

DER GOLDENE SARG – DIE OPER DES „DEBUSSYS DER THEIßGEGEND“ IM SPIEGEL IHRES TONSYSTEMS

MÁRIA ILLÉS*

SUMMARY. „The Golden Coffin” – Opera by “Debussy from Tisza-part” in the Mirror of his Tone System. Vántus István, the determining personality of the musical life of the 20th century in Szeged would be 75 years old in 2010, and it is the 35th anniversary of his opera *Golden Coffin*. This opera is one of the greatest pieces of music which can be related to Szeged and which deserves this rank because of its size, quality and importance as well. Vántus made the libretto from the novel *Golden Coffin*, which takes places in the era of Emperor Diocletian. Móra Ferenc, who was also born in Szeged, wrote the novel. The whole piece is in the tonal system of the so called “infinite pentatonicity”, which was created by Vántus in the 1960s, and then he built up his whole life-work on the basis of this special system, which originates in the Hungarian folk pentatonicity, but it contains the potentials of modern sonority as well. By presenting *Golden Coffin* I would like to make an approach to Vántus’s mentality as a composer, analysing it from the dual points of view of theory and practice.

Keywords: authorship, Vántus István, tonal system, infinite pentatonicity, operas, Szeged, analysis, Golden Coffin, Hungarian opera history

Der Komponist István Vántus – der „Debussy der Theißgegend“ –, eine der bedeutendsten Persönlichkeiten des Szegeder musikalischen Lebens im 20. Jahrhundert, wäre im Jahr 2010 75 Jahre alt geworden, und sein Hauptwerk „Der goldene Sarg“ hat seinen 35. Jahrestag. Den Umfang, die Qualität und die Bedeutung betreffend ist „Der goldene Sarg“ das größte musikalische Werk, das mit dieser Stadt zu verbinden ist. Die Oper ist eine durch und durch Szegeder Schöpfung, lässt sich aber ebenso mit Großwardein in Beziehung setzen.

Kurz über das Leben von István Vántus

Die bedeutende Persönlichkeit des musikalischen Lebens im Szeged des 20. Jahrhunderts ist in Vaja geboren, in einem kleinen Dorf im Komitat Szabolcs¹. Besonders für die Untersuchung von „Der goldene Sarg“ ist es

* University of Szeged, Faculty of Music, Musical Theory Professorship, Historian of music, assistant professor. 6722 Szeged, Tisza Lajos körút 79-81, E-mail: m.illes@music.u-szeged.hu

¹ Vántus hat vor seinem sich nähernden 50. Geburtstag Vaja einen „Denkmal“ mit seinem Werk *Verstummtheiten* für Streichorchester gesetzt, dessen Untertitel *Verspätete Nachricht nach mein Heimatdorf* ist. In Vaja ist heute eine Grundschule nach ihm benannt.

interessant, dass er im Spiegel seiner eigenen Ahnenforschung – nicht als nachweisbare, aber als mögliche Folgerung – meinte, dass seine Vorfahren griechische Baumeister waren, die im 17. Jahrhundert hierher kamen, um die Burg der Familie Vay zu bauen.

[Vántus] war mehrmals in Griechenland, und bei einer Gelegenheit entdeckte er betroffen, dass das Auto mit ihm in einer Gegend fährt, die er schon aus seinen Träumen kannte. Bald kam er aber in Verlegenheit, weil er zu einer Wegstrecke kam, bei der in seinem Traum eine Abzweigung begann. Er fragte laut: „Wo ist der Weg?“ Zu seiner größten Überraschung antworteten seine Begleiter, dass es früher dorthin wirklich einen Weg gab, der aber schon vor etwa hundert Jahren verschwunden ist...²

Vántus fühlte wegen dieser vermuteten persönlichen Bindung starke Neigung zu der griechischen Kultur, und hindurch zu der Antike.

Er verbrachte seine Kindheit in Nyírbogát, wo er als Zehnjähriger zum Kantor wurde, nachdem der örtliche Kirchenmusiker in Kriegsgefangenschaft geriet. Er besuchte das Gymnasium des Debreziner Reformanten-Kollegiums, daneben besuchte er konservatorische Stunden. Trotz seiner ungenügenden musikalischen Bildung wurde er schon bei seinem ersten Versuch an die Musikakademie aufgenommen. Hier hat „das Kulakkind“ – und der durch seinen Vater zur Bethánia-Bewegung gehörende Reformierer – vielleicht nicht zufällig Ferenc Szabó als Kompositionslehrer bekommen, der aus der Sowjetunion als Offizier der Roten Armee eben heimkehrte. Die theoretischen Fächer lehrten ihm András Szöllösy, Pál Járdányi, Dezső Legány, Lajos Bárdos, Bence Szabolcsi, József Ujfalussy, und der Leiter des Selbststudienkreises der Musikakademie war Miklós Kocsár, der zum besten Freund von Vántus wurde. Vántus siedelte sich nach Erhalt seines Diploms 1960 in Szeged an und blieb dort auch sein ganzes Leben. Neben der Stelle als Lehrer des Musikgymnasiums interessierte ihn auch die von Viktor Vaszy³ geleitete, berühmt niveauvolle Oper⁴. Während seiner langen Tätigkeit wurde Vántus zur Zentralfigur des Szegeder Musiklebens, lehrte in der Mittel- und Oberstufe, schrieb Konzertkritiken und Musikpublizistiken und gründete das bis heute organisierte Zeitgenössische Musikfestival, das seit 1997 seinen Namen trägt.

Er fiel auf der Bühne im Festsaal des Debrecener Aranybika Hotels dem frühen und jähen Tod zum Opfer, auf die er nach der Premiere seines Werkes für Kinderchor *Tongruppen* ging, um sich für den Beifall zu bedanken. Seine letzten Worte vor dem Herzanfall waren: „Das ist einer meiner schönsten Tage in meinem Leben.“

² Kiss, Ernő, *Vántus István (1935–1992)*, Vántus István Társaság, Szeged, 1997, S. 14.

³ Viktor Vaszy (1903–1979) Kapellmeister und Komponist. Der Schauplatz seiner ersten Tätigkeit als Operkapellmeister war zwischen 1941 und 1944 die Klausberger Ungarische Oper. Im Jahr 1945 geriet er in Szeged, wo er international berühmte Opervorführungen schuf.

⁴ Seit seinen frühesten Jahren interessierte ihn die Gattung der Oper, während seiner Schuljahre war sein Lieblingskomponist Gluck – vielleicht gewissermaßen wegen seiner Sonderbarkeit.

Das Tonsystem der „Unendlichen Pentatonik“

Vántus arbeitete sein persönliches Tonsystem schon in Szeged aus – im Jahr 1964, während der Planung seiner Oper *Die drei Wanderer* –, das den Grundstein seines ganzen späteren Lebenswerkes bildete. Mit diesem Tonsystem baute er seine Musikwelt auf die pentatonische Hörweise, auf die ungarische „musikalische Muttersprache“ auf. Er näherte sich an den Volksliedgesang demnach auf einer abstrakten Weise, gegen mit dem volkstümlich-allgemein verständlichen Stil diktierenden, aufgrund des berühmten Zsdanover Befehls⁵ beherrschenden Gemeingeist, an den sich die meisten Komponisten der Epoche richteten. Genau wegen dieser eigenartigen pentatonischen Musikwelt, und wegen seiner lyrischen komponistischen Beschaffenheit hat Marianne Pándi⁶ ihn – in ihrer Kritik *Notturmo*, in dem es um Werke für Streichorchester geht, den „Debussy des Theißufers“⁷ genannt.

Wie knüpft sich also das Tonsystem von Vántus an die Pentatonik? Die traditionelle, sich in jeder Oktave wiederholende Pentatonik enthält nur große Sekunden und kleine Terzen; davon ausgehend – und die Periodizität der Tonabstände verändernd – schuf er ein regelmäßiges zweier-dreier Modell (2:3), das sich in jeder fünften Oktave wiederholt [Ex. 1]. Mit dem Ausdruck von Lajos Huszár⁸ (der den Wortgebrauch von Ernő Lendvai⁹ und Lajos Bárdos¹⁰

⁵ „Der Angriff gegen die Intelligenz, wie wir wissen, begann mit den Reden von A. Zsdanov, die vernichtende Kritik enthielten, und mit den Parteibeschlüssen in Bezug auf die Literatur, das Kino und den Film. Anfang 1948 wurde eine musikwissenschaftliche Beratung versammelt, wo auch A. Zsdanov und M. Szluszov teilnahmen. Die Musikfachmänner mussten zahlreiche grob aufgeführt primitive Erörterungen über »die gehobene Idealität der Musik«, über »ihren engen Kontakt mit dem Volk« anhören, und darüber, wie unzulässig ist, dass sie »den Ausdruck der individualistischen Gefühle einer kleinen ausgewählten „Schöngeistgruppe“ dient.« (Vgl. Roziner, Feliks: *Szocialista realizmus a szovjet zenében. [Der sozialistische Realismus in der sowjetischen Musik]* www.ketezer.hu/menu4/2003.../roziner.html Heruntergeladen am 3. 3. 2010) Der Führer des Zsdanovismus in Ungarn war József Révai (1948–1953), der kulturpolitische Vorgesetzte der Rákosi-Epoche.

⁶ Pándi, Marianne (1924–2009) Musikhistorikerin, Musikkritikerin.

⁷ Pándi, Marianne, *In den Budapester Konzerträumen*, in: *Magyar Nemzet* (Tageszeitung) 23. 11. 1985. 8., Zitiert von Kiss, 1997, S. 148.

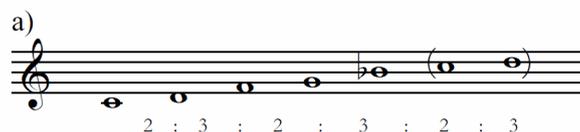
⁸ Huszár, Lajos, *Vántus István kompozíciós technikája a Naenia tükrében (Die kompositionale Technik von István Vántus in der Spiegel von Naenia)*, in: Kiss, Ernő, *Vántusól, Vántusról (Von Vántus, über Vántus)*, Bába Kiadó, Szeged, 2007, S. 312–321, 313.

⁹ Lendvai, Ernő, *Bartók költői világa (Die poetische Welt von Bartók)*, Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1971, S. 448. „Ebensolche wichtige Rolle spielen die sogenannten 1:5, 1:3, und 1:2 Modelle in der Chromatik von Bartók. Alle drei Modelle charakterisiert, dass sie sich durch die gestaffelte, unendliche Wiederholung der 1:5, 1:3 und 1:2 Verhältnisse verwirklichen [...] auf dieser Weise wiederholt sich das Tonsystem in jeder Oktave, trifft sich mit sich selbst – schafft also ein geschlossenes System.“

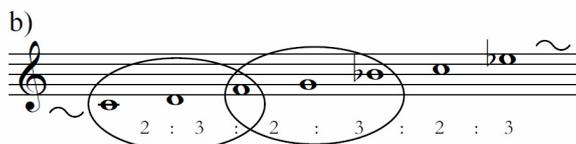
¹⁰ Bárdos, Lajos, *Liszt Ferenc, a jövő zenésze (Franz Liszt, der Musiker der Zukunft)*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1976, S. 24. „Die Erkenntnis, dass auch die – nach dem allgemeinen Bewusstsein am meisten an Bartók's Namen knüpfende doppelte Dissonanzreihen bei anderen Komponisten [er verweist auf Liszt] erscheinen, war noch überraschender als die Lisztischen Beispiele der Ganztonskala. (Ernő Lendvai nennt sie tonartabstander Skala-Modelle)“

weitergedacht hat) ist es die „geöffnete – das heißt, an Oktaven nicht schließende – alternierende distanziale Modellskala.“ Ihr Maßtonabstand – der rahmenbildende Tonabstand einer ihrer Elemente – ist die fünf kleinen Sekunden entsprechende reine Quart, deswegen ist die Tonreihe in jeder fünften Oktave periodisch, und hat nur fünf Transpositionen. Vántus schrieb die möglichen Transpositionen chromatisch niederwärts ab¹¹, diese fünf Tonreihen bilden die Komponiertabelle¹² von Vántus. Diese Regeln der Fünf, die auch weitere Folgen mit sich bringt, bezauberten natürlich ihn den Forscher der großen Geheimnisse, und er sprach ahnungsvoll über die Geltung der „5x5=25 Regel“ in der Musik.

Ex.1



pentatonische Tonreihe



Ausschnitt aus der „unendlichen Pentatonik“

Hier vermittele ich wegen der besseren Übersichtlichkeit nur Ausschnitte der Tonreihen der Komponiertabelle, auf denen ersichtlich ist, dass es keine oktavishe Wiederholungen im System gibt [Ex. 2].¹³

¹¹ Hier merke ich an, dass der Anfangston in den verschiedenen Abschreibungen von dieser Regelmäßigkeit oft abweicht. Dies ist aber indifferent wegen der „Unendlichkeit“ der Reihe.

¹² Die vollständige Komponiertabelle ist hier zu finden: Kiss, 1997, S. 173.

¹³ Ich möchte den Wagemut des Gedanken betonen, denn das Gefühl der Oktavidentität hat sich in der europäischen Musik nach 1000 eindeutig, auch schon im neuen Stil des Gregorianischen Chorals herausgebildet. Auch die, am meisten an Neuem orientierten Komponisten versahen diese Grundthese nie mit einem Fragezeichen. Die von den Tonalen abweichenden Systeme – z. B. die Dodekaphonie – gehen auch von dem Tonbestand der Oktave aus. Von den Experimenten mit Mikrotönen kann man das Gleiche sagen. Später wurde Vántus davon überzeugt, dass das von ihm entdeckte Tonsystem eine in der musikalischen Akustik und in der „Musik der Sphären“ tief wurzelnde Ordnung ist, an die die größten Komponisten – bewusst oder unbewusst – sich anpassten. Nach dem Wesen dieser Ordnung produziert sie immer einen reinen Klang, egal welche Töne aus dem Tonbereich ertönen.

Ex. 2

The image shows five staves of musical notation, each labeled with a circled number from 1 to 5. The notation illustrates chromatic transpositions of a melodic line. Staff 1 is the original melody. Staff 2 is a chromatic transposition down one semitone. Staff 3 is a chromatic transposition down two semitones. Staff 4 is a chromatic transposition down three semitones. Staff 5 is a chromatic transposition down four semitones. The notes are marked with red lines to show the chromatic movement.

Die Komponiertabelle von István Vántus (Ausschnitte aus den Tonreihen)

Vántus schrieb die möglichen Transpositionen chromatisch niederwärts ab, und das Gebrauchsexemplar der Tabelle hingte er an die Wand neben seinem Klavier. In das Konzept seines geplanten Musiktheorie-Lehrbuchs beschrieb er leider nicht eindeutig, mit welchen Namen die einzelnen Tonreihen zu unterscheiden sind, er benutzt aber in diesem Sinne den Ausdruck „Modus“ am meisten, deswegen benutze auch ich im Folgenden diese Bezeichnung.¹⁴ Die fünf Modi unterscheide ich mit eingekreisten arabischen Nummern, nach dem Muster der Analysen von Vántus nach 1985.

Foto 1



István Vántus mit seinem Komponiertabelle (1975)¹⁵

¹⁴ Es ist zu bemerken, dass er Erinnerungen zufolge diesen Ausdruck im Gespräch mit einem anderen Bezug auf sein System nutzte. Darauf gibt es aber keine schriftlichen Hinweise.

¹⁵ Unveröffentlichtes Foto aus dem Besitz von Vántus' Frau.

Die Tonreihe ist natürlich nicht nur horizontal, sondern auch vertikal zu benutzen, das heißt, der Komponist kann davon auch Akkorde bilden, genau wie im dodekaphonischen System. Im Jahr 1985 entwickelte er das Tonsystem weiter – beziehungsweise er verstand und systematisierte neue Zusammenhänge –, das betrifft aber das Werk, das ich jetzt behandeln werde, nicht mehr.

Die Voreignisse von Der goldene Sarg

Mit dem System der unendlichen Pentatonik zusammen geschaffenes Werk ist die Oper mit einem Aufzug *Die drei Wanderer*, wovon Vántus folgendermaßen schrieb: „Ich halte es für ein großes Geschenk des Lebens, dass ich dieses Stück schreiben konnte. Zumindest, weil das Schreiben der ersten Oper am schwersten ist. Fürchterlich schwer. Vielleicht könnte ich es heute nicht mehr.“¹⁶

Ich halte es für bedeutend, dass eben von einer Oper und von dessen, an diese Gattung bindender Anspruch auf „Größe“ dieses neue Tonsystem ins Leben gerufen wurde (dessen Schaffen Vántus beinahe wie eine Erleuchtung traf). Eindeutig ist, dass der Text und der dramatische Inhalt für ihn eine inspirierende Kraft war, zu diesem Anlass ebenso wie in seiner ganzen späteren Laufbahn. Ein charakteristisches Beispiel dafür ist das, vor den Opern komponierte Werk für Symphonieorchester *Elegie*, ursprünglich eine Kantate mit dem Titel *Commemoratio*¹⁷ (die engültige Form für Symphonieorchester ist das „Destillat“ der Vokalvariante). Eine ganze Reihe von den in Opern vorkommenden musikalischen Gedanken ausgewachsener Instrumentalwerke beweist, dass das komponistische Denken von Vántus im Vokalismus wurzelt.

Eine wichtige Folge von *Die drei Wanderer* ist, dass das Szegeder Nationaltheater¹⁸ danach ihn mehrmals darum bat, Begleitmusik zu komponieren. Durch diese Arbeiten konnte Vántus „den Betrieb“ des Theaters gründlich kennen lernen, was der Oper *Der goldene Sarg* viel half. Nach dem indischen Märchen *Die drei Wanderer* wollen alle das schöne, aus Holz geschnitzte und lebendig gewordene Mädchen ihr Eigen nennen, und suchen die weise Entscheidung, wem es gebührt. Schließlich kehrt das Mädchen in sein Urelement zurück, und den Protagonisten bleibt der Sehnsucht nach der ewigen Schönheit, das unendliche Streben nach der Vollkommenheit. Vántus schrieb einen Teil der Oper, die sogenannte „Hetze“ mit dem Titel *Dithyrambos* im Jahr 1977¹⁹ auf Klavier um. Von diesem Stück wurde keine Reinschrift gemacht, somit ist

¹⁶ Zeneszerző – vidéken. Interjú Vántus Istvánnal. (Komponist – auf dem Lande. Interview mit István Vántus), in: *Tiszatáj* (Zeitschrift), 1972/4, in: Kiss, 2007, S. 75–79, 78.

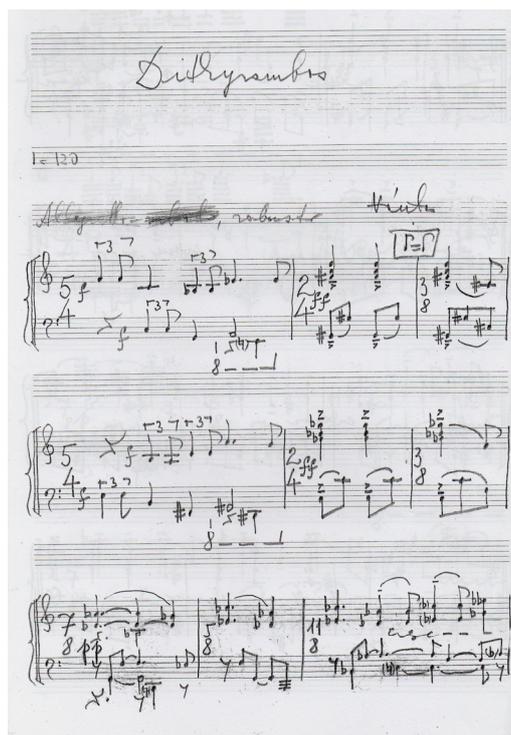
¹⁷ In dieser Form wurde es nicht vorgeführt.

¹⁸ Tarbay, Ede, *Mire a nyárnak vége* (*Bis Ende des Sommers*), Molière, *A képzelt beteg* (*Der eingebildete Kranke*), Móra, Ferenc – Berczeli Anzelm, Károly: *Aranykoporsó* (*Der goldene Sarg*).

¹⁹ Die zur Antike zu bindende Titelwahl zeigt wahrscheinlich den Einfluss von *Der goldene Sarg*, mit dem er seine größten Erfolge hatte.

auf der Handschrift keine Jahreszahl zu sehen [Ex.3] – die Entstehungszeit macht wahrscheinlich, dass die Premiere im Jahr 1977 in der Interpretation von Ferenc Kerek stattfand.

Ex. 3



Dithyrambos. Die erste Seite der autographen Handschrift.

In dieser Szene hoffen die Wanderer, dass der Kaiser Recht spricht, der will sie aber – selbst von der Schönheit des Mädchens bezaubert – festnehmen lassen, und hetzt das Hofgesinde auf sie. Die Hetze wächst vom Musikstoff des vorherigen Weinliedes und des erotischen Tanzes der Sklavinnen zum dionysischen Toben und Verzückung. Einige Motive und Charakter, sowie formale Aspekte von *Dithyrambos* leben im 1979 komponierten – gleichfalls an die Antike weisenden – Kammerorchesterstück *Ecloga* weiter.

Der goldene Sarg – der Roman und das Libretto

Das bedeutendste, aufgrund des Tonsystems geschaffene Werk ist die, aus dem letzten Roman von Ferenc Móra entstammte Oper, *Der goldene Sarg*, die zum Hauptwerk Vántus' wurde. Wie László Péter²⁰ schreibt, ist die Grundidee des Romans in der Großwardeiner Szent László Kirche zu finden.

²⁰ Péter, László (1926-) Literaturhistoriker, Professor an der Universität Szeged.

Die Schriftstellerin Irén Gulácsy, eine liebe Bekannte, zeigte Móra die Reliquie von Sankt Bonifatius, und erzählte ihm die dazugehörige Geschichte: In der Zeit von Diokletian bot ein heidnischer Soldat des Kaisers seiner Geliebten – als Begütigung seines sündhaften Lebens – eine christliche Märtyrer-Reliquie, aber schließlich nimmt er das Märtyrersein auf sich.²¹ Móra wurde auf diese Geschichte aufmerksam, sträubte sich aber einen Roman von einem Heiligen zu schreiben. So band er die Fäden der Geschichte um einen erfundenen Protagonisten (der Zeit treu bleibend): den in der Wirklichkeit nicht existierenden Sohn des Kaisers. Der historische Moment ist auch interessant: Diokletian, der letzte christenverfolgende Kaiser teilt seine Macht mit Mitherrschern, um das Ende des Reiches hinauszuzögern. Móra formuliert den anderen inspirierenden Gedanken folgendermaßen:

Es gibt nichts Neues unter der Sonne. Es scheint so, als hätte der letzte österreichische Kaiser das Leben des letzten richtigen Kaisers aufs Neue gelebt. Und es scheint so, als hätte sich das vorletzte Kapitel der Geschichte des rückgängigen römischen Reiches in der Geschichte der rückgängigen Monarchie wiederholt.²²

Nach dem Roman bewahrt der Kaiser den Thron für seinen Sohn, von dem die Götter prophezeiten, dass er das Reich aufblühen lässt – sich aber zumindest in den kostbarsten Purpur kleidet –, wenn seine Identität, bis er zwanzig Jahre alt wird, geheim bleibt. „Die ganze Handlung und alle Protagonisten des Romans werden von der Prophezeiung – wie eine *deus ex machina* – getrieben.“²³ Quintipor lebt am Hof als der Sklave seines eigenen Vaters, wo er Titanilla, die Tochter des Caesars Galerius kennen lernt. Die zwei Leitfäden der Geschichte sind die Liebe der Jugendlichen und der christlich-heidnische Religionskrieg. Die Geschichte endet mit dem christlichen Märtyrertod des heidnischen Kaisers: Damit erfüllt er die Tragödie der Liebe und den Triumph der neuen Weltanschauung gleichzeitig. Die Prophezeiung fürchtend trifft Diokletian schlechte menschliche Entscheidungen, verletzt aber den Befehl der Prophezeiung durch schlechte herrscherische Entscheidungen – seine Doppelsünde ruft seine private und gesellschaftliche Tragödie hervor. Die Lehre der Geschichte ist mit der des Móra-Romans *Lied von den Weizenfeldern* verwandt: Nur solche Felder sind unsterblich, die Sterbliches tragen.²⁴

²¹ Péter, László, *Aranykoporsó (Der goldene Sarg)*, in: *Móra Ferenc*, Stadtrat von Kiskunfélegyháza, Kiskunfélegyháza, 1989, S. 161.

²² Zitiert von Péter, 1989, S. 161.

²³ P. Berinkey, Irma, *Aranykoporsó (Der goldene Sarg)*, in: *Nyugat* (Zeitschrift), 1933/4 <http://epa.oszk.hu/00000/00022/00552/17276.htm> Heruntergeladen am 4. März 2010.

²⁴ Péter, 1989, S. 168.

Der Roman wurde in den 70-er Jahren viel gelesen²⁵, Vántus lernte ihn kennen, noch bevor er nach Szeged geriet. Tiefe emotionale Fäden sollen ihn zu diesem Roman binden, weil er ihm zuallererst von seiner jungen Verlobten vorgelesen wurde.²⁶ Schon im Jahr 1968 wandte er sich an Anna Móra (Frau Vészi), um sie um eine Vertonungserlaubnis zu bitten, sie antwortete aber mit einer höflichen Ablehnung. Er fing aber 1969, im Auftrag des Szegeder Nationaltheaters an, Begleitmusik zu der von Károly Berczeli Anselm²⁷ geschaffenen Bühnenvariante des Romans zu schreiben, wozu das Theater das Urheberrecht erhielt – wie es auch aus dem Brief Frau Vészi's klar wird.

Die Leitung des Szegeder Nationaltheaters hat mich schon früher aufgesucht, um mich darum zu bitten, dass ich zur Bühnenaufführung von *Der goldene Sarg* beitrage. Weil ich mich bereits 1967 mit dem Ungarischen Filmbüro AG auf die Verfilmung des Romans einigte, war die Möglichkeit, dass der Roman vor dem Erscheinen des Filmes in irgendeiner Art ausgearbeitet wird, ausgeschlossen. In die Bühnenaufführung willigt das Filmbüro in Rücksichtnahme auf die Stadt Szeged ein, und ich würde es für richtig halten, wenn wir die Aufführung abwarten, und im Falle ihres Erfolgs die nächsten Schritte zusammen machen würden.²⁸

Die Vorführung fand schließlich nicht statt,²⁹ so wurden von der Begleitmusik nur zwei Stücke angefertigt, und nur einige Skizzen sind erhalten geblieben – wahrscheinlich bewog ihn auch dieser nicht entfaltete Schöpfervorgang dazu, die Oper zu schreiben. Nebenbei nahte der 40. Jahrestag (1974) von Móra heran, und es war zu erwarten, dass das Thema selbst mit großem Interesse verfolgt werden würde – zumindest in Szeged. Vántus schrieb darüber folgendermaßen:

Der goldene Sarg zeugt von solchen Menschenkenntnis, es ist ein mit so einer unglaublichen Bildung und Humanität geschriebenes Werk – und ist obendrein von einem großen ungarischen Schriftsteller aus Szeged geschaffen –, dass seine Vertonung unvermeidlich ist. Mehrere haben schon versucht, es zu dramatisieren, und ich habe auch davon gehört, dass es von einem ungarischen

²⁵ Obwohl in den letzten Jahren eine kleine Renaissance beobachtet werden kann: Im Jahr 2005 – nach dem 70. Jahrestag des Todes Móra's – wurde die, von Szilárd Szódy geschaffene Bühnenvariante des Romans von den Budaörser Schauspielhaus vorgetragen. (Dieses Jahr erschien auch György Spirós Roman *Gefangenschaft*. Sowohl das Thema als auch die Form der zwei Werke sind ähnlich.) Auch dieses Jahr organisierte die ungarische öffentlich-rechtliche Television eine, mit einer staatlichen Vermessung gekoppelten Organisationsreihe *Das große Buch*, wo *Der goldene Sarg* hinsichtlich seiner Popularität unter den ungarischen Romanen Nr. 26., und in der zusammengebrachte Rangordnung Nr. 55. wurde. Nicht zuletzt führte das Szegeder Nationaltheater die Oper von Vántus *Der goldene Sarg* 2006. wieder auf.

²⁶ Nach der liebenswürdigen Mitteilung von Frau Vántus.

²⁷ Berczeli Anselm, Károly (1904–1982) Schriftsteller und Übersetzer aus Szeged.

²⁸ Mitgeteilt von Kiss, 1997, S. 267.

²⁹ Wahrscheinlich wegen der folgenden Komplikationen um das Urheberrecht, heute scheint es aber unrekonstruierbar zu sein.

Komponisten in den USA vertont wurde.³⁰ Der alte Direktor der Szegeder Freilichtspiele hat auch mehrmals erwähnt, wie schön es doch wäre... Das alles zeigt, dass es einen Wunsch gab und gibt, dieses Werk auf der Operbühne zu sehen.³¹

Schließlich bekam Vántus 1971 die Erlaubnis zur Vertonung – nachdem er das von ihm selbst zusammengestellte Libretto besprochen hatte.³²

Das großartig ausgestaltete Libretto hat die Linien des Romans affiniert, die Handlungsfäden und die Charakter wurden eindeutiger, die sich mit der Kraft der Musik verschärfen. Eins der Hauptsymbole der Oper ist der Abschied und Verscheiden suggerierende Sonnenuntergang – auch im Quintipors Gedicht geht es darum, und eine eigenartige Redewendung von Titanilla ist auch damit in Verbindung zu bringen: „die Sonne sitzt schon auf dem Berg“. Der andere Teil des Symbolpaares ist der Mond, der böse Ahnung und Furcht vorausahnen lässt. (Der Mondaufgang hat auch in Bergs Oper *Wozzeck* eine solche Bedeutung – auch seine musikalische Realisierung ist entsprechend: langsames Klettern aufwärts, schauerlicher musikalischer Stoff.)³³

Die Oper *Der goldene Sarg* besteht aus drei Aufzügen und zehn Bühnenbildern – aus zehn „Mikrodramen“ mit den Worten von Zoltán Horváth, des Direktors der Uraufführung, ausgedrückt. Sein drei Mal dreier Aufbau wird von nur der einzigen eigenen Szene der Christen gestört (II. Aufzug, viertes Bild), die mit seinen Vor- und Zurückdeutungen zugleich einen symmetrischen Mittelpunkt bildet. Die Bilder bestehen zumeist aus zwei großen musikalischen Einheiten:

Prolog – Quintipor / Lactanius und Bion

I. Aufzug (Antiochia)

1. „Granatblüte“ – die Bekanntschaft von Titanilla und Quintipor (Namengebung)
2. „Die Prophezeiung“ – Die Frau von Diokletian, Prisca; Bion
3. „Politik“ – die Vergnügung der Mitherrscher, Christenfeindschaft

II. Aufzug (Alexandria)

1. „Szene auf dem Markt“ – Blutsvertrag, Scheinchrist Provokateur
2. „Anordnung der Christenverfolgung“ – Mitherrscher, Politik
3. „Liebesduett“ – „Klein Tit“ (Namengebung)
4. „Katakombenszene“ – Lactanius, die Christen

³⁰ Diese Information kann ich leider mit Dokumenten nicht unterstützen.

³¹ Szabó, Endre, *Az Aranykoporsó – operaszínpadon*. Riporter Horváth Zoltán (*Der goldene Sarg – auf Operbühne*. Reporter: Zoltán Horváth), in: *Csongrád megyei Hírlap* (Zeitschrift), 17. 02. 1974, S. 8. Mitgeteilt von Kiss, 2007, S. 80.

³² Die einzige fachliche Bestätigung in Bezug auf die dramaturgische Problematik von *Der goldene Sarg* könnte das, mit dem Literaturhistoriker und Móra-Forscher András Hegedűs geführte Gespräch gewesen sein. Da ihre Bekanntschaft sich etwa ab Ende 1973 (die Zeit der Vollendung der Oper) datieren lässt, könnte ihr Gespräch für Vántus nur eine Bestätigung sein. Siehe: Kiss, 1997, S. 46.

³³ Die Schule Schönberg von Vántus macht eindeutig klar, dass er von der Musik von Berg am meisten hielt. Seine Aufschreibungen unterstützen es.

III. Aufzug (Bajae, Rom, Nikomedia)

1. „Der Abschied“ – die zwangsmäßige Trennung der Liebenden
2. „Der christliche Märtyrer“ – Opfer von Quintipor
3. „Ende“ – Tod von Titanilla, der Zusammenbruch des Kaisers, und das Ende der herrschenden Ordnung.³⁴

„Ich habe den Roman mindestens dreißigmal gelesen, bevor ich auch nur einen einzigen Ton notiert hätte. Im Libretto gibt es keinen einzigen Satz, der mein Eigen wäre.“³⁵ – äußerte sich der Komponist. Zum Glück ist es aber nicht völlig wahr, weil Vántus so kühn war, dass er wegen des genaueren Ausdrucks des Inhalts und der Stimmung den Text modifizierte. Zum Beispiel erscheinen im Libretto fünf, aus der Zeit der Handlung stammende Gedichte, wovon vier im Roman nicht vorkommen. Die in der ersten Szene des ersten Aufzugs exponiert zitierte Sappho-Partie, die auch die Rolle des musikalischen Leitmotivs spielt, macht aber ihr Erscheinen authentisch. Die Auswahl, und das Einfügen der anderen Gedichte in die Handlung lassen die Gelehrtheit und das Stilgefühl von Vántus hervorstechen. Diese schmiegen sich in den originalen Text im perfekt, denn Quintipor ist ein weiser, belesener Magister.

Die Ausarbeitung der dritten Szene des ersten Aufzugs ist vielleicht die außergewöhnlichste. Hier singt ein „Singender Knabe“ in der die Mitherrscher unterhaltenden Tanzszene das auf das folgende Gedicht geschriebene Tanzlied *eroticamente*:

Philomedos: Entzücken beim Anblick eines nackten Mädchens

Dieser Fuß! Dieses Schienbein! Diese (hier muss ich zugrunde gehen)
Schenkel! Diese Hüften! Diese Flanken! Die Grübchen am Bauch!
Schultern! Diese Brüste! Dieser zarte Hals!
Diese Arme! Diese (ich verliere den Verstand) Augen!
Diese zierliche Bewegung! Und über alles erhabene
Küsse! Diese (schlag mich tot) Stimme! [...]³⁶

Eine solche Tanzszene ist im Roman nicht zu finden, aber Titanilla erinnert sich mit Quintipor unterhaltend an den lüsternen Tanz von syrischen Tänzerinnen am Hof ihres Vaters. „Man sagt, daß die Mänaden sich in diesem Rhythmus bewegten, wenn Bacchus selbst sie führte. Thainatta, thainatta... io pean!“³⁷ Während sie das erzählt, fängt sie auch an, einen Bacchantintanz zu tanzen. Die Entfaltung der zarten Erotik der Szene ist in der Oper die, von Harfenistinnen gezupfte und gesungene, sich auf den Grundrhythmus „Thainatta-thainatta io pean“ entfaltende, vom Gedicht auch gesteigerte Tanzmusik.

³⁴ Die Titel der Bilder stammen von mir.

³⁵ Szabó, 1974, in: Kiss, 2007, S. 80–82, 81.

³⁶ Übersetzt von Dirk Uwe Hansen.

³⁷ Móra, Ferenc, (übersetzt von Clemens, von Wälzel), *Der goldene Sarg*, Corvina, Budapest, 1977, S. 296.

Im ersten Bühnenbild des zweiten Aufzugs, in der Marktszene – die auch als Szene eine von Vántus stammende Zusammenstellung aus verschiedenen Partien ist – wird Titanillas Liebäuglei von Vántus im folgenden Gedicht beschrieben:

Anakreon: Verschmähte Liebe

Wohl wirft Eros im Goldgelock
Einen glänzenden Ball mir zu,
Mit dem Mädchen zu spielen, das
Prangt in bunten Sandalen. [...] ³⁸

Mit einer lieben Idee wird auch der verlegene und überkluge Quintipor durch diese Einlage charakterisiert: Titanilla „verdirbt“ das Gedicht nämlich absichtlich – statt „mit dem Mädchen“ sagt sie „mit dem Jungen“ –, was der Magister sofort korrigiert.

Das dritte Bild des dritten Aufzugs, die Liebeszene beginnt mit den Zweifeln, mit der vereinsamten Pein von Quintipor. Dazu benutzt Vántus zwei Gedichtpartien – die Verdichtung der Dichtkunst ist für die Gattung der Oper auch hier sehr nützlich.

Sappho: Fragment

Hinabgetaucht ist der Mond und
mit ihm die Plejaden; Mitte
der Nächte, vergeht die Stunde;
doch ich lieg allein darnieder. [...] ³⁹

Horaz: Eifersucht

[...] Ja, dann werden mir jäh verwirrt
Sinn und Farbe, es pocht heißer mein wildes Blut,
Und die einsame Thräne irrt
Leis herab und verräth, wie mich verzehrt die Glut. [...] ⁴⁰

Die Musikwelt von Der goldene Sarg

Die Begleitmusik

Vántus arbeitete an der Oper eigentlich schon ab 1969, denn in zwei kurzen Stücken der erwähnten Begleitmusik stecken grundsätzliche musikalische Ideen, die in der Oper entfaltet wurden: Zum Beispiel der Kern des Musikstoffes der Liebenden, der *con amore* zu spielen ist [Ex.4], und in beiden Werken ist das als Zeichen des Christentums gebrauchte gregorianische Gloria dasselbe [Ex.5].

³⁸ Übersetzt von Jacob Achilles Mähly

³⁹ Übersetzt von Joachim Schickel

⁴⁰ Übersetzt von Otto Franz Gensichen

Ex. 4

Musical score for Flute (Fl.) and Piano (Arp.) accompaniment. The score is marked '2.' and 'con amore'. The Flute part is in the treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/8 time signature. The Piano part is in the bass clef with the same key signature and time signature. The Flute part starts with a dynamic marking of *mp* and features a melodic line with slurs and ties. The Piano part features a rhythmic accompaniment with slurs and ties. There are handwritten annotations in the score, including 'con amore' and 'p'.

Begleitmusik. Nr. 2.

Ex. 5

Musical score for Corni (Corns). The score is marked 'con amore'. It consists of three staves (I, II, III) in the treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/8 time signature. The Corni part features a melodic line with slurs and ties. There are handwritten annotations in the score, including 'con amore', 'p', and 'pp'.

Begleitmusik. Nr. 1.

Ex. 6

Musical score for voice, labeled 'x. c.'. The score is in the treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/8 time signature. The lyrics are: "Ló-ri-a in excé-l-sis Dé-o. Et in térra pax homi-nibus bó-nae vo-luntá-tis. Laudá-mus te. Benedí-cimus". There are handwritten annotations in the score, including 'x. c.' and 'p'.

Liber Usualis XV. Messe⁴¹

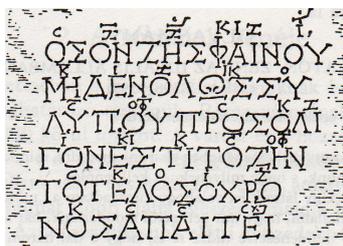
Wie es am Ex. 6. zu entdecken ist, stimmt die Wendung in der vatikanischen Ausgabe beim Wort *hominibus* mit der in „Der goldene Sarg“ benutzten Variante nicht überein. Doch diese Form klingt wegen des, in der ungarischen Praxis verbreiteten pentatonischen Dialektes auch nicht fremd. Vom Gesichtspunkt des Tonsystems aus war es für Vántus natürlich sehr wichtig, dass er die pentatonische Variante der gregorianischen Partie benutzt. Wahrscheinlich wurde der Gloria Satz von der uralten Melodie der *Missa mundi* nicht zufällig zum Zeichen der Urchristen. Über *Missa mundi* schrieb Peter

⁴¹ <http://www.musicasacra.com/pdf/liberusualis.pdf> Heruntergeladen am 20. März 2010.

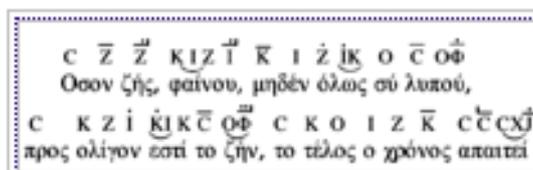
Wagner, dass es die älteste römische Gloriaweise und „die ursprüngliche, liturgiegemäße Auffassung des Gloriatextes“ sei.⁴²

In der ersten Nummer der Begleitmusik [Ex.8] stellte Vántus die allseits bekannte antike Melodie, das Weinlied von Seikilos⁴³ [Ex.7], einem gregorianischen Zitat gegenüber, beziehungsweise – wie an einem Skizzenblatt ersichtlich ist – suchte er die Möglichkeit des Zusammenkomponierens der Beiden.

Ex. 7



a) die originelle Form der Grabinschrift



b) die lesbarere Umschrift der originellen Grabinschrift

Ho - zon dzész fai - nu, mé - den ho - lósz szü - lü pí.
 Prosz - o - li gon esz - ti to dzén, to te - losz ho cho - nosz a - pai tei.
*A szöveg fordítása: Amíg élsz örvendj, semmit se bánkódj! Oly rövid az élet...
 Chronos (az Idő) hamar meghozza elmúlásod.*

c) Umschrift mit heutiger Notenschrift
 Das Weinlied von Seikilos⁴⁴

⁴² Wagner, Peter, *Einführung in die gregorianischen Melodien 3. Gregorianische Formenlehre*, Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1921, S. 451–452.

⁴³ Die Grabinschrift von Seikilos ist Weinlied hinsichtlich ihrer Gattung.

⁴⁴ Die Beispiele a) und c), in: Kelemen, Imre, *A zene története 1750-ig. (Die Geschichte der Musik bis 1750)* Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest, 1998, S. 37, 35. Die Quelle des Beispiels b): http://wiki.miner.hu/Szeikilosz_sirfelirata Heruntergeladen: 21. März. 2010.

Das Ex. 7. und das Ex. 8. vergleichend trifft man auf eine für Vántus typische Methode, das freie Variieren des geliehenen Stoffes, was von kleinen Änderungen bis ganzen Veränderungen reicht. Die Änderungen werden in gewissen Fällen vom Tonsystem her aufgezwungen, was das Zitat, die übernommene Wendung einzigartig macht. Vántus benutzt also in seinen Werken oft paraphrasierte geliehene Stoffe.⁴⁵

Die Seikolos-Melodie endet mit mehreren verzierten hinab gleitenden Bögen [Ex.8] – als Echo des Klavierstücks von Debussy *The Little Shepherd* (*Der kleine Schäfer*). Dieses Werk von Debussy hat übrigens auch eine antike Färbung durch die Verwandtschaft mit dem Orchesterwerk *Prelude a l'apres-midi d'un faune* (*Der Nachmittag eines Fauns*).⁴⁶

Ex. 8

Begleitmusik. Nr. 1. (Bearbeitung des Skolions von Seikilos)

Das Seikolos-Lied wird später zum Grundmotiv der bereits erwähnten *Ecloga*, und vom finalen Rhythmus der hinabbeugenden Melodiewendung entfaltet sich das wiederkehrende rhythmische Element von *Der goldene Sarg*, das sich zum Untergang und zum Tod bindet.

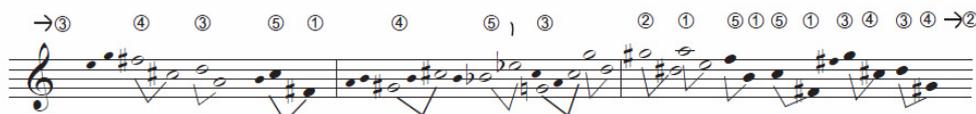
⁴⁵ Das Paraphrasieren ist seit der Gattung der Paraphrase-Messe der musikalischen Renaissance ein bekanntes Verfahren, wo der geliehene Stoff (meistens gregorianische Melodie) ausschließlich in modifizierter Form vorkommt.

⁴⁶ Es ist fast unmöglich, dass das dritte Debussy-Werk (das Klavierwerk *L'isle joyeuse* [*Insel des Glücks*]), das wegen der Themaübereinstimmung eng mit den Erwähnten zusammenhängt, dem Musikgeschichtelehrer Vántus nicht einfiel.

Die Oper⁴⁷

Der Oper geht nicht eine Ouvertüre, sondern ein Prolog der zehn Bilder voran, der sowohl den Keim des christlich-gesellschaftlichen Handlungsfadens, als auch den des Liebesfadens enthält. Der Anfang der Oper ist musikalisch im Wesentlichen ein Motto, das mehrmals wiederkehrt, und das auch schon den Charakter des Haupthelden andeuten lässt. Quintipor singt sein eigenes Gedicht: Die lyrische Charakterisierung des Protagonisten, die *in medias res* Vorstellung seines innersten Ichs erinnert an die Vorstellung Didos in der Oper von Purcell, doch ähnlich ist auch der Auftritt von Boris bei Mussorgsky und die berühmte Arie der Gräfin in Mozarts Oper *Die Hochzeit des Figaro*.⁴⁸ Als instrumentalmusikalische Parallele kann die *Symphonie Fantastique* von Berlioz erwähnt werden, deren Anfang eine ähnliche Geste enthält: Die noch auf niemanden bezogene Liebessehnsucht und die Träumerei durchdringen ihn. Diese Körperlosigkeit wird auch durch eine kompositorische Methode versinnlicht: Quintipor singt von einer nicht sichtbaren Stelle – zum Beispiel vom Orchestergraben aus.

Ex. 9



Der Musikstoff der Glücklichen Insel

Dieses Thema wurde in drei Teilen geteilt, die sowohl inhaltlich als auch musikalisch verschieden sind. Der erste Textteil ist lyrisch, es geht mit seinem beschreibenden Ton um die Schönheit – „Zwischen den uferlosen Schaumwellen des Oceanus“ – der Zweite ist das kräftige, mit göttlichem Maße verfasste Bild des Sonnenunterganges – „Wo Helios zischend verlöscht die rotglühende Fackel“ – der Dritte ist ein sehnsüchtiges, mythisches Traumbild – „Wiegt sich, wiegt sich die Insel der Seligen, die Insel der Seligen!“ Hinsichtlich der musikalischen Bedeutung trifft man auf traditionellen Topoi: Wenn Helios, der Sonnengott im Text erwähnt wird, strebt die Musik auf (auch wenn er eben „seine Fackel abfeuert“), und die Wiederholung der Worte „die Insel der Seligen“ wird mit einer nach unten beugenden Sequenz veranschaulicht, die auf Traurigkeit hindeutet. Diese Endphrase bildet noch dazu eine Tritonuskette, die im Gegensatz zu den Worten eine Disharmonie bedeutet: die Insel der Seligen verbirgt Unglück. Hinsichtlich des musikalischen Inhaltes zeigt sich hier

⁴⁷ Natürlich wurde von den Werken von Vántus über „*Der goldene Sarg*“ am meisten, in mehreren Gattungen geschrieben. Davon hebe ich die Arbeit von Ernő Kiss hervor, die mit einer analytischen Annäherung ein umfassendes Bild des Werkes leistet. Kiss, Ernő, *Aranykoporsó*, in: Kiss, 1997, S. 103–135.

⁴⁸ Vántus schätzte nach den Notizen seines geplanten Musiktheoriebuches all diese Opern sehr hoch.

ein formbildendes Bauelement der Oper: die Gegenüberstellung der reinen Quart und des Tritonus⁴⁹ innerhalb des, aus dem Tonsystem natürlich folgenden Quartbaus. Es ist umso mehr interessant, weil der Tritonus außerhalb des Systems der auf reine Töne basierenden Tonreihen fällt – er ist nur mit einem Moduswechsel zu erreichen, deswegen versinnlicht er eine Art Grenzübergang. Die Verdichtung der Moduswechsel deutet auch auf diese Disharmonie hin – was auch hinsichtlich des Schlusses der Oper eine Vorausdeutung ist [Ex. 9].

Die zweite musikalische Einheit des Prologs nimmt den religiösen Faden auf. Man lernt hier die zwei weisen Männer kennen, die alte Freunde sind: den leidenschaftlichen, emotionalen Wahrheitssucher, den kaiserlichen Rhetor, Lactanius, der später zum Christenmensch wird, und den Mathematiker und Astronom Bion, der seine weise Heiterkeit und Ruhe auch noch beibehält, als ihm bewusst wird, dass der Olymp leer ist. Vántus erfüllt mit dem Prolog die Funktionen der traditionellen Ouvertüre im Wesentlichen gänzlich: Er leistet eine musikalische Vorausnahme mit der Vorstellung wichtiger Themen und Motive, und verdichtet auch inhaltlich die Folgenden.

Ex. 10



Das Motiv von Titanilla

Im ersten Bild des ersten Aufzugs erscheint Titanilla, die kokette, launenhafte Caesar-Tochter im Kreis der machthaberischen Caesar-Söhne auf der Bühne; dann kommt der jungfräulich-demütige Sklave, der eben 18 Jahre gewordene Quintipor an. Als sie zu zweit bleiben, spielt und flirtet Titanilla mit dem Sklaven, worauf der mädchenhaft schöne Quintipor in seiner Verlegenheit mit einem Sappho-Zitat antwortet – mit einer Variante des musikalischen Stoffes der Insel der Seligen –, und zahlt mit Goldmünzen für eine Gemme. Dies alles bezaubert Titanilla, und sie sieht ihn als einen verkleideten Gott. Sie gibt ihm einen neuen Namen: Granatblüte. Über Titanilla stellt sich heraus, dass sie durch den Mond veranlasste Visionen hat. Unter der Maske der „wilden Nobilissima“, die sie der Welt zeigt, verbirgt sich eine verletzbare, empfindliche und furchtsame Persönlichkeit. Zu Titanilla gehören zweierlei musikalische Stoffe: am charakteristischsten ist ein auf Flöte ertönendes spielerisches Staccato-Motiv – die erste rhythmisierte Tonreihe des Tonsystems selbst [Ex.10.], aber auch das Motiv der langsam kletternden Furcht passt sich am meisten zu ihr. Die zweite musikalische Einheit der Szene, die erste

⁴⁹ Der Tritonus ist ein Intervall, das drei Ganztöne umfasst, (übermäßige Quart oder verminderte Quint), und das seine Benennung *diabolus in musica* im Mittelalter verdiente. Seinen „Spitzname“ erhielt das musikalische allgemeine Bewusstsein.

private Szene von Quintipor und Titanilla, beginnt mit demselben Motiv, jetzt aber im dritten Modus, von *e'* beginnend. Beim Ende der Szene, als Titanilla von der Bühne läuft, ist das Motiv im fünften Modus, und beginnt von *d'*.

Im zweiten Bild wird es eindeutig, dass Prisca, die zur Christin konvertierte Frau von Diokletian, nicht einmal weiß, dass ihr Sohn lebt, weil Diokletian das Geheimnis getreulich schützt. Interessant ist das Anfangsmotiv der Szene: Ein leicht verständliches musikalisches Symbol, das chromatisch kletternde Motiv drückt die erstickende Atmosphäre aus, die von der, mit Geheimnissen belasteten elterlichen Besorgnis und von der Angst verursacht wird.

Ex. 11

Das Motiv der elterlichen Angst

Es ist ein allgemein verständliches, traditionelles Ausdrucksmittel, mit einer eindeutigen Bedeutung – aber die Chromatik innerhalb der Oktave (die eigentliche Chromatik) verträgt sich mit Vántus' System nicht. Deswegen – er brauchte ja die Verständlichkeit der musikalische Gemeinsprache – wechselte Vántus in jedem Akkord den Modus (das heißt, er modulierte von einer Tonreihe der Tafel in eine andere um). Vántus benutzt die traditionellen Ausdrucksmittel, aber in einer Weise, wie sie zu seiner eigenen Musikwelt passen. In seinem eigenen System kann es auch offensichtlich vielsagend sein, dass ein einziger Takt dieses Motivs, das sich quasi sequenzierend wiederholt, den ganzen Tonvorrat durchgeht [Ex.11].

Später erfährt man – zusammen mit Diokletian – dass die Wahrsagerin, die über den Sohn des Kaisers prophezeite, die Mutter von Bion war. Fast in Ekstase sagen Bion und Diokletian den Text der Prophezeiung gemeinsam – an den Männerbund-Topos der romantischen Oper erinnernd. Es ist gekennzeichnet durch kräftige Rhythmik sowie Dynamik (*pp*→*ff*) und Steigerung innerhalb des Registers. Hier erfolgen die Moduswechsel seltener als im vorigen extremen Beispiel, aber auch hier relativ schnell.⁵⁰

⁵⁰ Um die Schnelligkeit der Wechsel zu verdeutlichen lohnt es sich den Ausdruck „Modusrhythmus“ einzuführen, nach dem Muster des Fachausdrucks „Harmonierhythmus“, der in der Untersuchung der tonalen Musik allgemein verwendet wird.

Ex. 12

Der musikalische Stoff der Prophezeiung

Auch die Stelle der Wechsel ist beachtenswert, die Veränderung der musikalischen Oberfläche hebt die Akzente des Textes auf:

Wenn du den Knaben so aufziehen kannst, das niemand, auch er selbst nicht weiß, wer er ist, dann wird er sich in seinem zwanzigsten Lebensjahr in den Kostbarsten Purpur Kleiden, nach deinem Willen.⁵¹

Die Melodie der Schlusseinheit ist eine herunterbeugende pentatonische Wendung, die in der Oper mehrmals ertönt [Ex.12]. Eben das ist das auffälligste Charakteristikum des Stils von Vántus: die große Anzahl der pentatonischen Wendungen innerhalb des Stimmumfangs einer Oktave⁵², die in moderner Klangwirkung vorkommen, und ungarische Volkslieder ins Gedächtnis zurückrufen. Damit ähnelt die Klangwirkung von Vántus auch dem Stil Debussys am meisten.

Im dritten Bild hört man das Singen der Christen während der lusternen Tanzszene, die die Mitherrscher unterhalten, von Außen herein. Die zwei Musikwelten bilden einen scharfen Gegensatz – ähnlich wie im *Dithyrambos* oder in der späteren *Ecloga*. Das Gesprächsthema der hitzigen Caesaren ist von diesem Augenblick an das Christentum. Die Vorschrift der Glissandos ist in der ganzen Szene sowohl für die Vokal-, als auch für die Instrumentalstimmen charakteristisch. Galerius, der grausamste Caesar – der Vater von Titanilla – beendet seine groben Worte mit regelmäßig abspringenden Tritoni. Diese musikalische Ausarbeitung beschäftigte Vántus so sehr, dass sein 1987 geschriebenes Streichorchesterstück *Gemma* – das von der Marktszene von „Der goldene Sarg“ ausgehend mehrere Musikelemente aus der Oper einfügt – die Gegenüberstellung der herunterbeugenden reinen Quart- und Tritonuskette (die für Quintipor charakterisierend sind) zum zentralen Gedanken macht.

⁵¹ Móra (Übersetzt Wälzel), *Der goldene Sarg*, S. 114.

⁵² Zu den pentatonischen Wendungen, die die Oktave überschreiten braucht man schon Moduswechsel.

Die aufgenommenen Fäden entfalten sich im zweiten Aufzug: die Liebe der Jugendlichen entwickelt sich, die Christenverfolgung wird angeordnet, und die christliche Gemeinschaft wird immer stärker. Ich hebe ein Moment heraus, die Partie des Liebesduettes, wo Titanilla zu „Klein Tit“ wird. Von ihrem Geliebten fordernd, dass er sie statt der offiziellen „Nobilissima“ beim echten Namen nennt, nennt sie ihn dreimal trocken Quintipor – mit dem „väterlichen“ Tritonus-Absprung; dann, nachdem sie ihren neuen Namen bekommt, nennt sie ihn zärtlich Granatblüte – mit einer sanften, hinabbeugenden reinen Quart Melodie (la-so-mi-re). Diese Gestaltung harmonisiert mit dem oben gesagten.

Im dritten Aufzug ist alles zu Ende. Es ist die Zeit des Scheidens, des Unterganges. Das erste Bild zeigt die Liebenden noch in der wunderschönen Küstenstadt Bajae beim Sonnenuntergang im Spätsommer. Titanilla erhebt die Stimme nicht mit ihrem lustigen, ausgelassenen Motiv, sondern mit dem zu Quintipor gehörendem vertiefendem, denkerischem Ton, sie schmiegt sich in Quintipors musikalischen Stoff [Ex. 13]. Sie spielt nicht mehr mit ihm, sie veränderte sich in der Liebe.

Ex. 13

Molto sensibile. Quasi siciliano

Der Anfang der Szene in Bajae

Der Anfang der Szene hat einen pastoralen Charakter, was die, auf diesen Topos charakteristische Siciliano-Neigung in dem ersten Moment versinnlicht [Ex.13]. Der eindeutige Ausgangspunkt des nostalgisch gelaunten musikalischen Inhaltes des Sonnenunterganges im Spätsommer ist die Partie der Begleitmusik mit der Überschrift *con amore* [Ex.4].

Die Liebenden singen das Prolog-Gedicht zusammen, dessen Fortsetzung erst jetzt ertönt: Auf dieser Insel leben nur Schatten. Die Insel der Seligen ist eigentlich die Insel der Toten. Titanilla fürchtet sich, weil sie die einzige wichtige Verbindung ihres Lebens mit Kraft zerreißen muss: Sie durchdringt eine existenzielle Furcht, sie hat Angst vor dem Mond, dem Tod, dem Ende der Welt. Quintipor verspricht ihr, dass er ihr, wenn sie es benötigt, statt einer kleinen Reliquie mit einem ganzen christlichen Märtyrer („Obermartyrer“) helfen wird. Titanilla spricht endlich aus, dass sie heiraten muss – die Musik hört auch auf, die Welt ist für sie zu Ende.

In der zweiten Szene erfüllt Quintipor sein Versprechen. Er lässt den „Gotteshändler“, Benoni – den er am Anfang ihrer Liebe kennen lernte – „die Leiche eines Märtyrers namens Granatblüte“ zu der sich verzehrenden Titanilla bringen. Hier möchte ich hervorheben, dass Wagners Frage „Wer bin ich?“ auch in dieser Oper sehr betont ist: Der Hauptheld Quintipor bekam einen neuen Namen in der Liebe, und ihm wird sein echter Name, Appollinaris nie verraten. Trotzdem antwortet er auf Benonis Frage eindeutig: „Was ist der Name [...] des Totes? – Granatblüte – Und wo ist seine Heimat, wo bekam er diesen schönen Namen? – Seine Heimat ist schon die Insel der Seligen.“⁵³

Im letzten Bild stirbt Titanilla den Liebestod, wie ihre großen Vorläuferinnen Dido und Isolde. Mit der Beantwortung der Frage „Wer bin ich?“ weicht ihre Bahn von der Quintipors ab. Zu Titanilla gehören auch drei Namen: Titanilla (die kleine Titan) ist nur ihr Kosenamen, den sie von ihrem Vater bekam, ihr echter Name ist Maximilla.⁵⁴ Titanilla selbst lockte ihren neuen Namen – Klein Tit – aus Quintipor heraus, der auch für sie ihre neue, reichere, in der Liebe veredelte Persönlichkeit bedeutet, und sie wollte vor ihrem Tod diesen „eingeweihten“ Namen hören. In diesem Geiste versöhnt sie sich mit Prisca – von der sie nicht weiß, dass sie die Mutter ihres Geliebten ist –, und stirbt in Liebe, nicht als Christin, aber im Zeichen des Kreuzes, mit dem Kreuz, das sie mit Quintipor zusammen kaufte, in der Hand.

Die gesellschaftliche Tragödie schmilzt in die private Tragödie ein: In der zweiten musikalischen Einheit des letzten Bildes findet das kaiserliche Paar die Leiche ihres Sohnes in dem für Titanilla geschickten Sarg. Diokletian zerstört die Gottesstatuen mit einem wahnsinnigen Gelächter, zum Dank für den „kostbarsten Purpur“ – was jetzt sichtbar nur noch auf das Blut ihres Sohnes zu beziehen ist.⁵⁵ Mit dieser Geste beantwortet eigentlich auch Diokletian die Frage „Wer bin ich?“: Er ist der, um seinen Sohn und seine Familie Angst habende, gefühlvolle Mensch, den Prisca liebte – und dessen Name Diokles war – der hinter dem blutigen Kaiser nicht mehr zu sehen war. Die Oper endet doch teilweise positiv, mit der Möglichkeit des Wiederbeginns, einer neuen Welt, was im Epilog enthalten ist.⁵⁶ Hier richtet Bion, der Weise sein Wort an das Publikum im Hymne-Ton der Romantik: Mit gehobener (und ansteigender), harmonischer, langsam ziehender Musik: die Erde ist unsterblich [Ex.14]. Man darf nicht vergessen, dass Vántus immer betonte, dass er allgemein verständliche Musik komponieren wollte. Auch in diesem Fall ist die bewusste Verwendung der traditionellen Ausdrucksmittel zu beobachten.

⁵³ Zitat aus dem Libretto. Vántus wählte den zitierten Abschnitt aus verschiedenen Stellen des Romans aus.

⁵⁴ In der Oper kommt es nicht vor.

⁵⁵ Das letzte Intervall, das Diokletian singt, ist der hinunterbeugende Tritonus.

⁵⁶ Vántus benutzte Epilog auch in seinen Instrumentalwerken gerne (zum Beispiel: *Visszaverődések [Reflexionen], Ecloga*)

Bions Epilog

Der erste Teil des Satzes beginnt solistisch, ohne Begleitung, und auch später ist das Orchester kaum eine Stütze. Die Melodie ist hinabstrebend – „Nur die Götter sind sterblich“. Das Wörtchen „doch“ bringt eine Wendung: Von diesem Punkt an charakterisiert die Musik eine Steigerung im Register, in Instrumentation, Dynamik (von piano bis forte) und Melodielinie, und die Anweisung an den Künstler ist *con elevazione* – „aber die Erde, die sie hervorbringt, ist unsterblich“. Die zwei Teile des Satzes lassen sich auch nach dem eigenartigen Instrumentenbestand von Vántus trennen: Im ersten kurzen Teil berührt die Musik drei Modi, und der zweite, weit größere Teil ist bis zum Ende in dem fünften Modus, hier entfaltet sich die Unzahl an Tönen, die nur so herausströmen. Schließlich ertönt ein einziger Akkord (wie am Anfang von *Das Rheingold*), die Musik assoziiert Sicherheit und Stabilität [Ex. 14].

Im Werk ertönt danach nur noch der Akkord in ritueller Dreiheit, der während des Stückes eindeutig zum goldenen Sarg gehört, und so den moralischen Tod von Diokletian markiert [Ex. 15].

Der goldene Sarg-Akkord

Dieses Grandioso-Ende steht im dritten Modus, der aus dem Epilog Bions ausblieb, weswegen man auch hier ein Beispiel des bewussten Konstruierens beobachten kann: Vántus handhabte seinen Instrumentenbestand so, wie es bei den in den Jahrhunderten der tonalen Musik gewöhnlichen Instrumentenbeständen üblich war.

Die Stelle von Der goldene Sarg in der ungarischen Operngeschichte

Die Empfindung von Vántus in Bezug auf das Thema bewahrheitete sich, es wurde zum Hauptwerk seines Lebens und zu einer der erfolgreichsten ungarischen Opern der Epoche. Nach der Erlahmung der ungarischen Opernkompositionen in den 50-er Jahren brachten die 60-er Jahre eine Wende mit zwei erfolgreichen Opern: mit den Werken von Emil Petrovics *C'est la guerre* (*Das ist der Krieg*) und Sándor Szokolay *Várnász* (*Bluthochzeit*). In Bezug auf die zeitgenössische operngeschichtliche Lage zitiere ich Géza Fodor:⁵⁷

Das geheime und unberührte Wissen der Mitwirkenden des ungarischen Opernspiels ist, dass der sich versprochene und erhoffte Aufschwung der ungarischen Oper in der 1960-er Jahre insgesamt zwei solche Werke schuf, die dazu fähig sind, auch vitale, primäre Wirkung zu erreichen, in die man sich immer wieder einfühlen kann, das heißt, die auch heute gültig sind: das *C'est la guerre* (*Das ist der Krieg*) und die *Várnász* (*Bluthochzeit*). Warum es sich bis 1978 (bis die Uraufführung vom Sándor Balassa *Az ajtón kívül* [*Draußen vor der Tür*]) so ergab, machte Tibor Tallián überzeugend sichtbar in seinen, am Anfang der 80-er Jahren geschriebenen operngeschichtlichen Skizzen.⁵⁸

Der Einakter von Vántus *Die drei Wanderer*, entstand parallel zur Oper *Bluthochzeit*. Diese Tatsache ist wichtig, weil die Unfortsetzbarkeit und das Ende der Gattung der Oper in dieser Epoche ein häufiges Thema war. Zum Glück war das in Szeged – wo die Oper immer eine Kultgattung war, besonders zur Vaszys Zeit – natürlich gar nicht vorstellbar, in vollkommener Übereinstimmung mit den komponistischen Vorstellungen von Vántus:

Ich glaube nicht an die Krise der Oper, ich glaube gar nicht, dass eine Gattung in eine Krise geraten könnte. Höchstens die Mitwirkenden der Gattung, und zwar die Operndichter, die Regisseure und die Sänger könnten in eine Krise geraten sein. Es ist ein Unding, dass die Gattung in einer Krise wäre. [...] Es geht darum, dass ich solch eine Oper pflege, oder wenigstens pflegen möchte, die sozusagen eine „lebendige“ Gattung ist. Das heißt, keine abstrakten Figuren, sondern Menschen aus Fleisch und Blut singen, agieren, leiden, weinen und freuen sich auf der Bühne.⁵⁹

⁵⁷ Géza Fodor (1943-2008): Dramaturg, Ästhetiker, Philosoph. Sein Forschungsbereich waren die Theater- und Dramaästhetik.

⁵⁸ Fodor, Géza, *Vision und Leidenschaft in der Oper. Sándor Szokolay: Bluthochzeit – Ungarische Staatsoper*, in: *Muzsika* (Zeitschrift), November 2003, 46/11, S. 27.

⁵⁹ Pál, Tamás (Reporter) *Vántus – Móra: Der Goldene Sarg. Der Porträtfilm über István Vántus des Szegeder Studios des Ungarischen Öffentlich-Rechtlichen Fernsehens*, in: Kiss, 2007, S. 109.

Es ist ein wichtiger Beitrag zur Geschichte der Gattung, dass die Serie „TV Theater mit Musik“ des Ungarischen Fernsehens im Jahr 1970 begann, das für zahlreiche zeitgenössische Dichter Gelegenheit zur Vorstellung bot, aber Vántus als Provinzler geriet nicht in diesen Kreis. Einen neueren Stilwechsel in der Gattung der Oper bedeuteten der Einakter *Barabbás* (1977) von János Vajda, die fünfsätzige Oper *Az ajtón kívül (Draußen vor der Tür)* (1978) von Sándor Balassa, und die sehr erfolgreiche Vajda-Oper *Mario és a varázsló (Mario und der Zauberer)* (1985), deren Fernsehadaptation sich in der ganzen Welt verbreitete.⁶⁰

Das Werk von Vántus steht auch unter diesen Opern sowohl in Niveau als auch in dramatischer Kraft und Musikalität seinen Mann, und noch dazu er war der Einzige, der den Text vom ungarischen Dichter wählen wagte. Es ist kein Zufall, dass Rudolf Maros, der Professor der Musikakademie und berühmter Komponist, ihn eben nach der Radioübertragung von *Der goldene Sarg* in einem begeisterten Brief aufsuchte.⁶¹ Dieses Werk von Vántus wurde mit dem Erkel-Preis belohnt, den er als erster „Provinzler-Komponist“ erhielt. Aufgrund des Gesagten ist es eindeutig, dass das heutige Schreiben über die Operngeschichte und das allgemeine Musikbewusstsein das Werk degradiert betrachtet.

Die Oper erlebte zahlreiche Aufführungen. Im Jahr 1975 nach der Uraufführung am 11. April wurde sie in der Theatersaison dreizehnmal gespielt, und auch im Frühling der nächsten Saison fünfmal.⁶² In der Saison 1976/77 wurde sie im Operettetheater zweimal aufgeführt, später auch in Kecskemét, Szolnok und Újvidék. In Szeged war die Oper in der Saison 1977/78 am 12. April die Schlussaufführung vor der Renovierung des Theatergebäudes. Insgesamt erlebte sie also etwa 25 Aufführungen in drei Jahren. Zum Vergleich: Die außergewöhnlich erfolgreiche Oper *Bluthochzeit* von Szokolay wurde in einem Jahrzehnt 52 mal aufgeführt. Nur die Musik von zwei Bildern ist auf dem CD-Album von Vántus hörbar, in der noch dieselben Künstler wie bei der Uraufführung spielten und Tamás Pál dirigierte. Ursprünglich hatte Viktor Vaszy die Oper in der Hand, in der die, ihre Glanzperiode lebende Valéria Bergál sang die Rolle von Titanilla, und Csaba Réti die von Quintipor. Die Uraufführung im Jahr 1975 wurde vom Radio aufgenommen und in diesen Jahren auch gesendet, aber die Aufnahme wurde nicht aufbewahrt.

⁶⁰ Die Fernsehvariante der ebenfalls einsätzigen Oper inszenierte Árpád Jutocsa Hegyi.

⁶¹ Von dieser Kontaktaufnahme wurde eine lebenslange Freundschaft.

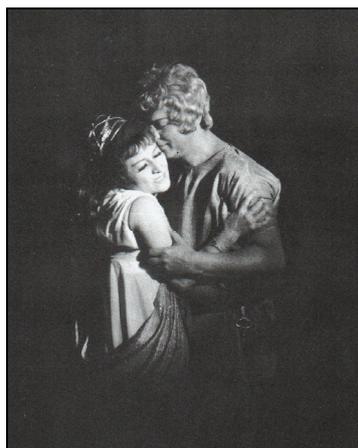
⁶² Die Uraufführung wurde von dem damals jungen Zoltán Horváth inszeniert.

Foto 2



II. Aufzug 1. Bild; Benoni – Róbert Vargha
(Aufführung aus dem Jahr 1975)⁶³

Foto 3



II. Aufzug 3. Bild; Titanilla – Valéria Berdál,
Quintipor – Csaba Réti (Aufführung aus dem Jahr 1975)⁶⁴

Der goldene Sarg wurde in Szeged 2006 mit sechs Vorstellungen wieder aufgeführt, das Werk wurde von Attila Toronykői inszeniert und von Gábor Kardos dirigiert. Diese wenigen Aufführungen fanden innerhalb von zwei Wochen statt, was aber nicht genügte, um das Werk wieder in den musikalischen Kreislauf der Stadt zurückzuführen, da es die jüngeren Generationen nicht mehr kannten. Auch die Möglichkeit wurde nicht ausgenutzt, eine DVD-Aufnahme von dieser Wiederaufführung erscheinen zu lassen.

⁶³ Das Bild erschien: Kiss, 199, S. 135.

⁶⁴ Das Bild erschien ebd.

Eine schön ausgestattete Videoaufnahme wurde zwar gemacht, aber nur „für den Hausgebrauch“ – der Kameramann machte zwar eine gute Arbeit, aber die Tonqualität war schlecht.

Foto 4



III. Aufzug 2. Bild; Quintipor – Tamás Kóbor
(Aufführung aus dem Jahr 2006)

Das Lebenswerk von István Vántus ist bedauerlicherweise einem Torso ähnlich, weil weder die folgende große Oper (*Stephanus Rex*) noch das Schreiben des jahrelang geplanten Musiktheoriebuches seinem Schaffen die Krone aufsetzen konnte und er kaum Zeit hatte, sich in größere Werke anhand der 1985 entfalteten Form seines Tonsystems zu vertiefen. Insgesamt ist sein Lebenswerk ein schönes Beispiel der komponistischen Laufbahn, die in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts erreichbar war. Ich zitiere ein Interview aus dem Jahr 1976:

Aus der krampfhaften Beobachtung der Laufbahn ausländischer Komponisten, aus der krampfhaften Besorgnis um unsere tägliche Modernität resultiert unvermeidlich eine Nachahmung, beziehungsweise reproduziert die, für uns so charakteristische Nachgebliebenheit. Eine bis heute peinliche Erinnerung aus meiner Kindheit ist [...], als ich die getragenen Schuhe meiner älteren Geschwister tragen musste [...] genauso denke ich, dass wir beim Komponieren oft die Schuhe von Anderen tragen wollen.⁶⁵

Vántus, der Künstler, der in wirren historischen Umständen seine eigenen Wege ging und in provinzieller Abgeschlossenheit Werke schuf, schöpfte eine schönere, menschlichere, und empfindlichere Welt mit seiner Musik – und trug dabei seine eigenen Schuhe. Die Anerkennung, die Aufbewahrung und die Aufführung ist die Aufgabe der Nachwelt – in ihren eigenen Schuhen.

(Der Übersetzer: Újvári Katalin)

⁶⁵ Feuer, Mária, *Járjunk a saját cipőnkben! Beszélgetés Vántus Istvánnal (Tragen wir unsere eigene Schuhe! Interview mit István Vántus)*, in: *Élet és Irodalom (Zeitschrift)*, August 1976, in: Kiss, 1997, S. 281.

BIBLIOGRAPHIE

- Bárdos, Lajos, *Liszt Ferenc, a jövő zenésze (Franz Liszt, der Musiker der Zukunft)*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1976.
- Fodor, Géza, „Vision und Leidenschaft in der Oper. Sándor Szokolay: Bluthochzeit – Ungarische Staatsoper” *Muzsika* (Zeitschrift), November 2003.
- Kelemen, Imre, *A zene története 1750-ig. (Die Geschichte der Musik bis 1750)* Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest, 1998.
- Kiss, Ernő, *Vántus István (1935–1992)*, Vántus István Társaság, Szeged, 1997.
- Kiss, Ernő, *Vántustól, Vántusról (Von Vántus, über Vántus)*, Bába Kiadó, Szeged, 2007.
- Lendvai, Ernő, *Bartók költői világa (Die poetische Welt von Bartók)*, Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1971.
- Móra, Ferenc (übersetzt von Clemens, von Wälzel), *Der goldene Sarg*, Corvina, Budapest, 1977.
- P. Berinkey, Irma, *Aranykoporsó (Der goldene Sarg)*, in: *Nyugat* (Zeitschrift) 1933/4 <http://epa.oszk.hu/00000/00022/00552/17276.htm> Heruntergeladen am 4. März 2010.
- Péter, László, *Aranykoporsó (Der goldene Sarg)*, in: *Móra Ferenc*, Stadtrat von Kiskunfélegyháza, Kiskunfélegyháza, 1989.
- Roziner, Feliks: *Szocialista realizmus a szovjet zenében. [Der sozialistische Realismus in der sowjetischen Musik]* www.ketezer.hu/menu4/2003.../roziner.html Heruntergeladen am 3. März 2010.
- Wagner, Peter, *Einführung in die gregorianischen Melodien 3. Gregorianische Formenlehre*, Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1921.