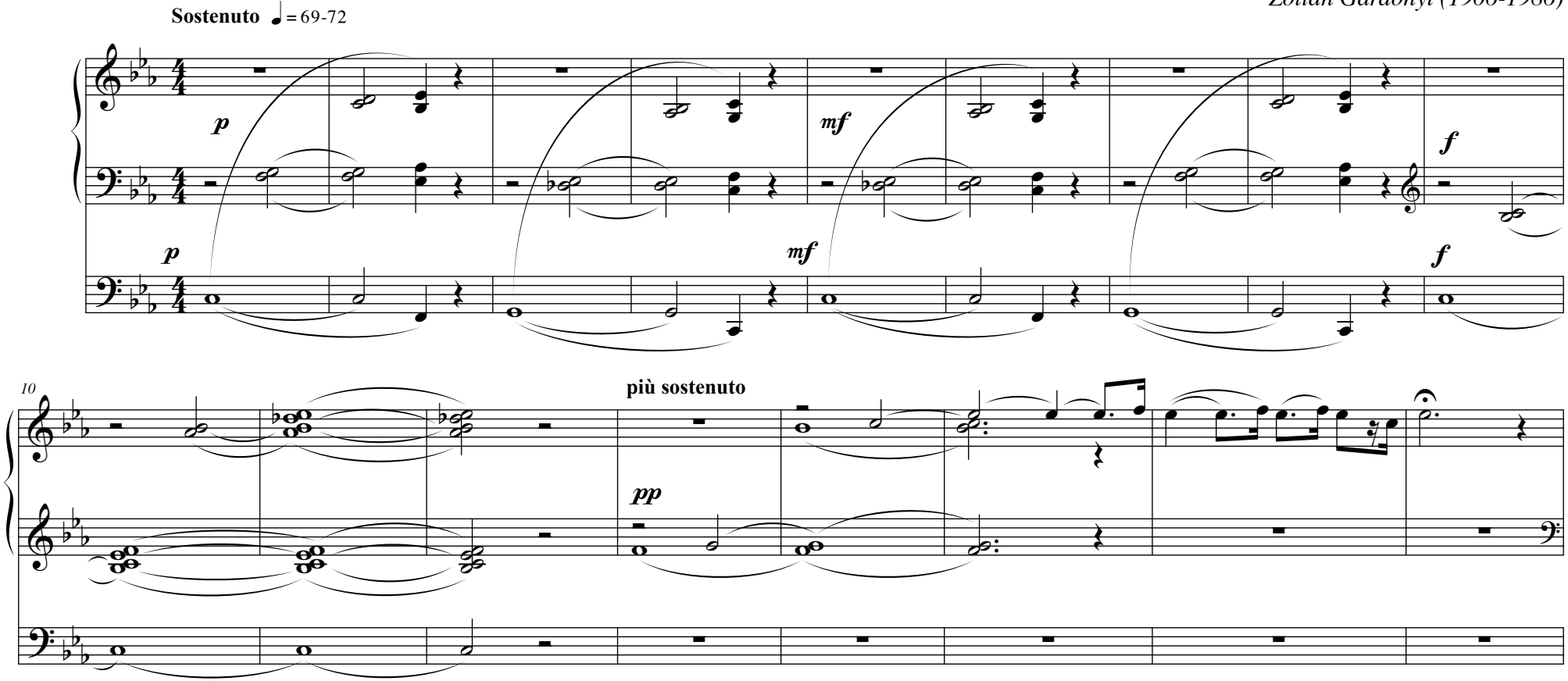
Auf Anregung von Dezső Karasszon

Sonata tertia pro organo

(1983)

I.

Zoltán Gárdonyi (1906-1986)



© 2017 by Zsolt Gárdonyi

Takt 1:
Die Diktion der Buße aus den ersten beiden Sätzen erfährt eine noch dichtere Rekapitulation. Zerrissene Motivik, Imitation, „stile concitato“-Achtel:

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

Takt 18:
unerwartete homophone Wendung. Elementares Fanfarenmotivik, più forte, marcato:

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

Takt 32:
ausdrucksstarkes Solo in drei verschiedenen Lagen (rechte Hand, linke Hand, Pedal). Inniges Flehen; tempo ritenuto, piano, espressivo:

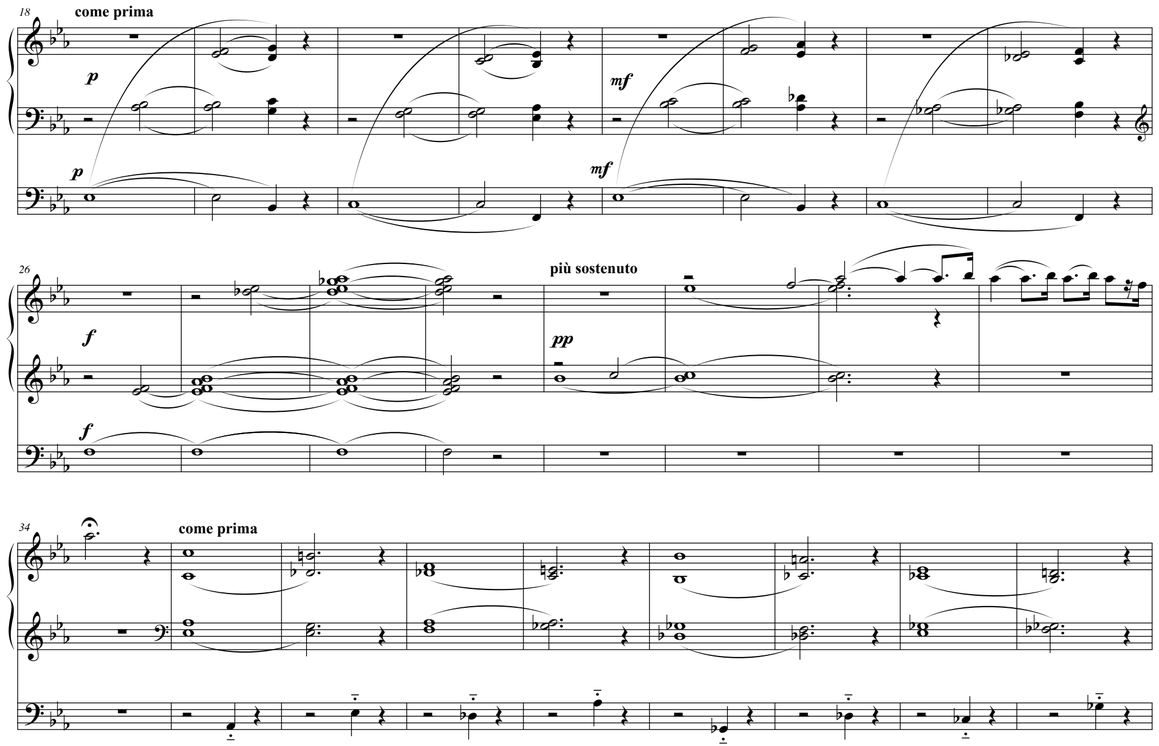
Recordare, Jesu pie, *Milder Jesus, wollst erwägen,*
Quod sum causa tuae viae: *Dass Du kamest meinetwegen,*
Ne me perdas illa die. *Schleudre mir nicht Fluch entgegen.*

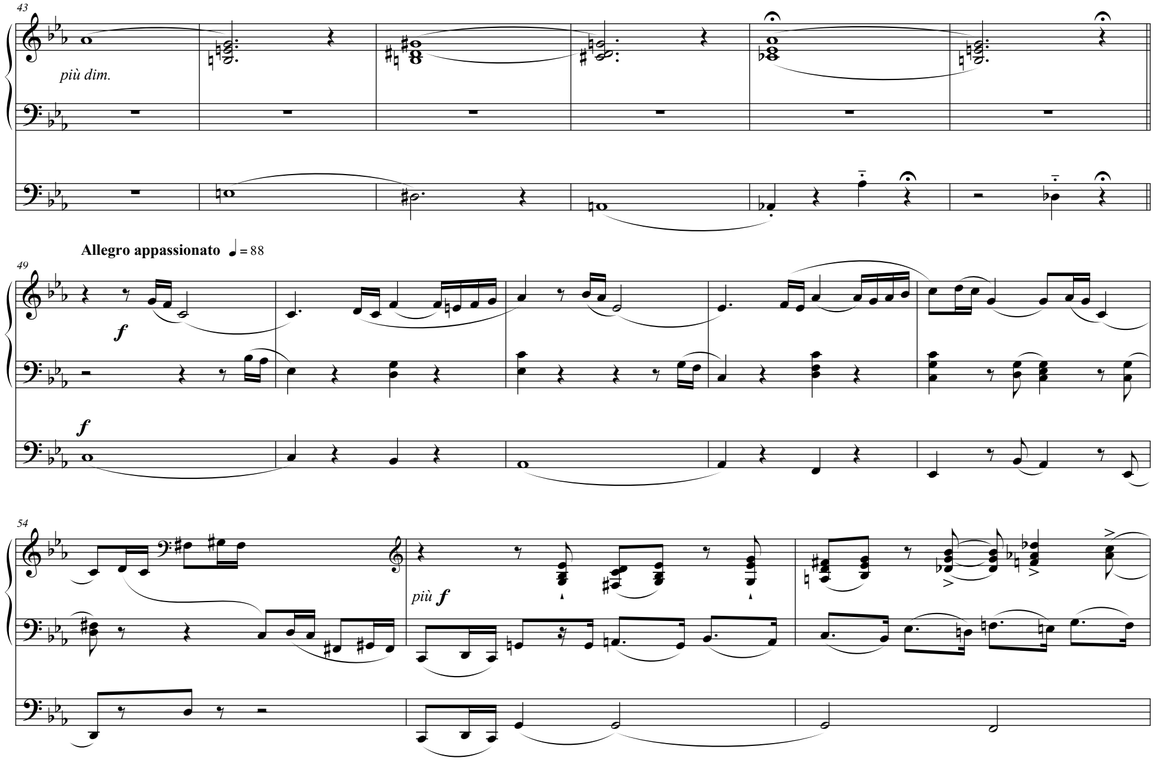
Takte 52 / 70:
gesteigerte Reprise der ersten beiden Satzteile. Polyrhythmik, siebenstimmige Fanfarenklänge, Doppelpedal – eine Vision vom jüngsten Gericht. Unerwartetes dreistufiges diminuendo, Generalpause – die Seele ganz allein, unverhüllt vor dem Richtstuhl stehend.

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.





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 Choralmelodie 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 Viertonmotiv 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 Introduktion des ersten Satzes verweist dieses Viertonmotiv im Abschnitt ab Takt 35 eindeutig auf Liszt-Reminiszenzen (vgl. die Takte 146 f. in Franz Liszts *Weinen, Klagen*-Variationen).

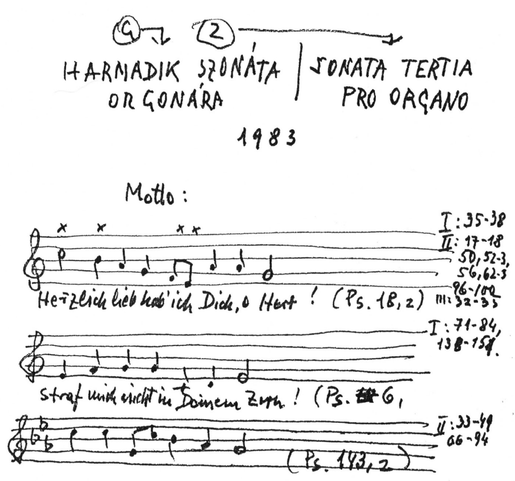
Wichtig zu wissen, dass auch das Hauptthema des ersten Satzes auf dieses „Motto“ zurückgeht (T. 49). Das ursprünglich vier Töne umfassende Modell reduziert sich hier auf drei Töne, dabei erhält sein oberes, „scharfkantiges“ Segment pentatonische, vielleicht ungarische Züge, während eine erneut andersartige Spiegelung (g-f-c / d-c-f) wieder als Schlüssel zur Themenbildung dient. Naheliegend erscheint auch die Tatsache, dass diese Linie die ersten Harmonien der Introduktion melodisch zu einer sukzessiven Ereigniskette entfaltet. Somit dürften die auftürmend-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 worden.

Nachwort

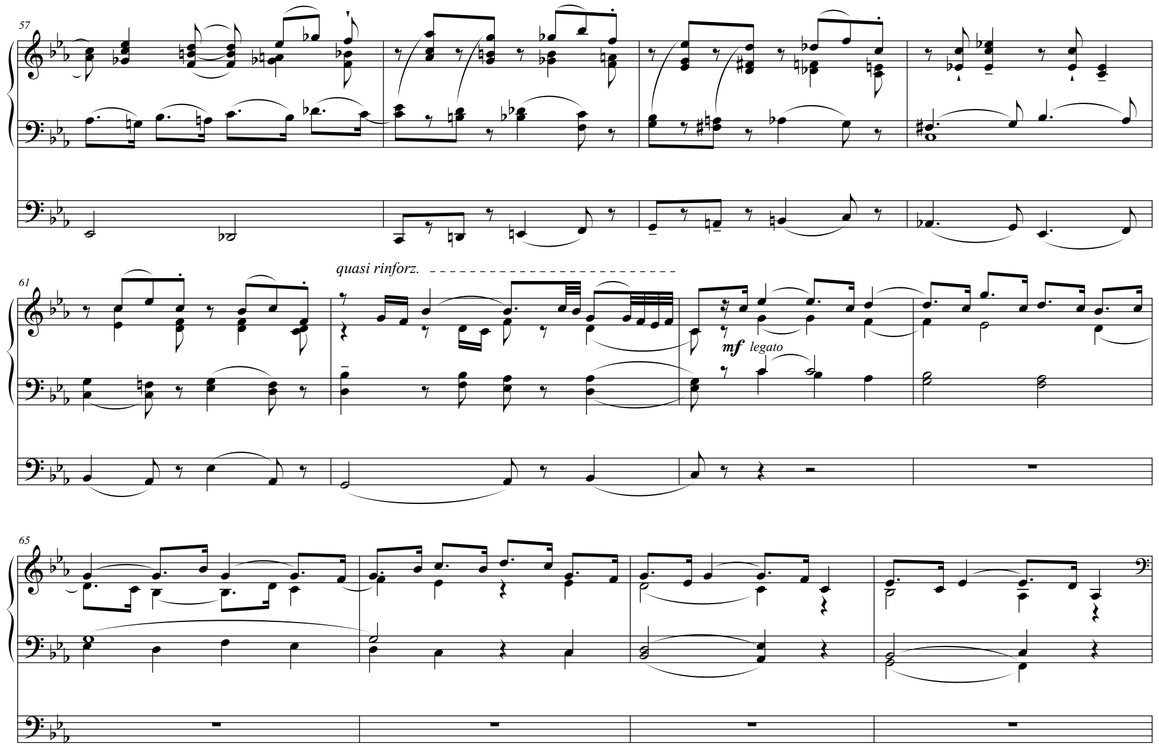
Die erste Sonate für Orgel von Zoltán Gárdonyi ist 1944 entstanden[1], ein dreisätziges Werk ohne Choralbezug. 1947 folgte die zweite Orgelsonate des Komponisten[2], dort wird eine ungarische Paraphrase von Psalm 148 aus dem 17. Jahrhundert im ersten, zweiten und vierten Satz durch drei unterschiedliche Bearbeitungsformen zur tragenden Achse des musikalischen Geschehens.

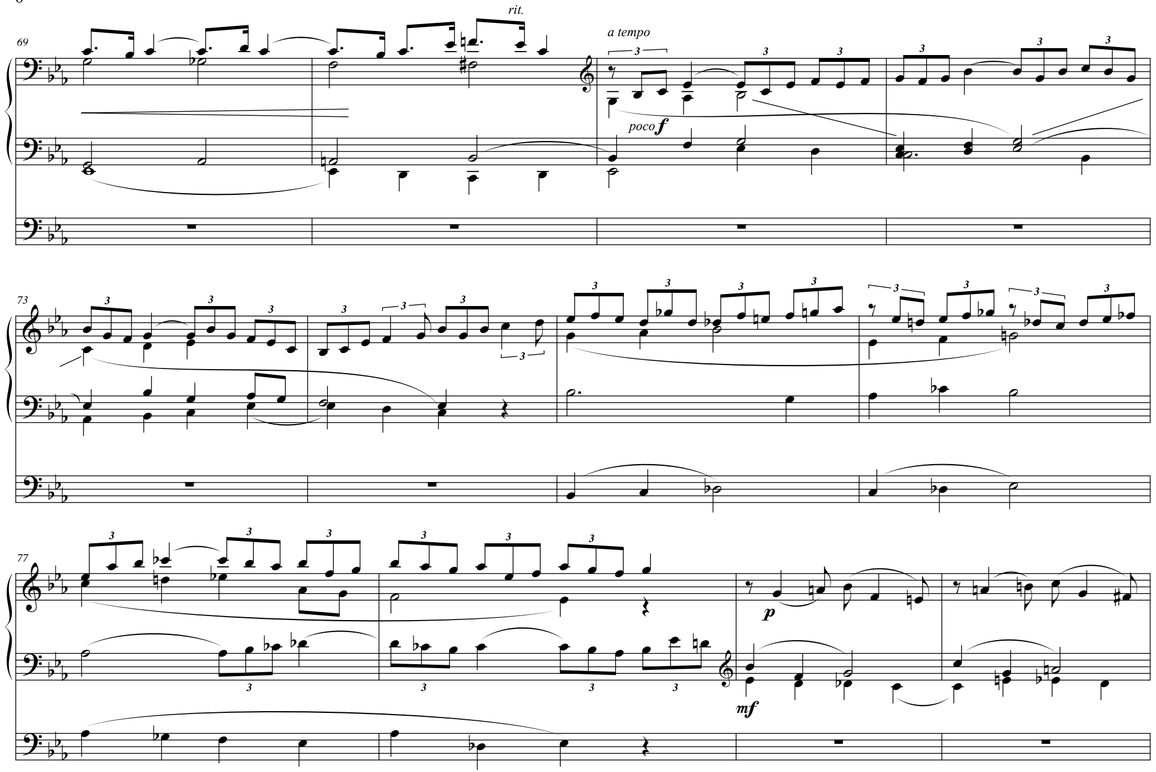
Zoltán Gárdonyis dritte Orgelsonate[3] fügt dieser Werkgruppe nach mehreren Jahrzehnten ein reifes Spätwerk hinzu: Nach dem Doppelstrich am Ende des dritten Satzes ist das Datum 15. Nobember 1983 notiert. Zwischen den Blättern des Manuskriptes blieb eine Aufzeichnung des Komponisten mit der Überschrift „Motto“ erhalten:

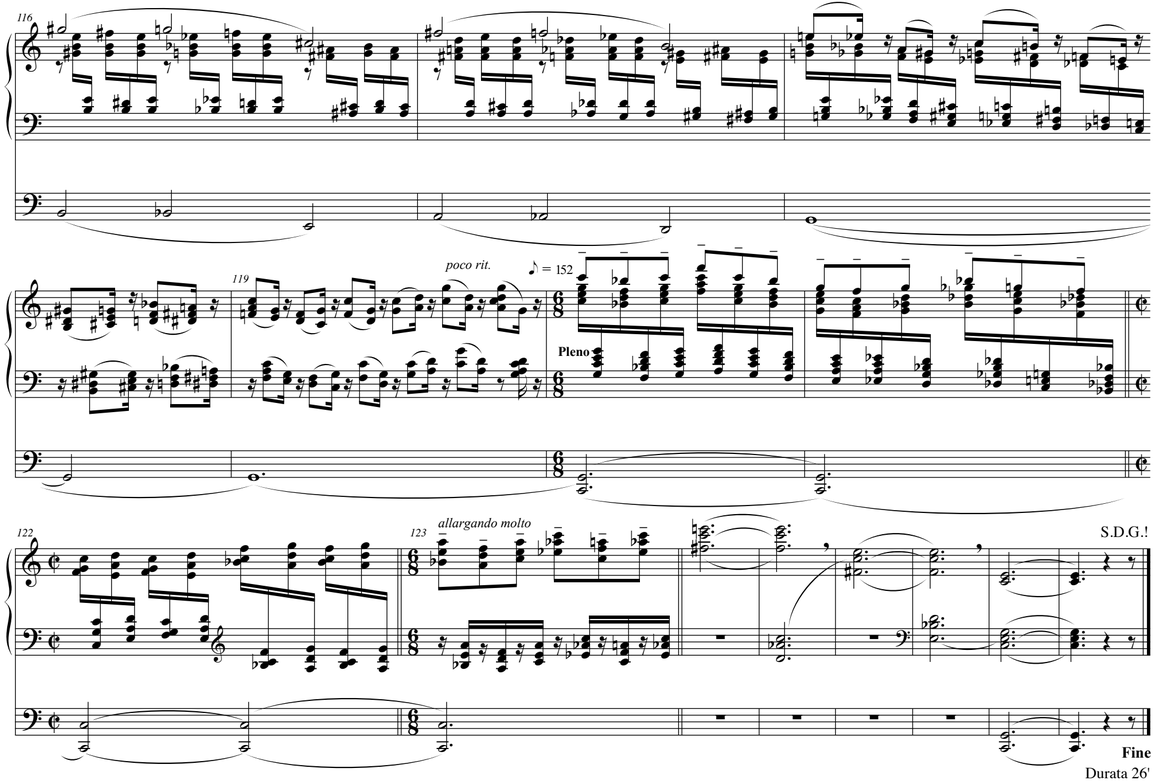


Dieses Blatt verweist beinahe mit der Genauigkeit einer Landkarte auf die Präsenz von drei Melodien, drei Psalm-Paraphrasen im musikalischen Material der drei Sätze dieser Komposition („Ps 18,2, Ps 6, Ps. 143,2“). Dadurch wird deutlich, dass die *Sonata tertia* auch mit einer anderen, ebenso wichtigen 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 Choralmelodien 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.




69
rit.
a tempo
poco f
73
77
p
mf


116
119
poco rit.
♪ = 152
Pleno
122
123
allargando molto
S.D.G.!
Fine
Durata 26'

109

f sempre

112

114

ff gran - - - - di - - - - o - - - - so

ff

81

mf

f

85

f

f

f

89

quasi rinforz.

dim.

93

più dim.

cresc.

97

più cresc.

f

f

101

103

105

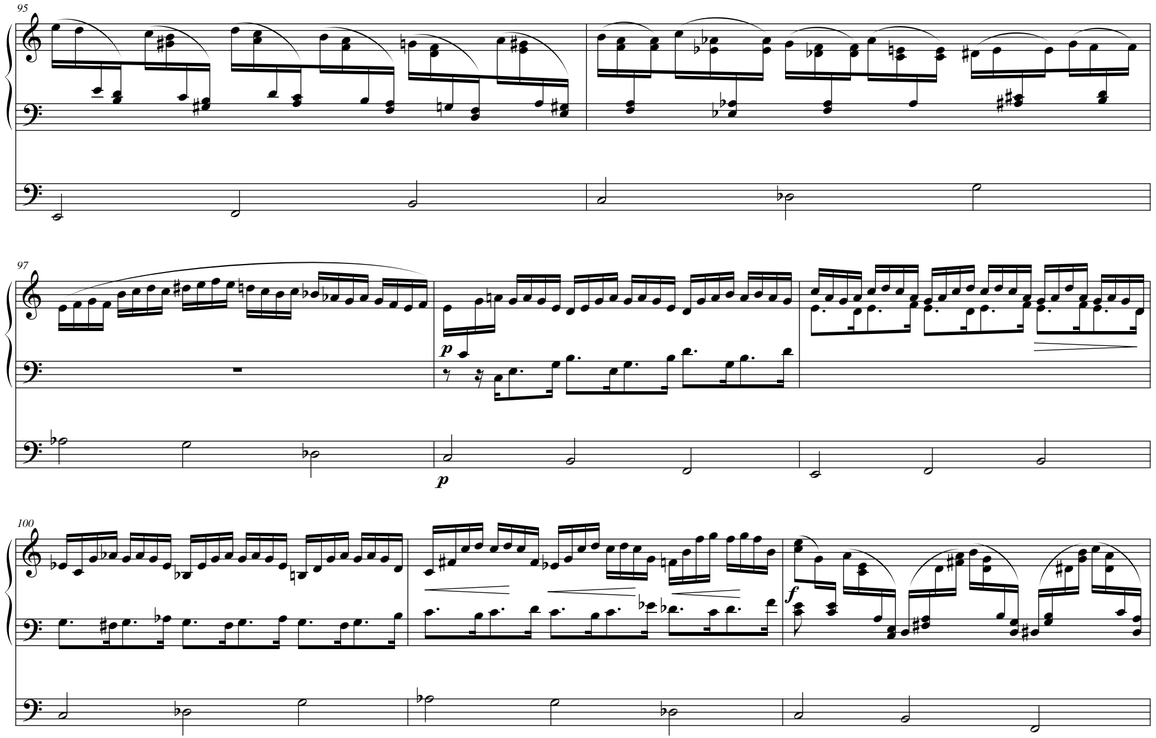
p

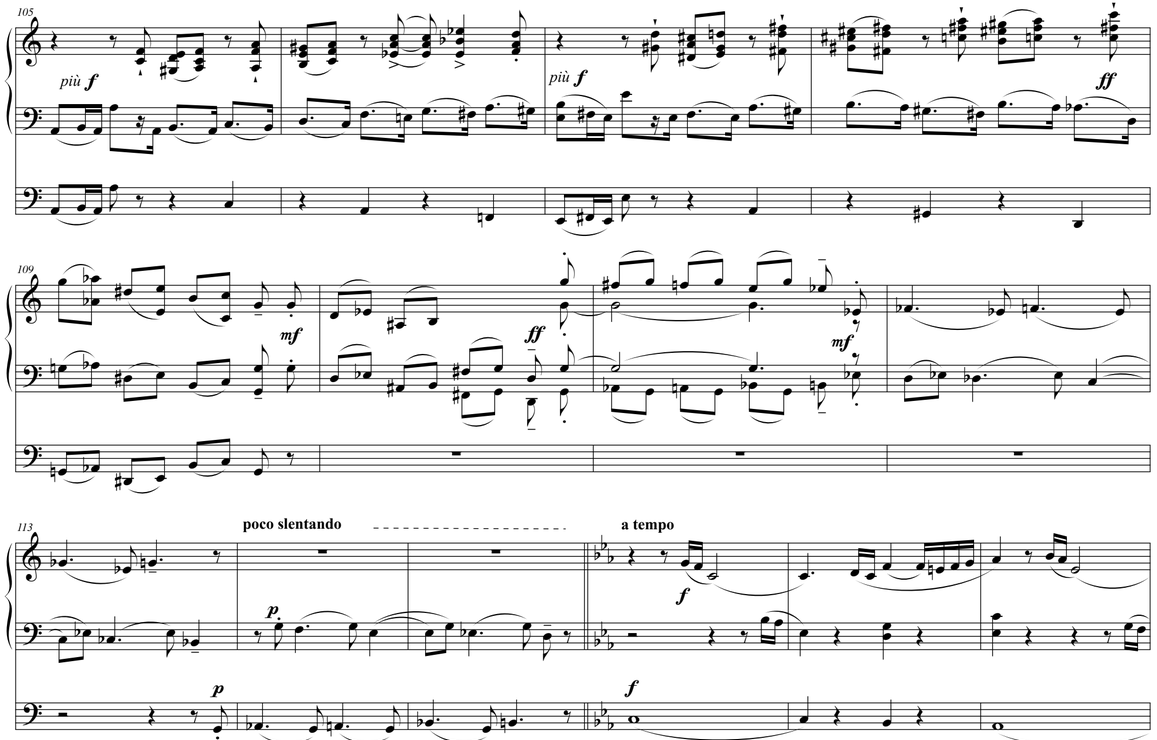
p

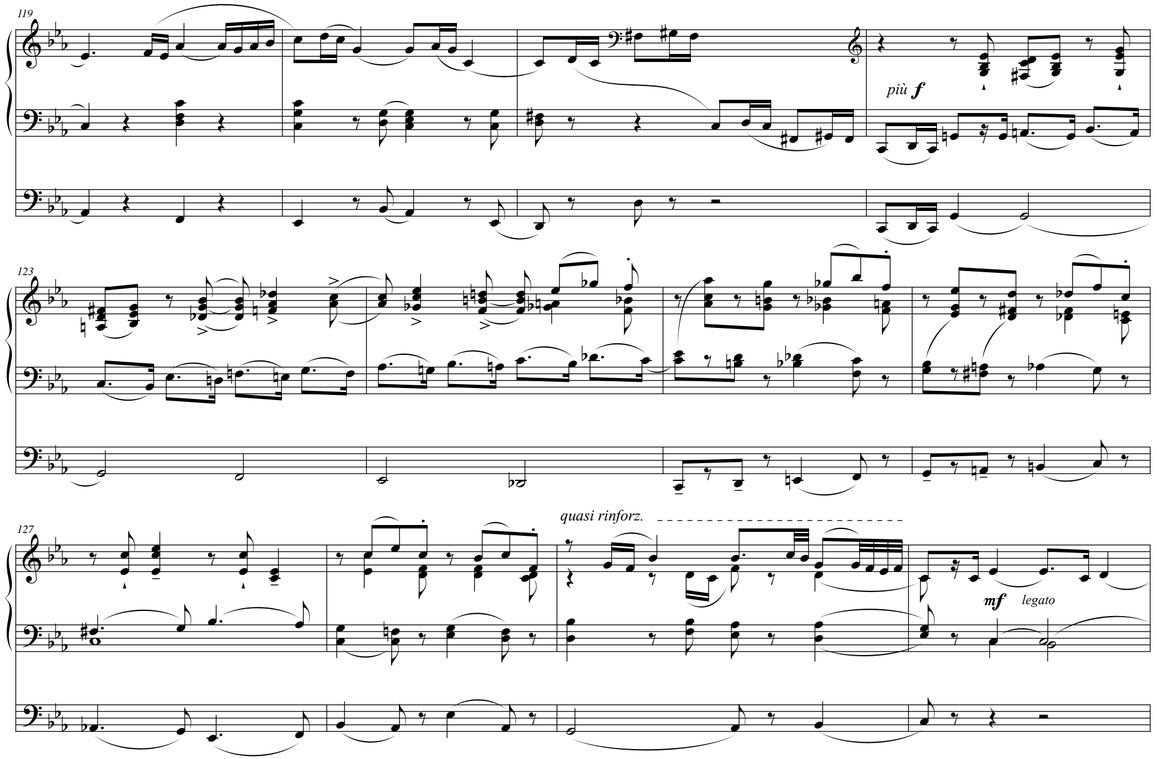
107

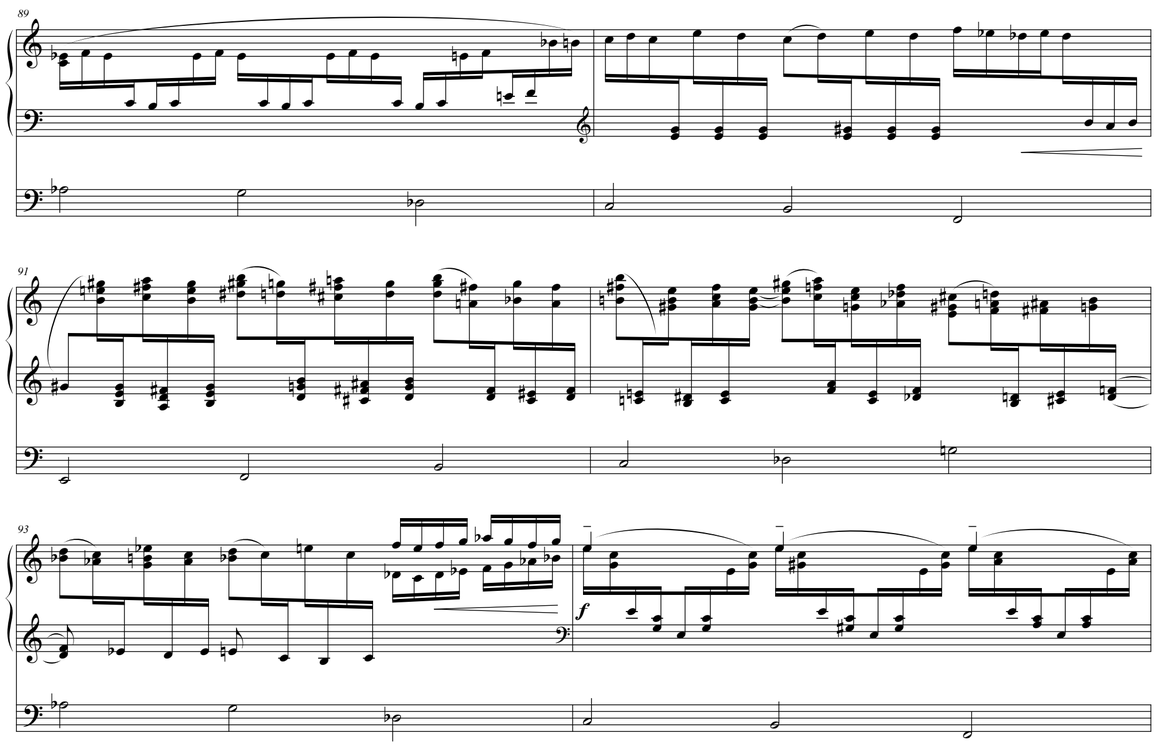
f

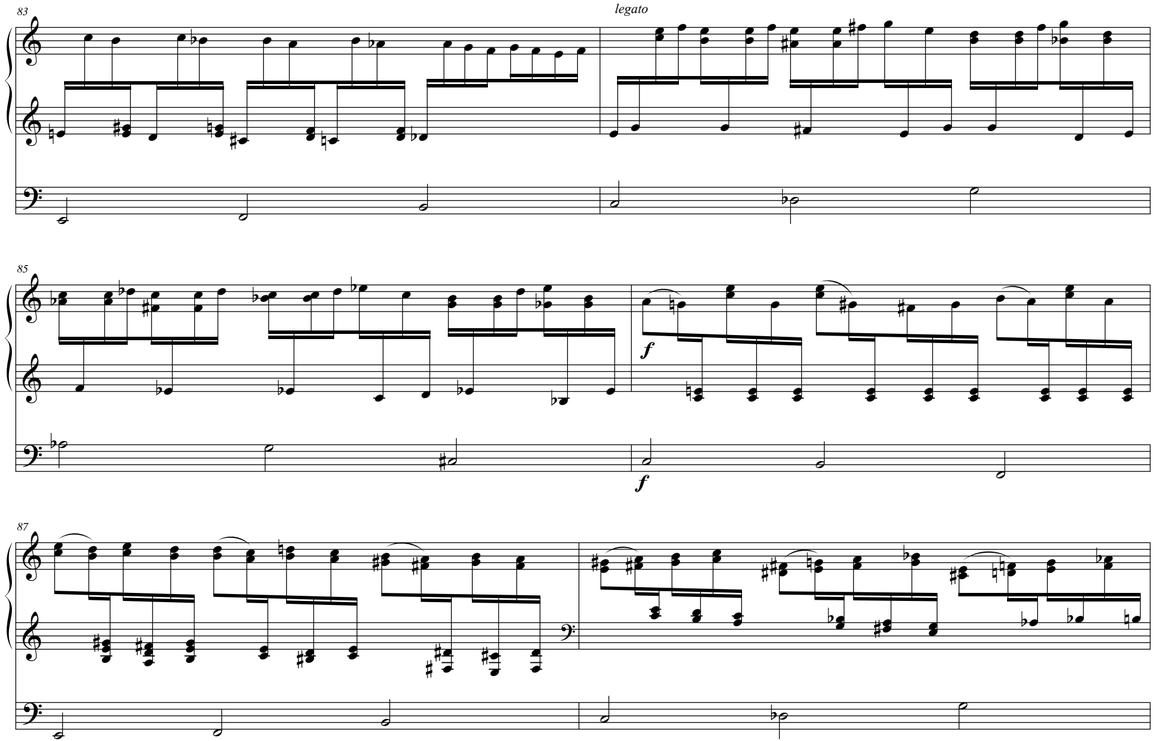
f

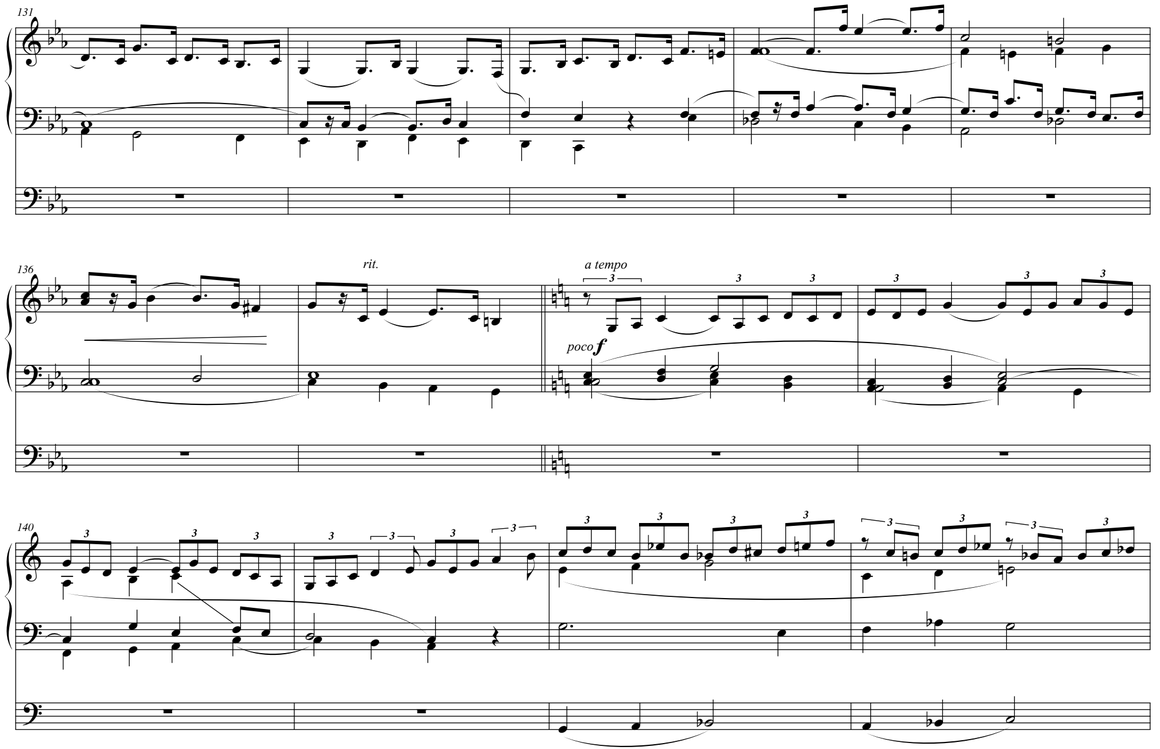

95
97
p
p
100
f


105
più f
più f
ff
109
mf
ff
mf
113
poco slentando
a tempo
p
f
p
f


119
più f
123
quasi rinforz.
127
mf
legato


89
91
93
f


83
legato
85
f
f
87


131
136
rit.
a tempo
poco f
140

144

mf

148

mf

f

152

cresc.

più cresc.

74

meno ***f***

p

mf

Risoluto ♩ = 96

f

f

79

81

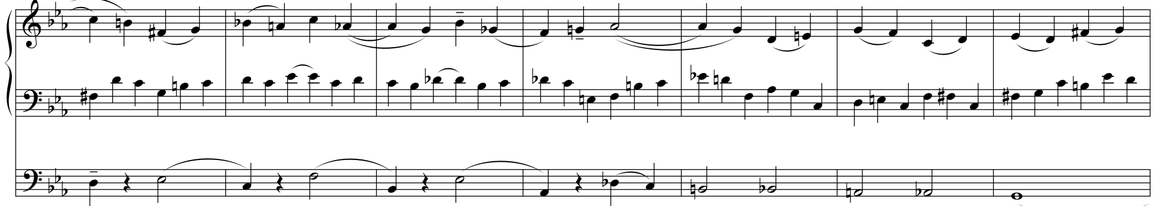
82 *leggiero*

p

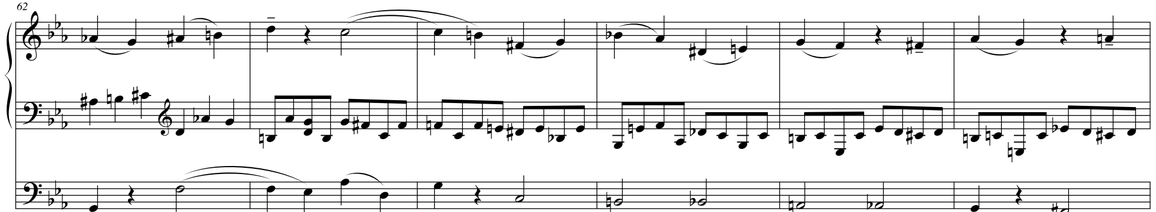
simile

p

55



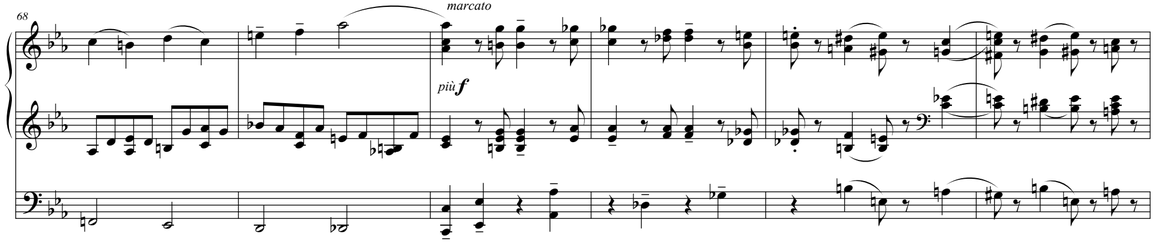
62



68

marcato

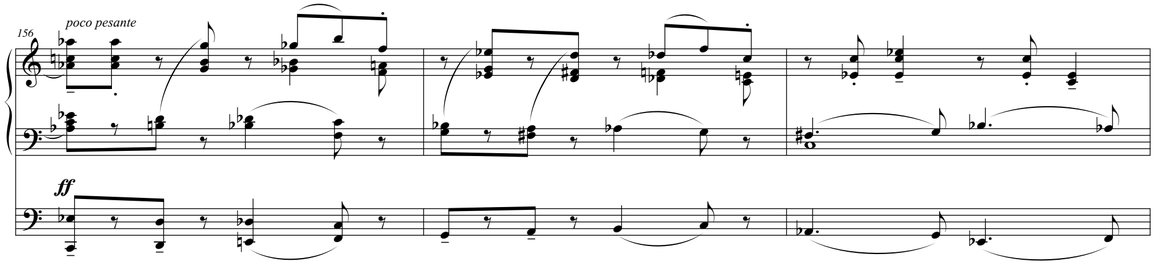
più *f*



156

poco pesante

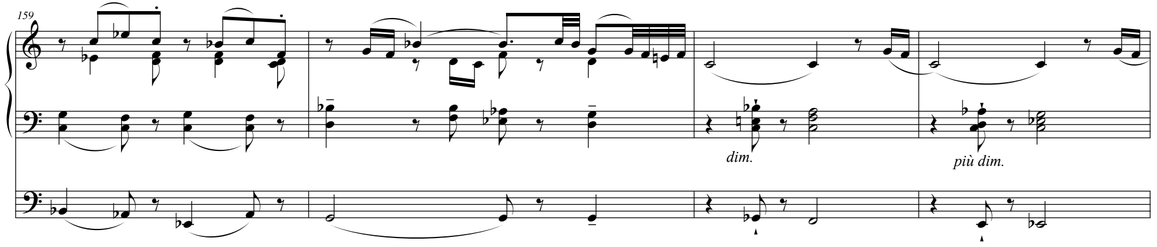
ff



159

dim.

più dim.



163

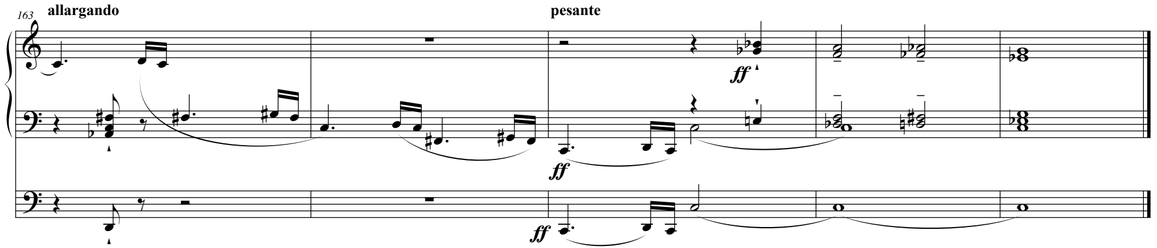
allargando

pesante

ff

ff

ff



II.

Quieto ♩ = 69

Schw.

p

Rp.

8

Schw.

13

mf

36

meno p

42

meno p

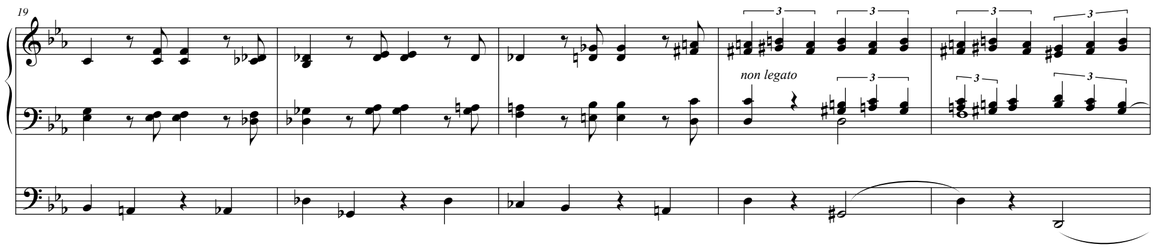
meno p

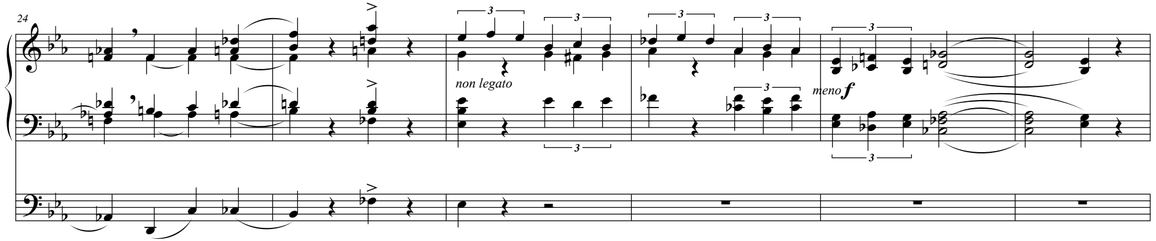
48

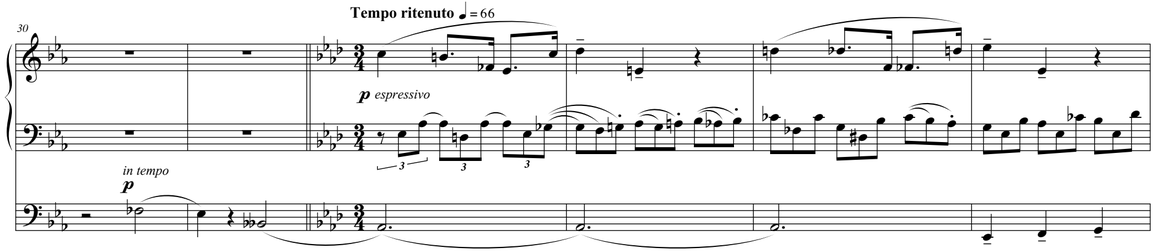
animando poco a poco — *sin al* — **Tempo primo**

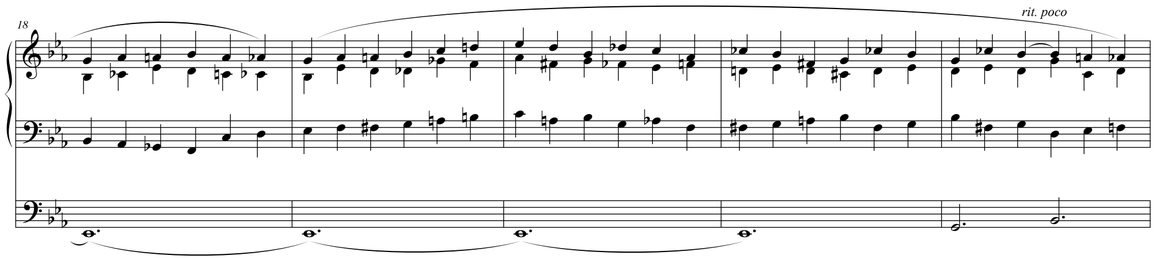
f

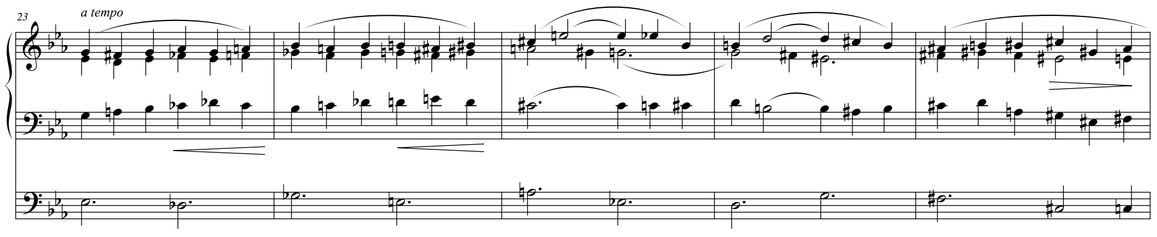
simile

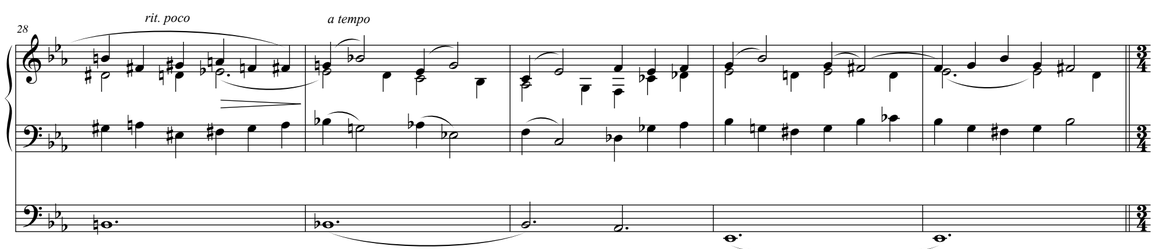

19
non legato


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

III.

Allegro impetuoso 𝅗𝅥 = 72

f

mf *legato*

7

13

marcato

f

più ***f***

99

rit.

104

a tempo

allargando sin al

Poco più tranquillo ♩= 63

109

slentando

molto tranquillo

dim.

più dim.

pp

molto p

50

Tempo primo ♩= 69

mf

55

più slentando

molto tranquillo

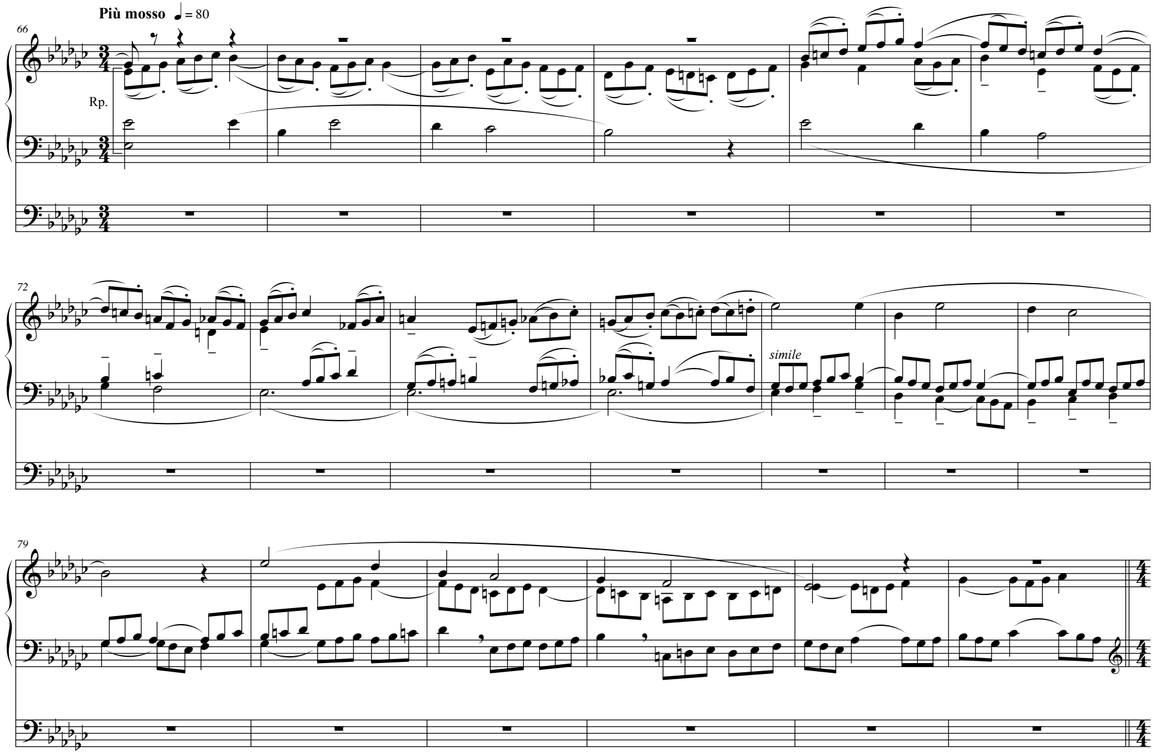
pp

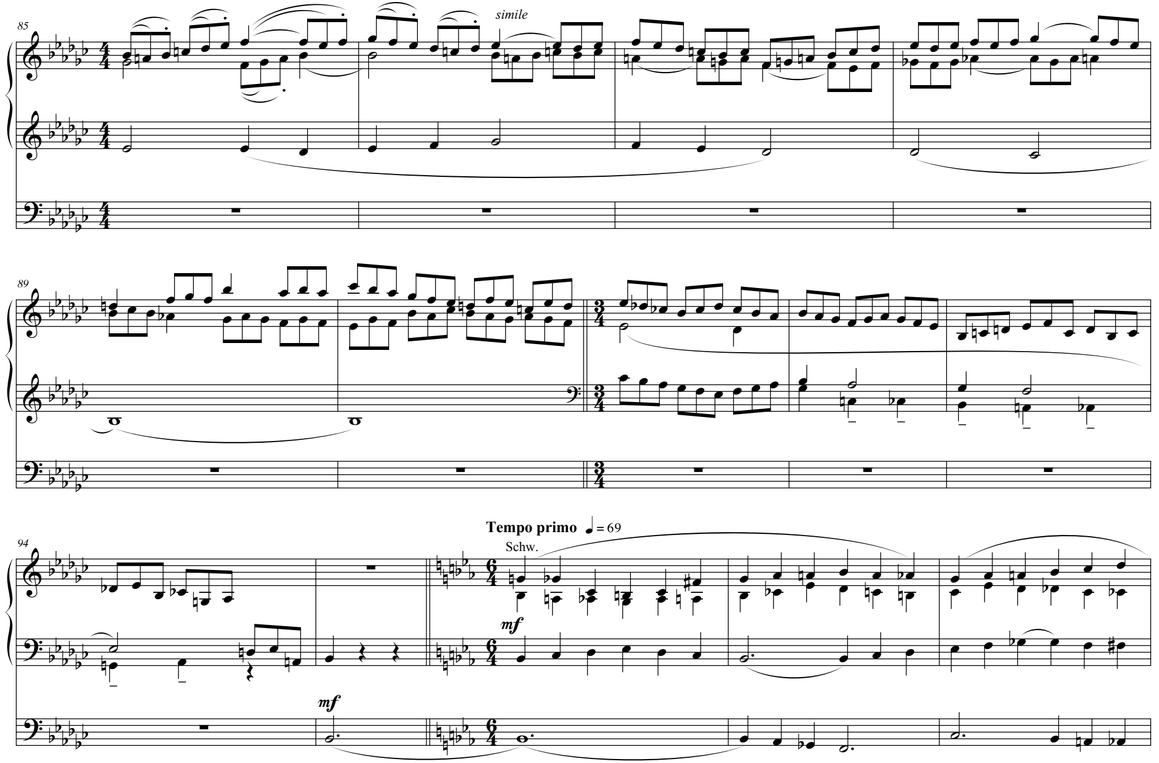
pp

60

poco animando

slentando


Più mosso ♩ = 80
66
Rp.
72
simile
79


85
simile
89
Tempo primo ♩ = 69
94
Schw.
mf
mf