

koncepciója ellen irányul, aki Hitler hatalomra jutását követően a következő kérdést fogalmazta meg: „*Hogyan válhatott »a költők és a gondolkodók országa« a szisztematizált és a szervezett barbárság országává?*” (WIE IST DEUTSCHLAND ZUM ZENTRUM DER REAKTIONÄREN IDEOLOGIE GEWORDEN? Akadémiai Kiadó, 1982 21. o.) A kérdés ilyen felvetése kultúrtörténeti választ sugall: Lukács szerint már a XIX. század közepétől – Schopenhauer és Nietzsche fellépésével – megjelent az az irracionalista áramlat, amely a fasiszta ideológia kialakulásához vezetett. A kérdés kultúrtörténeti megfogalmazásával Adorno is egyetértett: bár Lukács szerinte olyan mélyre nyúlt vissza, hogy ezzel a modern kultúra egészét elzárta maga elől. A nemzetiszocializmus igazi előzményét – Adorno szerint – a *húszas évekre* kell tennünk. Ekkor ért véget az a szellemi pezsgés, amely a tizes éveket jellemezte: az expresszionizmus, a német szürrealizmus és a schönbergi atonalitás virágkora. A húszas években újtára indult szellemi megmerevedés és fetiszizáció vezetett a diktatúra kialakulásához. (JENE ZWANZIGER JAHRE. In: EINGRIFFE. Suhrkamp Verlag, 1963. 59. o.) Ha figyelembe vesszük a kultúra működésének intézményelméleti kereteit, akkor a lukácsi–adornói magyarázat érvényét veszti. Schivelbusch elmélete arra is választ tud adni, amire a lukácsi–adornói koncepció nem. A nemzetiszocializmust – az intézmények szempontjából – külső csapásnak kell tekintenünk ahhoz, hogy észrevehessük a bemutatott intézmények működésének utóhatását. A nemzetiszocializmus pusztulásából – éppen azért, mert ezekre reflektálni tudott – a Társadalomkutatási Intézet szellemisége megerősödve került ki. Ez az intézet (melynek alapjait a húszas években kell keresnünk) vált a háború utáni Frankfurt szellemi életének legfontosabb tényezőjévé.

Schivelbusch könyvét a szélesebb magyar olvasóközönség is hamarosan kezébe veheti. A fordítás – Mesterházi Miklós munkája – minden elismerést megérdemel: nemcsak pontosan és hűségesen tolmácsolja az eredeti szöveget, hanem a fölmerülő stilisztikai problémákat is hallatlan leleménnyel oldja meg. A fordító jó érzékkel őrizte meg az eredeti szöveg szellemiségét és frissességét. A könyvnek a magyar kulturális közegbe való átülte-

tése – valószínűleg – a schivelbuschi elemzések fonákját fogja előtérbe helyezni, egyfajta tanulságként: a kulturális intézményrendszer hiánya szellemi sivatagot hoz létre, melynek települései az arculat nélküli városok.

Weiss János

AZ ORGONA A NYUGATI KULTÚRÁBAN, 750–1250

Peter Williams: *The Organ in Western Culture 750–1250*

Cambridge University Press, 1993

(Fülszöveg):

„*Hogyan vált az orgona egyházi hangszerré? Hogy fejlődött szabadtéri, mediterrán zajdobból a nyugati zene megtestesítőjévé, számtalan karakterisztikumának eredőjévé? Lebilincselő fejtegetései során Peter Williams ezeket a kérdéseket veszi szemügyre, majd lehetséges válaszokat javasol. Fontolóra veszi, hogy hol helyezkedett el az orgona, és miért; milyen volt a hangszer 800-ban, 1000-ban, 1200-ban és 1400-ban; mit játszottak rajta, és hogyan. Újra vizsgálja az 1300 előtti ismert dokumentumokat, átfogva a technológiatörténet, zeneelmélet, művésztörténet, építészet, egyház- és államtörténet területeit. Vizsgálódásainak központi tárgya az 1000 körüli európai szerzetesrendek tevékenysége, a bencés újitók sokoldalú tehetsége és képzelőereje. Williams professzor taktikai és stratégiai értelemben egyaránt újszerű megközelítése a zene történeti fejlődésének olyan interdiszciplináris kibontása, ami egyformán releváns a zene keretein belül és az azon kívül munkálkodók számára.*”

Peter Williams, az orgona történetének legnagyobb ma élő ismerője (a NEW GROVE DICTIONARY OF MUSIC *Orgona* címszavának szerzője) hosszú évek, ha nem évtizedek szenvedélyes kutató gondolkodásának eredményét foglalta kötetbe. Űgyszólván a lehetetlenre vállalkozott, hiszen a cimben jelzett fél évezred az európai kultúrtörténet talán legproblematisabb időszakára minden tudományág

számára. Williams azonban az a tudósalkat, akit igazán csak a megválaszolhatatlan kérdések izgatnak, hiszen ezek serkentenek újabb megismerések és a horizont egyre sokrétűbb kitérítése felé. Uniformizált világunkban ritka az ilyen eredeti gondolkodó: kérdésfeltevési, logikai következtetési és kombinációs oly végtelen messze esnek mindenfajta rutintól és konformizmustól, mintha a világon elsőként szembesülne historiográfiai vagy zenei problémákkal. Jóllehet a jelen könyv bibliográfiája és jegyzetanyaga az elmúlt 2100 év teljes idevágó irodalmát felöleli (az „idevágó” ez esetben legalább fél tucat diszciplínát jelent), a Kr. e. I. században élt Vitruviustól 1991-es publikációkig, ez az önmagában lenyűgöző háttér csak kiindulópontja, semmiképpen sem megkötője a szerző szellemi szuverenitásának.

Könyve tárgyát így aposztrofálja Peter Williams az ELŐSZÓ első bekezdésében: „*A munka eredeti műhelycíme egy kérdés volt: »Hogyan került az orgona a templomba, és ez mivel járt?« Bár a végleges cím megrövidült, és a szövegben kevesebb lett a kérdőjel, ez a kérdés változatlanul a könyv fő indítéka. Ha végül is nem tudom igazán a választ – vagy nem találok meg azt a választ, amely nyilvánvalóan jobban magyarázza a tényeket, mint egy másik válasz –, a részemről helyesnek ítélt kérdések helyes irányból való fellelése koncentrált fénybe állíthat egy olyan területet, amelynek áttekintése gyakran reménytelennek tűnik. Bizonyos, hogy az 1000 körüli templomokra és kolostorokra vonatkozó adalékok közül semmi sem irreleváns azzal a kérdéssel kapcsolatban, hogy hogyan került egyikük-másikuk falai közé az orgona. Másfelől, ez a kérdés sok újabb kérdéshez vezet, az orgonát ugyanis lehetetlen elszigetelten megérteni.*”

Hogy ez utóbbi megállapítás mennyire igaz, azt végső következtetésként vonhatja le az olvasó a könyv letétele után. Így a végleges cím végül is summáját adja ennek a konklúzióknak: az orgona mint összetett technológiai és művészeti produktum a kora középkori európai kultúra paradigmájának tekinthető. (A „paradigma” szó szintén szerepelt a könyv előzetes, ideiglenes címváltozataiban.)

A 380 oldalas munka három nagy részre tagolódik: I. ORGONÁK, ZENE ÉS ÉPÍTÉSZET (hét fejezet); II. ORGONÁK ÉS DOKUMENTÁCIÓ (öt fejezet); III. ORGONÁK ÉS ÍROTT TECHNO-

LÓGIA (hat fejezet). Ennyire komplex tárgy esetében nem könnyű optimális tartalmi felépítést találni; ez a koncepció, bizonyos fejezetek óhatatlan átfedéseivel együtt, körültekintően vezeti végig az olvasót a kérdéskör labirintusain. Az I. rész főként általános kérdéseket tárgyal, a II. és III. rész időrendben elemzi előbb az ikonográfiai és történeti dokumentumokat (II.), majd a technológiai leírásokat (III.).

A muzsikuss, közelebről a középkori zeneelméletben jártas vagy az iránt érdeklődő szakember számára az I. rész fejezetei nyújtják a legizgalmasabb gondolkodnivalót. Az *organum* mint hirhedten definiálhatatlan terminus sokféle körüljárása egyfelől elcsüggeszti az egyértelmű meghatározásra vágyót, másfelől lenyűgözi a quadrivumban előkelő helyet elfoglaló *musica* gazdag megnyilvánulási rendszerén elméledőt. A zenetörténet során először megjelenő, különböző hangmagasságokat megszólaltató billentyűzet (összetétele, ambitusa és a sipok hangolása a korai időszakban pusztán hipotetikusan állapítható meg) a notációhoz hasonlóan vagy annál megfoghatóbban realizálja a hangsorok tetrachordon, illetve hexachordon alapuló rendjét; a gyakran a hangok betűjelével is ellátott billentyűk egymásutánja mint az elmélet vizuális megjelenése valószínű didaktikai célt is szolgált.

A MIKOR SZÓLHATOTT AZ ORGONA? (WHEN MIGHT ORGANS HAVE BEEN HEARD?) című fejezet első két mondata számomra igazi revelációt jelentő gondolat bevezetése: „*A kérdés ilyen megfogalmazása [»Mikor szólhatott az orgona?«], ahelyett, hogy »Mű játszottak a korai orgonákon?«, azt a felismerést hordozza, hogy az orgonahang kezdetben nem szükségszerűen szolgált »zeneibb« céll, mint a harangok kongása. Az orgonák kivételes alkalmakkor szólaltak meg, és – amennyire tudjuk – mindig pozitív hatás kedvéért (jubiláció, zajos hangzás).*”

Tehát ahogy a harang egyfajta *signum* funkcióját töltötte be a mindennapi kolostori életben (imára, munkára, zsolozsmára hívás) és nagy ünnepekkor, ceremóniális alkalmakkor a katedrálisok tornyaiban, úgy talán az orgona szerepe is hasonló lehetett. (A híres X. századi leírás szerint a Winchester-katedrális orgonájának roppant hangját „szerte az egész városban” hallani lehetett.) A párhuz-

mot egy-egy lényeges technológiai, illetve zenei megfelelés is alátámasztja: 1) a bronzból készülő harang öntése és az orgona bronzsíp-jainak a készítése egyaránt ókori eredetű, majd a középkor monasztikus kultúrájában újraeledő mesterség volt; 2) mindkét instrumentum, különböző hangmagasságainak pontos megtervezése révén, a hangközök számarányait demonstrálta.

Az orgona méreteinek fokozatos növekedése és a hangszer egy helyre történő beépítése (a két jelenség kölcsönös viszonyban áll egymással) hozza magával a kérdést: hol helyezkedett el az orgona a legkorábbi templomokban és apátságokban? Építéstörténeti élmény az elsősorban Északnyugat-Európa számos katedrálisát végigpásztázó leírás, ami részben valós dokumentumok, részben érdekesítő hipotetikus következtetésekre támaszkodva igyekszik megállapítani a lehetséges pontokat (Természetesen nem egyetlen megoldás létezett, mielőtt az orgona végérvényesen felkerült a katedrálisok karzatára.) A hangszer gyakorlati funkciója (honnan szóljon?) bizonyára éppoly fontos szerepet játszott a döntésben, mint a nem kis teret igénylő sípsor, fújtatók és játszóasztal kedvező elhelyezése. A kereszthajó felső szintje, különböző galériák és egyéb elgondolások mellett Williams legelgondolkodtatóbb feltevésének a kora középkori bazilikák nyugati oldalához csatlakozó középtornyos építmény, az úgynevezett *Westwerk* tűnik.

A könyv egyik sarkalatos tézise, hogy a nyugati kereszténység által bevezetett orgona, ha technológiájában nem is egészen, de funkcióját és ethoszát tekintve teljesen független az ókori Róma arénáiban használt *hydraulostól* és a bizánci császárságban ismert, udvari pompát megtestesítő orgonaautomatáktól. Utóbbi, gyakran aranyból vagy ezüsből készült hangszerek később is megtartották világi jellegüket: a bizánci és egyéb ortodox egyházak nem helyeztek orgonát templomaikba. Annál inkább tekinthető az európai orgona, a középkor hajnalától kezdve, a Rómától nyugatra eső keresztény kultúra szimbólumának. (A Konstantin bizánci császár által Kis Pippin frank királynak 757-ben küldött nevezetes „orgona” valószínűleg olyan csodagépezet volt, ami kívül esik a hangszer európai fejlődéstörténetén.)

Az orgona legkorábbi középkori ábrázolásai (UTRECHT PSALTER, c. 816–30; STUTTGART PSALTER, c. 820–30; POMMERSFELDENI BIBLIA, XI. század első fele stb.) kivételes értékük mellett az ikonográfiai dokumentumok ismert problémájával szembesítenek: mennyire realiztikus, részleteiben is megbízható az illusztráció? A sípok száma és egymáshoz viszonyított hosszúsága, a fújtatók és a szélcsatorna elhelyezkedése, az (esetleges) billentyűzet és játékos jellege, illetve pozitív-rája valódi modellben vagy absztrakt elképzelésen nyugszik? A korai orgonaépítés kérdését az ikonográfiai aspektuson túl is át- meg átjárja elmélet és gyakorlat eldönthetetlen prioritásának a dilemmája: az építők és illusztrátorok elméleti leírások alapján dolgoztak, vagy fordítva, a textusok utólagosan vonták le a gyakorlati megvalósítás tanulságait? Ez a dichotómia az ókori és középkori zenefelfogás megértésének általában véve kulcsproblémája.

A könyv zárórésze az orgonával kapcsolatos fennmaradt technológiai leírásokat értelmezi. Az ókori római dokumentumoktól kezdve Szent Ágoston, Cassiodorus, Theophilus (DE DIVERSIS ARTIBUS, a legjelentősebb idevágó traktátus, a XII. század első feléből) munkáim keresztül kutatja a latin kifejezéseknek a mai zeneértésünk számára gyakran oly nehezen konkretizálható pontos jelentését, a szavak etimológiai megfejtését. De tekintve, hogy az orgonaépítés többféle technológia együttes jelenlétét feltételezi, terjedelmes fejezet foglalkozik a metallurgia, fém-munkálás és fafaragás, bőrkézművesség (fújtatók, bőrszákok) korabeli módszereivel és termékeivel, hiszen valamennyi mesterség fejlettsége és elterjedtsége közvetlenül érinti az orgonakészítés részterületeit. Mindezen háttér-technológiák azonban csak megfelelő körülmények között lehetnek az orgona fejlődésének előmozdítói, hangsúlyozza a szerző, a történelemnek ezért fel kell tárnia a liturgiai és zenei indítékokat. (A XII. századi cisztercita kolostorok például rendkívül fejlett kézművességgel rendelkeztek, de a rend elzárkózott az orgonától, így az ott természetesen nem jelent meg abban az időben.)

A különböző megközelítéseket és vizsgálati vonalakat előzetesen összegezve Williams ezt írja könyve első fejezetében: „Az or-

gona történetét végül is nem lehet dokumentációra alapozni, ahogy az századokon át különböző módokon lették. Sem egy novemberi napra szóló zsolozsmaszövegből, sem egy pápai vagy királyi krónikából, sem az orgonára vonatkozó teljes összegyűjtött forrásanyagból nem derülhet ki egészen, hogy »mi történt«. Ezt a fejlődés valószínű állomásai mentén lehet csak felfejteni, támaszkodva a technológia, zene, liturgia és építészet vizsgálatára, azoknak az illető korszakokban betöltött funkciójára. Az orgonára vonatkozó látszólagos bizonyítékok nagy része puszta magukra a forrásokra vonatkozó bizonyíték (elkerülhetetlenül az); nevezetesen azt jelzi, hogy az imkok vagy művészek mit tanultak azonos területen működő elődeiktől az orgonáról (zsolnármagyarázatok, zsolnárvillusztrációk). A »Ki találta fel vagy vezette be az orgonát?« kérdés már a régi »Ki találta fel a zenét?« kérdés részének tekinthető, és hasonló anyaggal demonstrálható.”

Az utolsó mondat előrevetíti a könyv zárófejezetének néhány gondolatát; ezek a munka bámulatosan széles kultúrtörténeti spektrumán túl mégiscsak a zenére vonatkoznak, és mint ilyenek, a zene gyakorlásában is eminens szerzőnek és a történetesen muzikus hivatású olvasónak is talán a legtöbbet jelentik. Nevezetesen azt, hogy az orgona mint a legősibb billentyűs hangszer teremtette meg a hangsorokat vizuálisan is megjelenítő klaviatúrát, ennek fokozatos ambitusbeli tágitásával az európai zene történetében döntő szerepet játszó *basszus támaszszólam* lehetőségét és ezzel (vagyis a záratok stabilizáló eszközével) a *tonalitás* koncepcióját. Szédületes perspektiva: jelentősége nyilvánvalóan nem igényel kommentárt.

Peter Williams elegáns kiállítású könyvét, amely a háromkötetes J. S. BACH ORGONAMŰVEI alapvetése után újabb korszakalkotó jelentőségű művel gazdagítja korunk zenetudományi szakirodalmát, gazdag illusztrációs anyag (térképek, katedrális-alaprajzok, középkori orgonaábrázolások, kottapéldák) teszi teljessé.

Komlós Katalin

ERKEL FERENC: BÁNK BÁN

Az eredeti mű első felvétele. Nagy dalmű három felvonásban. Az eredeti kézirat alapján közreadja Bácskai György. Szövegeknyv: Egressy Béni, átdolgozta Nádasy Kálmán, Oláh Gusztáv, Oberfrank Géza

Előadják: Marton Éva, Gurbán János, Daróczy Tamás, Molnár András, Kertesi Ingrid, Gáti István, Kálmándi Mihály, Airizer Csaba, Fulóp Attila, Oberfrank Pál, Magyar Fesztiválkórus, Budapesti Szimfonikusok, vezényel Oberfrank Géza. Zenei rendező Erkel Tibor. Hangmérnök Mocsáry Gábor

*Alpha Line Records
ALR 005-07*

Némi személyes természetű aggodalommal vettem kézbe Erkel Ferenc BÁNK BÁN-jának tömörlemezét, amelyet címlapja az eredeti mű első felvételének hirdet. Kérem az olvasót, engedje meg, hogy röviden megmagyarázzam személyes – a korongon hallható BÁNK BÁN eredetiségének kérdésével nem, illetve csak közvetve kapcsolatos – szorongásom okát. 1993 nyarán, Erkel halálának századik évfordulójára, a művészi zenével rendszeresen foglalkozó egyetlen magyar folyóiratban terjedelmes plaidoyer-t jelentettem meg az eredeti BÁNK BÁN-ért.* Nem zenefilológiai részletkérdések indítottak erre, nem kisebb-nagyobb húzások ellen tiltakoztam, nem énekesszájhoz igazított szófordulatokat kifogásoltam. Ilyesmi – vagyis a gyakorlati okú toldás-foldás-átdolgozás – a XIX. század közepe táján és korábban írt operáknak születésük éjszakájától elkerülhetetlen végzetük. Szegényeknek igazi eredeti alakjuk – a filológusok mély reverenciával emlegetett „Fassung letzter Hand”-ja – voltaképp nincs is. Magán a bemutatón még nincs (mert később a szerző hozzájuk komponál), vagy már nincs (mert az írott partitúrán az előadás előkészítése közben változtatnia kell). A BÁNK BÁN partitúrájából nem derül ki egyértelműen, mi is szólalt meg az 1861-es első előadáson, milyen sorrendben. Utóbb évtizedeken át használt előadási anyagain viszont jól látható, hogy nemzeti színházi és operaházi élete so-

* *Muzsika*, 1993. 7., 8. szám – A szerk.