4	„Nenass'er!” téma (Pedál)	7.
5	<i>Miserere</i> vezérmotívum (A szentségben lakozó szent dolgok) (Cornet szóló)	10.
6	„Emberi gyötrelem” vezérmotívum 1 (Récit/Pedál)	10.
7	„Emberi gyötrelem” vezérmotívum 2 (Récit/Pedál)	15. ütem felütés
8	„Emberi gyötrelem” vezérmotívum 3 (Récit/Pedál)	16. ütem felütés
9	„Emberi gyötrelem” vezérmotívum 4 (Récit/Pedál)	17. ütem felütés
10	<i>Miserere</i> vezérmotívum folytatása (Egyedül a Szent Atya...) Cromorne szóló	18. ütem felütés
[...]	[...]	[...]
163	„eGzio...” invokáció 6 (Pedál)	361
164	a „Szorongás” témája 3 (Tutti)	362
165	„eGzio...” invokáció 7 (Pedál)	365
166	a „Szorongás” témája 4 (Tutti)	365
167	„eGzio...” invokáció 8 (Pedál)	368
168	„eGzio...” invokáció 9 (Pedál)	370
169	„Isten 12 neve” vezérmotívum (Pedál + a Récit válaszai)	374–393

³ Bourcier: *Jean-Louis Florentz et l'orgue. Essai analytique et exégétique. 2. Une tétralogie pour l'orgue.* (Lyon: Symétrie, 2018.) 194.

Olivier Messiaen levele Jean-Louis Florentz-nek a *Debout sur le soleil* kapcsán⁴

7 juillet 1991
à Jean Louis Florentz -
46 rue du Colisée - Paris - 75008

Cher Ami,

Les éditions Leduc m'ont remis, de votre part, un exemplaire de votre dernière œuvre pour orgue: "Debout sur le soleil", ainsi qu'une cassettes contenant l'enregistrement de cette œuvre à Saint Eustache par le merveilleux organiste Michel Bourcier. Je vous remercie de tout mon cœur pour ce cadeau si précieux.

"Debout sur le soleil" est une œuvre absolument extraordinaire, tant par la pensée que par la structure symbolique et les sonorités nouvelles. Quoique très difficile à jouer, c'est admirablement écrit pour l'orgue, et on entend là des choses qu'on n'a jamais entendues. Les volutes du thème d'entrée fortissimo sont d'un grand effet. Tous les passages en doubles notes sonnent magnifiquement. Les grands accords secs et implacables, vers la mesure 190, comptent très bien le discours. Et à la mesure 230 arrive cet instant mystérieux, où il n'y a que des harmoniques, qui est d'une grande beauté. Vous l'avez senti, vous même, car après la reprise des mélodies, si travaillées dans leurs modes et leurs rythmes, et le rappel du thème d'entrée fortissimo, vous avez terminé dans le pianissimo avec ce même instant tout en harmoniques = réflexion sur le caractère abyssal du Mystère Divin.

Cher Ami, vous avez beaucoup de chance, car vous êtes certainement génialement doué. En plus, vous avez eu l'intelligence de travailler en silence, dans votre désert, loin des agitations du monde.

Bravo! Merci encore. Avec toutes mes amitiés.

Olivier Messiaen .

⁴ Marie-Louise Langlais: *Jean-Louis Florentz, l'œuvre d'orgue: témoignages croisés*. (Lyon: Symétrie, 2009.)

Bibliográfia

Anakesa, Apollinaire: *Jean-Louis Florentz ... sur les marches du soleil*. Lillebonne: Millénaire III. éd., 1998.

Aquien, Michèle és Molinié, Georges : *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*. Livre de poche gyűjtemény. Párizs: Librairie générale française, 1996.

Cholleton, Jean-Pierre : *Influence des sources musicales ethniques et des polyphonies animales dans la musique de Jean-Louis Florentz*. PhD disszertáció. Párizs: C. N. S. M., 1992.

Bourcier, Michel: *Essai analytique et exégétique. 1. L'univers florentzien. 2. Une tétralogie pour l'orgue*. Lyon : Symétrie, 2018.

—————: „Jean-Louis Florentz, éléments pour une esthétique.” In: *Journées Jean-Louis Florentz, La Roche-sur-Yon, Manège éditions* (1999. június). 64 oldal.

Budge, Wallis E. A.: *A History of Ethiopia: Nubia and Abyssinia*. In two volumes. London: Methuen and Co. Ltd., 1928. Volume I.

Boivin, Jean: *La classe de Messiaen*. Christian Bourgois (szerk.), Párizs, 1995. 483 oldal.

Burkard, Hendrik: *Jean-Louis Florentz: Quelques aspects du traitement du timbre dans trois œuvres d'orgue*. Szakdolgozat. Párizs: Conservatoire National Supérieure de Musique et de Danse de Paris, 2020. 28 oldal.

Chriss III, Alcee: *Hybridity in the Organ Works of Jean-Louis Florentz: Euro-Africanism as Catholic Evangelism*. Disszertáció. Montreal: Department of Music Performance McGill University, 2019. 77 oldal.

Decourt, Aurelie: Jehan Alain. *Biographie, Correspondance, Dessins, Essais*. Párizs: Comp'act, 2005.

Falcinelli, Sylviane: „Hommage à Jean-Louis Florentz” *Bulletin de l'Association Maurice et Marie-Madeleine Duruflé* 5 (2005. június): 59-71.

Florentz, Jean-Louis: *Enchantements et merveilles, aux sources de mon œuvre* Lyon: Symétrie, 2007.

—————: „Incidences de la bio-acoustique dans la composition musicale.” *Journal de Psychologie* 1-2 (1983. január-június).

—————: „Incidences de la Première Épître aux Corinthiens dans »Asmarâ« op. 9, pour chœur mixte a capella” (kiadatlan, dátálatlan cikk). Megtekinthető: IMEC, Caen.

—————: „Incidences et traditions musicales éthiopiennes dans Asmarâ op. 9” *Intemporel. Bulletin de la Société National de Musique* N° 26 (1998. április-június).

Bibliográfia

—————: [Kísérőfüzet.] In : *L'Église Orthodoxe Ethiopienne de Jérusalem. L'Assomption à Däbrä Gännät, Monastère du Paradis, Jérusalem-Ouest.* dupla CD OCORA/RADIO-France C 560027/028.

—————: „La question du timbre et les vibratos harmoniques dans les Laudes, op. 5 pour orgue” *L'Orgue* 218, (1991. április-június): oldalszám. elérhető továbbá: *Contemporary Music Review* 8/1 (1993).

—————: „L'espace symphonique et la liturgie éthiopienne dans *Debout sur le Soleil*, op. 8, pour orgue.” *L'Orgue* 221 (1992. január-február-március).

—————: *La Poésie « cire et or » ou Quelques Secrets du « Songe de Lluc Alcari » Op. 10, Concerto pour violoncelle et orchestre.* Kiadatlan gépelt szöveg. Párizs, 1994. augusztus 28. 64 oldal. Megtekinthető: IMEC, Caen.

—————: „*Spirale logarithmique, spirale de la Création (Dogon Mali)*”, a *La Croix du Sud* vázlatfüzete, 1999. Megtekinthető: IMEC (Caen).

Gerster, Georg: *L'Art éthiopien église rupestres.* Német nyelvről fordította Élisabeth de Solms, előszavát írta Hailé Selassié. Saint-Léger-Vauban: Zodiaque, 1974.

Graffin, François: *Patrologia orientalis, t. XXXIII: Études sur le Me'erāf, commun de l'office divin éthiopien.* Bevezetés, francia fordítás, ill. zenei és liturgikus kommentárok: Bernard Velat. Párizs: Firmin-Didot, 1966.

Guillou, Jean: *L'Orgue, Souvenir et Avenir.* Párizs: Buchet-Chastel, 1978. Harmadik kiadás. 1996.

Guitton-Lanquest, Pascale: „Jean-Louis Florentz Magnificat-Antiphone pour la Visitation. Rite, nature, nombre: la femme, médiatrice du sacré” *Intemporel. Bulletin de la Société nationale de musique* 17, (1996. január-március).

Hattat, Philippe: *Orgue et orchestre dans la musique de Jean-Louis Florentz.* Disszertáció. Párizs: Conservatoire National Supérieure de Musique et de Danse de Paris, 2014. 113 oldal.

Langlais, Marie-Louise : *Jean-Louis Florentz, l'œuvre d'orgue: témoignages croisés.* Lyon: Symétrie, 2009.

Landowski, Marcel: „Discours de réception de M. Jean-Louis Florentz. Réception par M. Marcel Landowski de M. Jean-Louis Florentz lors de la séance du mercredi 23 octobre 1996. Paris.” *Institut de France – Académie des Beaux-Arts* 12 (1996).

Lebrun, Eric: „*Jean-Louis Florentz. Article écrit en 2004 par Eric Lebrun pour la revue musicale italienne publiée par l'éditeur Carrare*” https://www.ericlebrun.com/jean-louis-florentz/?fbclid=IwAR3F9Azf2beTiGbCworhRd6NqwehW92kQv1gOEXed_CQNPx7-irKLLzxS30 (Utolsó megtekintés dátuma: 2021.03.01.)

Bibliográfia

- Mache, François-Bernard: „Music, Society and Imagination.” *Contemporary France* [Harwood Academic (Performing Arts), 1994].
- Machard, Renaud: „Jean-Louis Florentz in memoriam.” Ötrészes rádióadás. https://www.francemusique.fr/emissions/le-mitan-des-musiciens/jean-louis-florentz-memorial-1-5-17429?fbclid=IwAR056CvXQexYPsninVtNEWH79g9Eb_H8sYZ8WBbAF2f1JqPon0eJrT6YIKc (Utolsó megtekintés dátuma: 2021.03.01.)
- Massin, Brigitte: *Olivier Messiaen, une poétique du merveilleux*. Aix-en-Provence: Éditions Alinéa, 1989.
- Messiaen, Olivier: *Conférence de Notre-Dame prononcée à Notre-Dame de paris le 4 décembre 1977*. Párizs: Éditions Musicales Alphonse Leduc, 1978.
- : *Traité de rythme, de couleur et d’ornithologie, en sept tomes*. Párizs: Éditions Musicales Alphonse Leduc, 1994.
- Ponnau, Dominique: *La Beauté pour sacerdoce*. Presses de la Renaissance, 2004.
- Pincet, Fabrice: *L’œuvre d’orgue de Jean-Louis Florentz*. PhD disszertáció. Lyon: Département de Musicologie de l’Université Lyon II, 1996.
- Rigaudière, Pierre: *Création musicale et confrontation des cultures: l’œuvre de Florentz, Ligeti et Ohana*. Lille: Atelier national de Reproduction des Thèses, 2005.
- Soumagnac, Myriam: „Entretien avec Jean-Louis Florentz” *Intemporel Bulletin de la Société nationale de musique* n° 12 (1994. október-december).
- Surchamp, Dom Angelico: „Entretien avec Jean-Louis Florentz.”, *Zodiaque Cahiers de l’Atelier du Cœur Meurtry, Abbaye Sainte-Marie de La Pierre-qui-vire* No. 163 (1990. január): 1–18.
- Truche, Alain: *The Music of Jean-Louis Florentz. An Overview of Stylistic Traits and Modal System with Focus on the Organ Work, »Laudes«, Op. 5*. Lincoln, Neb.: University of Nebraska-Lincoln, 2007.
- N.N.: „Entretien avec Jean-Louis Florentz, décembre 2003” *Bulletin de l’Association Maurice et Marie-Madeleine Duruflé* 4 (2004. június): 12–14.
- Ullendorff, Edward: *The Ethiopians: An Introduction to the Country and People*. London: Oxford University Press, 1960.