

Auf Anregung von Dezső Karasszon

Sonata tertia pro organo

(1983)

I.

Zoltán Gárdonyi (1906-1986)

Sostenuto ♩ = 69-72

The musical score is written for organ with three staves: Treble, Middle, and Bass. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and the time signature is 4/4. The first system (measures 1-9) is marked 'Sostenuto' with a tempo of ♩ = 69-72. It features a piano introduction with dynamics *p*, *mf*, and *f*. The second system (measures 10-18) begins with a 'più sostenuto' marking and includes a piano (*pp*) section. The score is written for organ with three staves: Treble, Middle, and Bass.

Takt 1:

Die Diktion der Buße aus den ersten beiden Sätzen erfährt eine noch dichtere Rekapitulation. Zerrissene Motivik, Imitation, „stile concitato“-Achtel:

<i>Quid sum, miser, tunc dicturus?</i>	<i>Weh! Was werd ich Armer sagen?</i>
<i>Quem patronum rogaturus,</i>	<i>Welchen Anwalt mir erfragen,</i>
<i>Cum vix iustus sit securus?</i>	<i>Wenn Gerechte selbst verzagen?</i>

Takt 18:

unerwartete homophone Wendung. Elementares Fanfarenmotivik, *più forte*, *marcato*:

<i>Tuba mirum spargens sonum</i>	<i>Laut wird die Posaune klingen,</i>
<i>Per sepulcra regionem</i>	<i>Durch der Erde Gräber dringen,</i>
<i>Coget omnes ante thronum.</i>	<i>Alle hin zum Throne zwingen.</i>

Takt 32:

ausdrucksstarkes Solo in drei verschiedenen Lagen (rechte Hand, linke Hand, Pedal). Inniges Flehen; *tempo ritenuto*, *piano*, *espressivo*:

<i>Recordare, Jesu pie,</i>	<i>Milder Jesus, wollst erwägen,</i>
<i>Quod sum causa tuae viae:</i>	<i>Dass Du kamest meinerwegen,</i>
<i>Ne me perdas illa die.</i>	<i>Schleudre mir nicht Fluch entgegen.</i>

Takte 52 / 70:

gesteigerte Reprise der ersten beiden Satzteile. Polyrythmik, siebenstimmige Fanfarenklänge, Doppelpedal – eine Vision vom jüngsten Gericht. Unerwartetes dreistufiges *diminuendo*, Generalpause – die Seele ganz allein, unverhüllt vor dem Richtstuhl stehend.

Nach alldem wäre das Geringste, was man über die Schlusstoccata sagen kann: Sie ist das „Anti-Lacrimosa“ schlechthin, das Geschenk der in Töne gefassten, jubelnden Ewigkeit. Und siehe, der Weg dahin führt durch die Bußfertigkeit.

Debrecen, 1. August 2016

Dezső Karasszon

¹ In: Gárdonyi Zoltán, *Nyolc orgonamű* (Acht Orgelwerke), Magyar Kórus, Budapest 1947. S. 36 ff.

² Ausgabe der Arbeitsgemeinschaft Reformierter Kirchenmusiker, Budapest 1995.

³ Erstausgabe Editio Musica, Budapest 1986.

⁴ Unveröffentlicht.

⁵ Edition Walhall Magdeburg 1998.

⁶ Privatedition von Dezső Karasszon (Faksimile), Debrecen 2006.

⁷ Unveröffentlicht.

⁸ Übersetzung von Günter Rutenborn, in: *O wahres Wort*. Kirchenlieder aus der Reformationszeit in Ungarn, hg. von Kálmán Csomasz-Tóth, Budapest 1983, S. 46.

43

più dim.

49

Allegro appassionato ♩ = 88

f

54

più f

Im langsamen zweiten Satz tritt bei Takt 33 die Paraphrase eines weiteren Bußpsalmes in Erscheinung (in Zoltán Gárdonyis Notationsweise „143,2“), diesmal nach der Liednummer 205 aus dem ungarischen reformierten Gesangbuch:

*Richtest du, wer kann bestehn,
O, gütiger Herre Gott!
Da muss die Eitelkeit vor dir ins Gericht gehn,
Du richtest: das ist die Not.*⁸

Dabei entfaltet sich eine zweischichtige Polyphonie: Dem cantus firmus im Bass wird ein dreistimmiges Geflecht aus Seufzermotiven im Manualsatz gegenübergestellt. Im vierten Formabschnitt des Satzes (T. 66) liegt dann dieselbe Chormelodie einer brillanten Fugato-Struktur zugrunde: Das Kontrasubjekt des zweistimmigen Themas verbindet sich nicht nur mit der ersten, sondern auch mit der zweiten Choralzeile (T. 70) – und zwar im Sinne des doppelten Kontrapunktes in der Oktave (T. 76). Solche kompositorische Meisterschaft findet sich sonst nur in den späten Choralbearbeitungen J. S. Bachs (z.B. in der Fantasie *Nun komm, der Heiden Heiland*, BWV 661) – hier nun ein Signum aus der Hand von Zoltán Gárdonyi, einem der besten Bach-Kenner und -Forscher des 20. Jahrhunderts.

Mit dem dritten (bzw. nach der Darstellung im „Motto“ mit dem ersten) cantus firmus verfährt der Komponist gänzlich anders. Der erste und zweite sowie der fünfte und sechste Ton in der ersten Choralzeile von *Herzlich lieb hab ich dich, o Herr* (Ps. 18,2) erhalten hier von der Hand des Komponisten ein „X“. Diese vier Töne ergeben ein melodisches „Motto“, das auf den Spuren von Franz Liszts monothematischer Metamorphosen-Technik dann im gesamten Formverlauf die verschiedensten Transformationen erfährt. Aus diesem Vierteltonmotiv geht auch das Themenmaterial für etwa zwei Drittel der Sonate hervor; das Hauptthema des zweiten Satzes entsteht etwa dadurch, dass das abwärtsgerichtete Motiv umgekehrt bzw. durch seine eigene Spiegelung verlängert wird (T. 17, g-fis-c-h-c-fis-g). Dieselbe Intervallstruktur trägt in einer anderen Transposition auch das Ostinato der Schlusstoccata (c-H-F-E-F-H / c-des-g-as-g-des / c). In der Introduction des ersten Satzes verweist dieses Vierteltonmotiv im Abschnitt ab Takt 35 eindeutig auf Liszt-Reminiszenzen (vgl. die Takte 146 f. in Franz Liszts *Weinen, Klagen*-Variationen).

Wichtig zu wissen, dass auch das Hauptthema des ersten Satzes auf dieses „Motto“ zurückgeht (T. 49). Das ursprünglich vier Töne umfassende Modell reduziert sich hier auf drei Töne, dabei erhält sein oberes, „scharfkantiges“ Segment pentatonische, vielleicht ungarische Züge, während eine erneut andersartige Spiegelung (g-f-c / d-c-f) wieder als Schlüssel zur Themenbildung dient. Naheliegender erscheint auch die Tatsache, dass diese Linie die ersten Harmonien der Introduction melodisch zu einer sukzessiven Ereigniskette entfaltet. Somit dürften die aufstürmend-impressiven, „ungarisch“ anmutenden Akkorde in den ersten Takten der Komposition auch als Transformation des deutschen Chorals *Herzlich lieb hab ich dich, o Herr* gelten. Auf diese Weise gehen in der Werkstatt Zoltán Gárdonyis ungarische und westeuropäische Diktion eine kohärente Verbindung ein.

Das Spannungsfeld zwischen den Bußpsalmen und der energiegeladenen Schlusstoccata erhebt die ersten 75 Takte des dritten Satzes zu einem Schauplatz von besonders dramatischen Entwicklungen: Denkbare seelisch-mentale Stationen auf dieser inneren Wegstrecke mögen hier durch einige Zitate aus der Sequenz *Dies irae* angedeutet werden.

Nachwort

Die erste Sonate für Orgel von Zoltán Gárdonyi ist 1944 entstanden¹, ein dreisätziges Werk ohne Choralbezug. 1947 folgte die zweite Orgelsonate des Komponisten², dort wird eine ungarische Paraphrase von Psalm 148 aus dem 17. Jahrhundert im ersten, zweiten und vierten Satz durch drei unterschiedliche Bearbeitungsformen zur tragenden Achse des musikalischen Geschehens.

Zoltán Gárdonyis dritte Orgelsonate³ fügt dieser Werkgruppe nach mehreren Jahrzehnten ein reifes Spätwerk hinzu: Nach dem Doppelstrich am Ende des dritten Satzes ist das Datum 15. November 1983 notiert. Zwischen den Blättern des Manuskriptes blieb eine Aufzeichnung des Komponisten mit der Überschrift „Motto“ erhalten:

① → ②
 HARMADIK SZONÁTA / SONATA TERTIA
 ORGONÁRA / PRO ORGANO
 1983

Motto:

I: 35-38
 II: 17-18
 50, 52-3,
 56, 62-3
 96-100
 III: 32-33
 Herzlich lieb hab' ich Dich, o Herr! (Ps. 118, 2)

I: 71-84,
 138-154
 Straf mich nicht in deinem Zorn! (Ps. 6, 1)

II: 33-49
 66-94
 (Ps. 143, 2)

Dieses Blatt verweist beinahe mit der Genauigkeit einer Landkarte auf die Präsenz von drei Melodien, drei Psalm-Paraphrasen im musikalischen Material der drei Sätze dieser Komposition („Ps 18,2, Ps 6, Ps. 143,2“). Dadurch wird deutlich, dass die *Sonata tertia* auch mit einer anderen, ebenso wichtigen Werkgruppe aus dem Gárdonyi-Œuvre unmittelbar verwandt ist: mit der *Psalm-Rhapsodie* (1971)⁴, der *Psalm-Fantasie* (1976)⁵ und der *Psalm-Partita* (1979)⁶. So betrachtet könnte der Werktitel hier etwa auch „Psalm-Sonate“ heißen.

Im Verlauf der Konsultationen, die der Uraufführung der *Sonata tertia* am 6. Juni 1984 in der Lutherkirche Wiesbaden vorausgingen, hat sich Zoltán Gárdonyi dahingehend geäußert, dass er das Erkennen dieser Chormelodien durch die Zuhörer, etwa die Wahrnehmung der deutschen Paraphrase von Psalm 6 im Seitenthema des ersten Satzes (*Straf mich nicht in deinem Zorn*, Takte 71 und 138), für nicht unbedingt nötig hält. Dies entspricht derselben Sichtweise des Komponisten, die auch in seinen anderen Spätwerken offenkundig wird (z.B. in der ebenfalls 1983 entstandenen *Bipartita*⁷): Die kristallklare, absolute musikalische Formidee verdeckt, verheimlicht gleichsam die Inspirationsquelle des Meisterwerkes, die spirituellen Hintergründe. Diese erschließen sich nur denjenigen, die das Lebenswerk des Komponisten von innen heraus kennen oder sich diesem mit viel Empathie nähern (dieser Gedankengang wird im letzten Absatz dieses Textes zu Ende geführt). Übrigens tritt der cantus firmus von *Straf mich nicht in deinem Zorn* an den genannten Stellen in der Tat „verkleidet“ auf, bedingt durch seine Lage im Alt und durch die darüber verlaufenden kantablen Achtel-Triolen.

57

61 *quasi rinforz.*

mf legato

65

69 *rit.*
a tempo
poco f

73

77 *p*
mf

116

119 *poco rit.* ♩ = 152
 Pleno

122 *allargando molto*
 S.D.G.!

Musical score for measures 109-111. The system consists of three staves: a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass clef staff. Measure 109 starts with a treble clef and contains a complex melodic line with many accidentals and slurs. The bass clef staff has a simple accompaniment. The dynamic marking *f sempre* is placed below the grand staff.

Musical score for measures 112-113. The system consists of three staves: a grand staff and a separate bass clef staff. Measure 112 continues the complex melodic line in the treble clef. The bass clef staff has a simple accompaniment.

Musical score for measures 114-115. The system consists of three staves: a grand staff and a separate bass clef staff. Measure 114 features a complex melodic line in the treble clef. The bass clef staff has a simple accompaniment. The dynamic marking *ff* is placed below the grand staff. The lyrics *ff gran - - - di - - - o - - - so* are written below the grand staff.

Musical score for measures 81-84. The system consists of three staves: a grand staff and a separate bass clef staff. Measure 81 starts with a treble clef and contains a complex melodic line with many accidentals and slurs. The bass clef staff has a simple accompaniment. The dynamic marking *mf* is placed below the grand staff.

Musical score for measures 85-88. The system consists of three staves: a grand staff and a separate bass clef staff. Measure 85 continues the complex melodic line in the treble clef. The bass clef staff has a simple accompaniment. The dynamic marking *f* is placed below the grand staff.

Musical score for measures 89-92. The system consists of three staves: a grand staff and a separate bass clef staff. Measure 89 features a complex melodic line in the treble clef. The bass clef staff has a simple accompaniment. The dynamic marking *quasi rinforz.* is placed above the grand staff. The lyrics *dim.* are written below the grand staff.

93

più dim. *cresc.*

97

più cresc. *f*

101

f

103

p

105

p

107

f

Musical score for measures 95-96. The system consists of a grand staff with a treble and bass clef. The right hand features a complex melodic line with many slurs and ties, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes.

Bass line for measures 95-96, showing a simple accompaniment of eighth notes in the bass clef.

Musical score for measures 97-98. The right hand has a dense texture of sixteenth notes with a slur over the first measure. The left hand has a few notes, including a dynamic marking of *p*.

Bass line for measures 97-98, showing a simple accompaniment of eighth notes in the bass clef with a dynamic marking of *p*.

Musical score for measures 99-100. The right hand continues with sixteenth-note patterns, ending with a dynamic marking of *f*. The left hand has a few notes.

Bass line for measures 99-100, showing a simple accompaniment of eighth notes in the bass clef.

Musical score for measures 105-106. The system consists of a grand staff. The right hand has a complex texture with many slurs and ties, and dynamic markings of *più f* and *ff*. The left hand has a few notes.

Bass line for measures 105-106, showing a simple accompaniment of eighth notes in the bass clef.

Musical score for measures 109-110. The right hand has a complex texture with many slurs and ties, and dynamic markings of *mf* and *ff*. The left hand has a few notes.

Bass line for measures 109-110, showing a simple accompaniment of eighth notes in the bass clef.

Musical score for measures 113-114. The system consists of a grand staff. The right hand has a complex texture with many slurs and ties, and dynamic markings of *p* and *f*. The left hand has a few notes. The tempo changes from *poco slentando* to *a tempo*.

Bass line for measures 113-114, showing a simple accompaniment of eighth notes in the bass clef with dynamic markings of *p* and *f*.

119

più f

123

quasi rinforz.

127

mf legato

89

91

93

f

83 *legato*

85 *f*

87

131

136 *rit.* *a tempo* *poco f*

140

Musical score for measures 144-151. The piece is in 3/4 time. Measures 144-151 feature a complex texture with triplets in both hands. The right hand has a melodic line with triplets, while the left hand has a bass line with triplets. Dynamics include *p* and *mf*. A fermata is present over the final measure.

Musical score for measures 148-151. The right hand has a melodic line with slurs and ties, while the left hand has a bass line with slurs and ties. Dynamics include *mf* and *f*. A fermata is present over the final measure.

Musical score for measures 152-155. The right hand has a melodic line with triplets and slurs, while the left hand has a bass line with slurs and ties. Dynamics include *cresc.* and *più cresc.*. A fermata is present over the final measure.

Musical score for measures 74-77. The piece is in 3/4 time. Measures 74-77 feature a complex texture with chords and slurs. Dynamics include *meno f*, *p*, *mf*, and *f*. A fermata is present over the final measure.

Musical score for measures 79-82. The right hand has a melodic line with slurs and ties, while the left hand has a bass line with slurs and ties. Dynamics include *f*. A fermata is present over the final measure.

Musical score for measures 81-82. The right hand has a melodic line with slurs and ties, while the left hand has a bass line with slurs and ties. Dynamics include *p* and *simile*. A fermata is present over the final measure.

Risoluto ♩ = 96

82 leggiero

simile

55

62

68

marcato

più f

156

poco pesante

159

ff

dim.

più dim.

163

allargando

pesante

ff

ff

II.

Quieto ♩ = 69
Schw.

Musical score for measures 1-7. Treble clef with a whole note chord G3-B3-D4. Bass clef with a rhythmic pattern of eighth notes. Dynamics include *p* and *Rp.*

Musical score for measures 8-12. Treble clef with a melodic line. Bass clef with a rhythmic pattern. Dynamics include *Schw.*

Musical score for measures 13-17. Treble clef with a melodic line. Bass clef with a rhythmic pattern. Dynamics include *mf*.

Musical score for measures 36-41. Treble clef with a melodic line. Bass clef with a rhythmic pattern. Dynamics include *meno p*.

Musical score for measures 42-47. Treble clef with a melodic line. Bass clef with a rhythmic pattern. Dynamics include *meno p*.

Musical score for measures 48-52. Treble clef with a melodic line. Bass clef with a rhythmic pattern. Dynamics include *animando poco a poco*, *sin al*, **Tempo primo**, *f*, and *simile*.

19

non legato

24

non legato

meno *f*

30

Tempo ritenuto ♩ = 66

p espressivo

in tempo *p*

18

rit. poco

23

a tempo

28

rit. poco

a tempo

Più mosso ♩ = 80

33 *Hw.*
poco f *simile*

mf

39

45 *rit.* *ritornando sin al*

Allegro impetuoso ♩ = 72

III.

f *mf legato*

7

13 *marcato* *più f*

99 *rit.*

104 *a tempo* *allargando sin al* **Poco più tranquillo** ♩ = 63

109 *slentando* *molto tranquillo* *dim.* *più dim.* **molto p**

50 **Tempo primo** ♩ = 69

55 *più slentando* *molto tranquillo* **pp**

60 *poco animando* *slentando*

Più mosso ♩ = 80

66 *Rp.*

72 *simile*

79

85 *simile*

89

Tempo primo ♩ = 69

Schw.

mf

94