

*Aus der Festschrift anlässlich der Nominierung des Orgelbaus und der Orgelmusik zum UNESCO Immateriellen Kulturerbe der Menschheit 2017, herausgegeben von Prof. Dr. Tiago de Oliveira Pinto, Direktor des Instituts für Musikwissenschaft – Chair Holder UNESCO Chair on Transcultural Music Studies, Hochschule für Musik „Franz Liszt“ Weimar und Friedrich Schiller Universität Jena-Weimar, 2018*

## *Zsolt Gárdonyi*

### *Orgelmusik und Komponieren heute*

Gerne komme ich dem Wunsch nach, zu dieser Festschrift einige persönliche Gedanken als Komponist und Organist beizutragen. Dies tue ich umso lieber, als das hierfür vorgegebene Thema meine zentralen Interessengebiete berührt.

Die Geschichte der traditionsreichen Personalunion Komponist/Organist beginnt fast gleichzeitig mit der Geschichte des Orgelbaus, „pars pro toto“ seien hier nur einige Namen herausgegriffen: Conrad Paumann (1410–1473), Antonio de Cabezon (1510–1566), Jan Pieterszoon Sweelinck (1562–1621), Girolamo Frescobaldi (1583–1643), Dietrich Buxtehude (1637–1707). Nach dem unvergleichlichen Gipfelpunkt J. S. Bach (1685–1750) haben neben César Franck (1822–1890), Anton Bruckner (1824–1896), Camille Saint-Saëns (1835–1921), Louis Vierne (1870–1937), Marcel Dupré (1886–1971) und Olivier Messiaen (1908–1992) auch weitere Komponisten/Organisten die neuere Musikgeschichte bereichert.

Nicht nur Organisten komponierten für ihr eigenes Instrument, die früheren Instrumentalschulen enthielten daher häufig auch eine Anleitung zu den Grundlagen der Tonsatzes, so auch die Violinschule von Leopold Mozart (1756) oder die Klavierschule von Daniel Gottlob Türk (1789). Die im 19. Jahrhundert noch selbstverständliche personelle Einheit zwischen Komposition, Improvisation und Virtuosität (z. B. Paganini, Liszt) ging mittlerweile verloren, dabei hat sich die einstige Relation zwischen Regelfall (= der Instrumentalist komponiert) und Ausnahme (= der Instrumentalist komponiert nicht) grundlegend verändert. Doch auch im 20. Jahrhundert gab es namhafte Komponisten, die zugleich als Instrumentalvirtuosen wirkten: Sergei Rachmaninow (1873–1943), Béla Bartók (1881–1945), Jean Françaix (1912–1997) oder Benjamin Britten (1913–1976) waren beispielsweise auch international konzertierende Pianisten. Heinz Holliger (geb. 1939) unterrichtete Oboe an der Freiburger Musikhochschule, hier hat derzeit der Komponist Jörg Widmann (geb. 1973) eine Professur für Klarinette inne.

Die Besonderheit der Personalunion Komponist/Organist besteht darin, daß die Gattungsgeschichte der Orgelmusik untrennbar mit der Geschichte der Kirchenmusik verbunden ist. Daher spielt hier die gottesdienstliche Improvisationspraxis als Inspirationsquelle für das Komponieren bis heute eine wesentliche Rolle. Die in der kompositorischen Arbeit fortlaufend gewonnenen satztechnischen, formalen und instrumentatorischen Erfahrungen fließen wiederum auch in die Orgelimprovisation ein.

Diese stetige Wechselwirkung prägte auch meinen musikalischen Lebensweg, der mich als Sohn des Komponisten Zoltán Gárdonyi (1906–1986) bereits während meiner Studienzeit zur Personalunion Komponist/Organist geführt hat. Mein Vater, einstiger Kompositionsschüler von Zoltán Kodály und Paul Hindemith, wirkte in seiner Geburtsstadt Budapest als langjähriger Professor für Musiktheorie an der von Franz Liszt 1875 gegründeten und seit 1923 nach diesem benannten Musikhochschule. Er leitete dort auch die Abteilung für protestantische Kirchenmusik bis zu deren Schließung 1948 durch die damaligen Machthaber.

Mein Studium an ebendieser Hochschule von 1964 bis 1968 in den Hauptfächern Komposition und Orgel habe ich dann 1969/1970 an der Hochschule für Musik in Detmold mit drei Diplomen abgeschlossen: Kirchenmusik, Orgel und Musiktheorie. Nach fünf Jahren als hauptamtlicher A-Organist an der Alexanderkirche in Wildeshausen (Norddeutschland) folgte ich 1975 einem Ruf an die Hochschule für Musik Würzburg. In den mehr als dreißig Jahren meiner dortigen Lehrtätigkeit als Professor für Musiktheorie wurde es mir täglich klar, mit welcher unendlichen Dankbarkeit ich darauf zurückblicken darf, die entscheidenden Dinge auch für mein künstlerisches Denken und Tun bereits im Elternhaus durch eine Art „Osmose“ mühelos empfangen zu haben.

Von meiner Kindheit an liebte ich die Musik von Bach, Debussy und Ravel ebenso wie die Harmonien des Jazz. Meine spätere Begeisterung für die Kompositionen von Frank Martin und Olivier Messiaen sowie meine persönlichen Begegnungen mit diesen Meistern bedeuteten mir dann sowohl für meine Konzerttätigkeit als Organist als auch für das Komponieren wesentliche Impulse. Mein Orgelschaffen umfaßt neben choralfreien Werken auch zahlreiche Choralbearbeitungen: mit dieser Gattung und deren Formenvielfalt verbindet mich schon seit meinen ersten Orgelstunden vor rund sechzig Jahren eine lebenslange Liebe.

Ohne hier auf meine Kompositionen näher einzugehen, sei nur darauf hingewiesen, daß die für meine Klanggestaltung typischen, formbildenden Wellenbewegungen zwischen pentatonischen, diatonischen, akustischen und distanziellen Tonhöhenordnungen bereits auch in jener markanten harmoniegeschichtlichen Entwicklungslinie anzutreffen sind, die von Franz Liszt ausgehend über Claude Debussy, Maurice Ravel, Alexander Skrjabin und Béla Bartók zu Olivier Messiaen führt.

Weitaus bedeutsamer als kompositionstechnische Details erscheinen mir indessen jene zeitlosen Dimensionen, die mit der Entstehung und Wirkungsweise der Musik zusammenhängen. Nach meiner Überzeugung gehört die Musik zu den besonderen Geschenken Gottes, ebenso wie unsere sonstigen kreativen Äußerungsformen, die dann im Laufe der Jahrtausende zu „Kunst“ geronnen sind. Das Christentum hat uns die Augen für den bestimmungsgemäßen Gebrauch dieser Gaben im Sinne einer tiefgreifenden Erfahrung unserer Ebenbildlichkeit und unseres Geschöpf-Seins geöffnet. Der erste Aspekt verweist auf die besondere Fähigkeit des Menschen, schöpferisch und planvoll wirken zu können, der zweite Aspekt betrifft die Sonderstellung des Menschen, als einziges unter allen Lebewesen nach „woher“ und „wohin“ fragend seinen Schöpfer zu suchen.

Dies sollte auch bei einem Komponisten der Neuzeit ein Nachdenken darüber bedeuten, wem er seine Begabung zu verdanken hat. Die Quelle künstlerischen Wirkens liegt nicht in Menschenhand: die Musik wird auch nach meiner persönlichen Erlebensweise nicht etwa erfunden, sondern vielmehr als ein stets überraschendes Geschenk aufgefunden. Die kreativen Ideen fließen gleichsam durch die innere Welt des Komponisten hindurch und können dann nach ihrer Verschriftlichung bzw. Verklanglichung auch mit anderen Menschen geteilt werden.

Wie bei allen Fähigkeiten und Erkenntnissen, kommt es auch bei der kostbaren Gabe der Musik darauf an, wie man sie und wozu man sie gebraucht – vergleichbar mit den ebenfalls sehr unterschiedlichen Anwendungsmöglichkeiten etwa der bildenden Kunst, der naturwissenschaftlichen Forschung und der technischen Entwicklung. Bekanntlich sind Architektur, Bildwerk, Sprache und Musik für den Kirchenraum nur in ihren gehobenen Erscheinungsformen funktional geeignet, und genauso wie man beispielsweise den Wertunterschied zwischen einem Abendmahlskelch und einem Pappbecher, oder zwischen einer kunstvoll gestalteten Altardecke und einem schlichten Wachsleinentuch erkennen kann, lassen sich auch hochwertige und minderwertige Ausprägungen der Musik unterscheiden.

Diese qualitative Spannweite spielt auch im heutigen Diskurs über die gottesdienstliche Musik eine bemerkenswerte Rolle. Der Versuch, die Merkmale der Kirchenmusik nur über die Titelgebung, Textierung, Besetzung oder Choralbezogenheit definieren zu wollen, greift dabei zu kurz: für mich verläuft hier die Trennlinie in der Differenzierung zwischen kunstvoller und kunstloser Musik. Auch der Orgelklang kann für sich genommen noch kein Kriterium von Kirchenmusik sein, denn eine schwache Orgelkomposition wird auch durch die Einbeziehung einer Chormelodie nicht besser, und analogerweise erhält die Musik der Einkaufszentren und Diskotheken auch durch die Unterlegung frommer Texte noch keine gottesdienstfähige Qualität.

Für solche Überlegungen hat uns gerade J. S. Bach den besten Anschauungsunterricht erteilt. Denn was genau sollte etwa an jenen Sätzen des Weihnachtsoratoriums religiös sein, deren Musik Bach bekanntlich aus seinen weltlichen Kantaten übernommen hat? Auf den ersten Blick sicherlich deren Text. Wenn allerdings dasselbe musikalische Material nach einem vom Komponisten selbst vorgenommenen Austausch des zugehörigen Verbalprogramms, hier also nach Wegfall des weltlichen Textes nun auf einmal als Kirchenmusik gelten kann, dann müssen deren Kriterien bereits zuvor in der immanenten musikalischen Beschaffenheit des Werkes verankert sein. Diesen „a priori“ jeder hochwertigen Musik innewohnenden Fingerzeig auf unseren Schöpfer kann ein geistlicher Text dann auch im liturgischen Kontext zielführend und mehrheitsfähig interpretieren. Bei Bach waren eben Bekenntnis und kompositorische Qualität mit oder ohne Text bzw. mit oder ohne cantus firmus deckungsgleich – eine seltene Sternstunde der Musikgeschichte.

Dies alles bedeutet natürlich nicht, dass damit jede großartige Musik zugleich Kirchenmusik wäre, denn die vom Komponisten jeweils intendierte (und zu respektierende ! ) inhaltliche Widmung kann auch bei einem Meisterwerk durch dessen Gattung, Titelgebung, Textierung, Geisteshaltung und Programmatik selbstverständlich auch völlig anders geartet sein. Kunstvolle Musik ermöglicht jedoch in ihren unmittelbaren Erscheinungsformen kathartische Erfahrungen auf dem lebenslangen Weg eines Menschen zu seinem Schöpfer. Diesen Weg durch die Entfaltung hochwertiger und nach Möglichkeit zugleich begeisternder Musik innerhalb wie außerhalb des Kirchenraumes zu ebnen und zu begleiten, war und bleibt meine Idee vom Komponieren.

Ob in Kathedralen oder Konzerthallen, auch für die neue Orgelmusik gelten die bekannten Rezeptionsmechanismen des Musiklebens: eine Komposition kann ihre Uraufführung erst dann nachhaltig überleben, wenn das neue Werk anschließend gerne in das Repertoire aufgenommen wird. Dieses praktizierte Urteil der Interpreten erweist sich meistens als verlässlicher Indikator der Repertoirefähigkeit, die dann durch wiederholte Aufführungen einer aktuellen Komposition auch zu deren Publikumsfähigkeit und gegebenenfalls Erfolg führen kann. Die Beliebtheit zahlreicher Werke, deren Aufführungen uns heute bereits als selbstverständlich erscheinen, beruht auf ebendieser natürlichen Dynamik der Auslese in Geschichte und Gegenwart. Repertoirefähigkeit und Publikumsfähigkeit verhalten sich wie zwei ineinandergreifende Zahnräder verschiedener Größe: die Bewegungsenergie geht dabei stets vom „kleineren Rad“, von der Ausstrahlung der Repertoirefähigkeit aus. Auch in diesem Sinne dürfen wir die Freude über die Anerkennung der Orgelbaukunst und Orgelkunst als immaterielles Kulturerbe mit der Hoffnung verbinden, daß die Orgelmusik einer weiter wachsenden Zahl von Menschen zugänglich wird und zum sinnerfüllten Leben verhelfen kann.