

Max Uwe Stieren, Berlin

Aurél M. Milloss und Sándor Veress

Daß der Titel des Aufsatzes neben dem Namen des Komponisten auch den des Choreographen Aurél M. Milloss führt, scheint dem Verfasser aufgrund der Entstehungsgeschichte der beiden von ihnen geschaffenen Ballettwerke **Csodafurulya** und **Térszili Katicza** berechtigt zu sein. Diese nachzuzeichnen und gleichzeitig den Leser mit Inhalt und Handlung dieser Werke vertraut zu machen, ist ein Anliegen des vorliegenden Beitrages. Dank der hilfreichen Unterstützung durch Milloss konnten darüber hinaus die Anmerkungen zu den verschiedenen Aufführungen ergänzt und insbesondere auch Aussagen über die künstlerischen Intentionen verstärkt berücksichtigt werden. Da seine, dem Verfasser freundlicherweise beigestellten Ausführungen auch wertvolle Hinweise auf die engen Beziehungen zwischen Choreographie und musikalischer Komposition dieser Werke enthielten, schien es ratsam, diesen Informationen aus erster Hand weiten Raum zu gewähren und sie soweit wie möglich originalgetreu zu referieren.¹⁾ Dadurch dürfte vor allem deutlich werden, daß die besondere Qualität dieser Werke in der Gesamtkonzeption besteht. Zu deren Verständnis beizutragen, und damit aber auch zugleich das Interesse für die auf hohem künstlerischen Niveau stehenden musikalischen Werte dieser Kompositionen zu wecken, ist ein weiteres Anliegen dieses Aufsatzes. Ansatzweise soll gegen Ende in einer kurzen Analyse des Hirtentanzes aus der **Csodafurulya** versucht werden, einige wenige Aspekte der musikalischen Komposition darzustellen. Eine knappe Biographie zu Anfang soll die Bedeutsamkeit des gesamten Schaffens von Milloss nachdrücklich hervorheben.²⁾

Milloss wurde am 12.05.1906 in Ozora (Südungarn) geboren. Nach ersten Eindrücken, die er durch die folkloristischen Tänze seiner Heimat und auch durch Gastspiele der **Balletts Russes** erhalten hatte, begann er mit dem Tanzstudium in Budapest. Weiterführende Ausbildung erhielt er bei Elena Poliakova (Belgrad), Anton Romanowsky (Bukarest), Olga Préobrajenska (Paris), Victor Gsovsky (Berlin) und bei Enrico Cechetti (Mailand bzw. Turin). Während seines Berlin-Aufenthaltes (1927-1929) besuchte er Kurse von Rudolf Laban und machte die Bekanntschaft mit Fritz Böhme, Oscar Bie, Curt Sachs und anderen. 1928 debütierte er in der berühmten Kunstgalerie **Der Sturm** und wurde daraufhin von Max Terpis, seinerzeit Ballett-Direktor der Staatsoper Berlin, als Tänzer engagiert. Aber schon wenig später begann er, hauptsächlich an deutschen Bühnen, eigene Choreographien in Szene zu setzen. Während der Zeit seiner - durch den Nationalsozialismus bedingten - vorläufigen Rückkehr in das Heimatland Ungarn konnte Milloss seine das Tänzerische miteinbeziehende Konzeption des **Wunderbaren Mandarin** Béla Bartók persönlich präsentieren. Diese Form der erstmals 1942 von Milloss an der Mailänder Scala unternommenen szenischen Realisierung des Werks fand dessen Zustimmung und konnte sich letztlich gegenüber der ursprünglich rein pantomimischen Konzeption durchsetzen.³⁾ Ab 1937 begann Milloss als Tänzer, Choreograph, Ballett-Direktor und Regisseur ständig in Italien zu arbeiten. Seine Verdienste und Erfolge - am Teatro Dell'Opera in Rom, an der Mailänder Scala, beim Maggio Musicale Fiorentino, um nur einige Stationen zu nennen - sind für die italienische Ballett-Szene von unschätzbarem Wert. Aber auch außerhalb Italiens - man denke z.B. an die Zeit seines Wirkens beim **Ballett der Bühnen der Stadt Köln** (1959-1963) oder an der Wiener Staatsoper (1962-1966 und 1970-1974) - erlangte er mit Werken aller Epochen, insbesondere aber mit denen, die das breite Spektrum des 20. Jahrhunderts umfassen, größte Erfolge. Unter Mitwirkung von bedeutenden Malern wie etwa Giorgio de Chirico und Salvatore Fiume wurden von ihm ungefähr 175 Ballette, teilweise in verschiedenen Fassungen, realisiert. Dar-

unter befanden sich auch zahlreiche Uraufführungen zeitgenössischer Kompositionen (Casella, Malipiero, Dallapiccola, Henze und andere).

Innerhalb dieses Schaffens nehmen die beiden hier zu besprechenden Werke eine gewisse Sonderstellung ein, die zum einen durch die intensive Zusammenarbeit zwischen dem Choreographen und dem Komponisten bedingt ist, zum anderen dadurch, daß beide bemüht waren, als gebürtige Ungarn aus dem gemeinsamen Kulturkreis schöpfend, zu neuen musikalischen und choreographischen Formulierungen des künstlerischen Ausdrucks zu gelangen. Das erste Werk, das aus jener Kooperation entstehen sollte, war die **Csodafurulya** (Die Wunderschalmei).⁴⁾ Die Abschnitte dieses Balletts, sofern sie durch Überschriften in der Partitur⁵⁾ gekennzeichnet sind, ergeben folgende Anordnung des musikalischen und dramaturgischen Geschehens:

1) Hirtentanz	Adagio	Takte 1-19
	Allegro	Takte 20-108
2) Feentanz	Allegro	Takte 1-67
	Allegro	Takte 68-289
3) Recitativo		Takte 290-374
(mit der Anmerkung: Das Recitativo wird bei Konzertaufführungen ausgelassen)		
4) Rondo	Allegro molto	Takte 1-274
5) Finale	Vivace	Takte 275-373

Hinsichtlich der Drucklegung dieser Partitur teilte Milloss dem Verfasser mit: "In Anbetracht der Tatsache, daß dieses Werk eigentlich als Kammerballett konzipiert war und deshalb Veress seine Musik ursprünglich für ein Kammerorchester komponiert hatte, hätte die Universal Edition doch zuerst jene Originalpartitur - natürlich zusammen mit dem dazugehörenden Libretto - veröffentlichen müssen; doch hatte es der Verlag, in sehr eigensinniger Weise, vorgezogen, die von Veress zum Zwecke von Konzertaufführungen für großes Orchester uminstru-

mentierte Fassung seiner Musik herauszugeben. Hierzu erschien es dem Verlag also überflüssig zu sein, auch das Libretto dieses Werkes zur Veröffentlichung zu bringen. Es ist aber sicher, daß die Struktur und somit auch alle Einzelheiten der für großes Orchester gefaßten Musik haargenau dem ursprünglichen - für Kammerorchester instrumentierten - musikalischen Text entsprechen." Trotz der strukturellen Übereinstimmung bleibt das Desiderat einer gedruckten Partitur der ursprünglichen Fassung bestehen, die einerseits die Abweichung überprüfbar machen würde und andererseits der Karriere des Werkes durchaus förderlich sein könnte. Als Ballett wurde es jedenfalls nur in der Kammerversion gegeben, die sich als Manuskript im Besitz des Komponisten befindet. Über die Konzertsfassung schrieb Erich Doflein: "Als Konzertsuite hörte man das Werk mehrfach im deutschen Rundfunk."⁶⁾ Es ist anzunehmen, daß für die Zusammenstellung zu einer Konzertsuite - außer dem Recitativo - noch weitere Kürzungen der Kammerversion vorgenommen wurden. Der Versuch, sich eine Vorstellung von der ursprünglichen Konzeption des Stückes zu machen, wird weiterhin durch den von Milloss (s.o.) kritisierten Umstand behindert, daß das Libretto nicht greifbar ist. Mithin ist man auf eine einfache Handlungsbeschreibung - "eine allzu komprimierte Fassung" - aus dem Programmheft zur Aufführung im römischen Teatro delle Arti (1940) angewiesen: Ein Hirte, der auf seiner Flöte spielt, sieht auf einem Baum einen kleinen Vogel und beginnt mit ihm zu scherzen. Der Vogel möchte die Flöte haben und der Hirte beendet sein Spiel, um sie ihm zu leihen. Sogleich entströmen der Flöte so wunderbare Töne, daß der Hirte tanzen muß. Während er tanzt erscheint eine Hexe, die sich verärgert über dieses einzigartige Konzert zeigt. Der Hirte möchte nicht gestört werden und jagt sie fort. Als er nun weitertanzt, erscheint eine Elfe, in die sich der Hirte sofort verliebt. Sie tanzen zusammen und er will sie umarmen. Da kommt eine zweite Elfe, schöner noch als die erste. Der Hirte vergißt seine erste Liebe und tanzt mit ihr. Die erste Elfe wird jedoch von ihren Begleiterinnen getröstet, die wiederum

dem wankelmütigen Hirten so gut gefallen, daß er auch die zweite Elfe eifersüchtig macht. Auch sie wird von den Freundinnen getröstet. Schließlich umringen sechs Elfen den Hirten und tanzen um ihn herum. Er wird bald müde, aber der Tanz hört nicht auf, und da er sich nicht ausruhen darf, glaubt er sich verloren. Da rettet ihn das erneute Erscheinen der Hexe, die die Elfen zornig verjagt. Der Hirte hat seine Lektion erhalten, denn er erkennt in der Hexe seine einzig wahre Freundin, mit der er nun fröhlich tanzt.⁷⁾

Die Entstehungsgeschichte des Librettos - das die Voraussetzung dafür schuf, daß sich die gemeinsamen Ideen von Milloss und Veress konkretisieren konnten - ist auf das engste mit der Person Béla Paulinis verknüpft. Einem breiteren Publikum mag er unter anderem als Mitautor des Librettos zu Kodálys Liederspiel **Háry János** bekannt geworden sein. Paulini (1881-1945) war Schriftsteller, Journalist und Karikaturist; er verfaßte Theaterstücke, Werke für die Jugend und ähnliches. 1931 hatte er die Bewegung **Der Perlenstrauß** (Gyönggyösbokréta) ins Leben gerufen, eine Bewegung, die ganz der ungarischen Volkstradition verpflichtet war. Auf dem Lande hatte man volkskünstlerische Gruppen organisiert, deren Ziel es war, Volkslieder und - in Volkstracht - regionale Tänze und Tanzspiele wiederzubeleben.⁸⁾ Béla Paulini, der intime Kenner der ungarischen Volkskunst, trat 1937 an Milloss mit der Bitte heran, den Stoff der **Csodafurulya** für die von ihm kurz zuvor gegründete Kompanie **Magyar Csupajáték** choreographisch zu realisieren. Paulini übernahm selbst die dramaturgische Gliederung des - wahrscheinlich auf einem Volksmärchen basierenden - Librettos. Schließlich brachte die **Magyar Csupajáték** das Werk in Budapest am 21.05. 1938 im Theater Művész Színház zur Uraufführung. Die Ausstattung hatte Béla Bükki besorgt. Das Werk erfuhr in Budapest ca. 30 Aufführungen, ungefähr ebensoviele im Frühjahr 1939 in London, als Paulinis Truppe dort am Adelphi Theatre gastierte.

Zu weiteren Aufführungen gelangte das Werk schließlich am römischen Teatro delle Arti, nachdem es dort von Milloss erstmalig am 21.11.1940 mit italienischen Künstlern und mit Kostümen und Bühnenbildern, die der ungarische Maler István Pekáry entworfen hatte, in Szene gesetzt worden war.⁹⁾ Diese, ebenfalls erfolgreiche Aufführung der **Csodafurulya**, auch bedingt durch die Mitarbeit Pekárys, ließ den Wunsch nach weiterer künstlerischer Zusammenarbeit in dieser Konstellation - Pekáry, Milloss, Veress - wach werden. Allerdings verzögerten sich die Arbeiten an einem neuen Ballett, abgesehen von den Kriegsumständen, dadurch, daß Milloss an das Teatro Dell'Opera in Rom gebunden war, während Veress und Pekáry noch in Ungarn lebten.

Pekáry (1905-1981) wurde in Budapest geboren, studierte dort bei Rudnay und erhielt später viele nationale und internationale Auszeichnungen.¹⁰⁾ Er war als Maler und Kunstgewerbler, der Volksmotive in stilisierter Form verwandte, ungarischer Repräsentant des neoprimitiven Stils.

Als Vorlage für ein neues Ballett hatte Pekáry ein ungarisches Volksmärchen empfohlen: **Térszili Katicza**, benannt nach der Hauptdarstellerin, die laut Personenregister das "schönste und klügste Mädchen des ganzen Königreiches" verkörpert. Weitere Hauptpersonen der Handlung sind: der König, "ein alter, zorniger Tyrann", der Prinz, "sein Sohn", der Hauptmann, "Vertrauensmann des Königs, ein böser Trunkenbold". Die dramaturgische Einrichtung des im folgenden kurz umrissenen Librettos wurde von Milloss und Pekáry gemeinsam vorgenommen: Der Hauptmann bemüht sich um die Gunst Katiczas, wird aber zurückgewiesen (I. Introduction). Aus Rache erteilt er ihr gemeinsam mit dem herbeigerufenen König, der wiederum verärgert ist über die lautstarke Ausgelassenheit Katiczas und ihrer Freundinnen, eine Tracht Prügel (II. Tanz Katiczas und ihrer Freundinnen, III. Pantomime, III. Bis). Der Prinz, der die verübte Ungerechtigkeit mitangesehen hat, nähert sich Katicza (IV. Inter-

mezzo) und tanzt für sie einen Palotás (V. Tanz des Prinzen). Beide tanzen einen Csárdás (VI. Pas de deux). Es erscheint der Hauptmann. Katicza täuscht vor, in ihn verliebt zu sein (VII. Szene zwischen Katicza und dem Hauptmann). Um seinen vermeintlichen Erfolg feiern zu können, läßt er Wein aus den königlichen Kellern stehlen (VIII. Pantomime) und wird, völlig betrunken, von Katicza und ihren Freundinnen verprügelt (IX. Gesamttanz). Der König tritt auf, befiehlt Katicza einzusperren und beauftragt den Hauptmann, sie zu bewachen (X. Große Szene des Königs). Nachts befreit der Prinz Katicza. Beiden gelingt es, den noch berauschten Hauptmann zu überlisten und einzusperren (XI. Pantomime). Katicza drückt ihre Freude in einem Tanz zu Ehren des Prinzen aus (XII. Katiczas Tanz). Sodann tanzen beide beglückt zusammen (XIII. Pas de deux). Als am Morgen der Diebstahl dem König gemeldet wird, bleibt dieser plötzlich, wie vom Schlag getroffen, bewegungslos stehen (XIV. Szene am Morgen). Ein fremder Zauberer kuriert den König durch eine Tracht Prügel und entdeckt ihm die Treulosigkeit des Hauptmanns. Der Zauberer entpuppt sich als die verkleidete Katicza. Prinz und Katicza erhalten als Belohnung den königlichen Segen (XV. Pantomime). Das Volk und ein nunmehr heiterer König feiern in einem allgemeinen Hochzeitstanz das Glück des jungen Paares (XVI. Finale).

Eine detailliertere Fassung des Librettos bietet der 1961 erschienene Klavierauszug des Werkes.¹¹⁾ In ihm befindet sich auch ein Foto des Bühnenbildes von Pekáry. Hinsichtlich der folkloristischen Momente in den Volksszenen, des Wechsels zwischen Solo und Ensemble sowie betreffs eines Verwechslungsspiels, das die List der Katicza mittels einer ihr nachgebildeten Puppe erst ermöglicht, sind dort weitere interessante Anhaltspunkte für das Verständnis der Gesamtkonzeption des Werkes gegeben. Leider ist der Klavierauszug nur spärlich mit Instrumentationshinweisen versehen. Einer schwedischen Pressekritik anlässlich der Uraufführung ist zu entnehmen, daß Veress seine Partitur mit großer Geschicklichkeit konstruiert hat und

daß das Orchester - sehr wahrscheinlich - Nibelungenformat hatte.¹²⁾ Auch hier besteht das Desiderat einer gedruckten Partitur.

Anfang des Jahres 1942 konnte Veress beginnen, die Musik für die **Térszili Katicza** zu komponieren. Für eineinhalb Jahre sollte er in Rom bleiben und hatte somit die Möglichkeit, in engem Kontakt mit Milloss und Pekáry - deren römische **Wozzeck**-Inszenierung ihn tief beeindruckte - die Partitur bis auf einige Details der Instrumentation innerhalb eines Jahres fertigzustellen. Die Arbeit an dem Werk konnte noch in den Kriegsjahren abgeschlossen werden, für die Präsentation einer Tanzkomödie war die Zeit jedoch denkbar ungünstig.¹³⁾ Die Uraufführung fand dann - mit großem Erfolg - am 16.02.1949 an der Königlichen Oper in Stockholm statt. Positiv wurde das Werk von der schwedischen Presse beurteilt. Neben der ausgezeichneten Mimik und spontanen Tanzfreude Brita Appelgrens, die die Katicza tanzte und spielte¹⁴⁾, wurde insbesondere die innige Verbindung von Musik und Choreographie lobend erwähnt: "Jeder Nuance und jedem Wechsel in der Musik entspricht ein Ausdruck oder eine Bewegung", schrieb der **Arbetaren**¹⁵⁾ und im **Dagens Nyheter** war zu lesen: "Jeder Schritt wurde dramatisch ausgenutzt, bekam einen Sinn, entweder musikalisch oder pantomimisch."¹⁶⁾ In derselben Fassung, wenn auch mit anderen Tänzern, präsentierte Milloss das Werk schon einen Monat später, genau am 19.03.1949, im Teatro Dell'Opera dem römischen Publikum. Für die zehn Jahre später stattfindende erneute Aufführung des Werkes - am 25.06.1959 im Rahmen des XXII. Maggio Musicale Fiorentino - wurden einige Veränderungen vorgenommen. Die Musik erfuhr wenige kleinere Kürzungen und entspricht in dieser gekürzten Fassung musikalisch dem oben genannten Klavierauszug. Dagegen wurde die Anzahl der Mitwirkenden des Ballettcorps erweitert. Insbesondere wurde auch der erste Pas de deux (VI) zu einem "Pas de six umgestaltet, indem beim Tanz der Protagonistin mit dem Prinzen noch zwei Freundinnen von ihr und zwei Soldaten der Leibwache des Prinzen teilnahmen."

Auch im choreographisch-tänzerischen Bereich - den Milloss schon bei der römischen Aufführung als zu folkloristisch empfunden hatte - gab es Umarbeitungen. Mit dem Ziel, dem Werk "eine universalere Ausrichtung" zu geben, wurde es nunmehr auf die "vergeistigenden Kräfte der - allerdings modernisierten - klassischen Ballett-Technik" ausgerichtet. In diesem Sinne wurden auch von Pekáry die Kostüme der Protagonistin und einiger Frauengruppen umgestaltet. In dieser überarbeiteten Fassung wurde das Werk auch noch am 19.09.1962 an der Wiener Staatsoper von Milloss zur österreichischen Erstaufführung gebracht.

Aussagen, die im Anschluß hieran über die künstlerischen Intentionen gemacht werden, gelten im wesentlichen für beide Werke, sowohl für die **Csodafurulya** als auch für **Térszili Katicza**. Obwohl natürlich bei dem letzteren Werk schon die Erfahrung mit der **Csodafurulya** einfließen konnte und **Térszili Katicza** aufgrund ihrer Konzeption für große Bühnen weitaus ambitionierter gestaltet wurde.

Die Idee, das ungarische Ballettschaffen durch neue Formen der Gestaltungsweise zu beleben, ging von Milloss aus. Angeregt durch Werke von Strawinsky, de Falla und Casella mit spezifisch russischen, spanischen und italienischen Ausdrucksweisen, verspürte auch Milloss in den ersten Jahren seiner choreographischen Tätigkeit den Wunsch, Werken in seiner Arbeit Raum zu geben, die durch die Folkloristik Ungarns inspiriert waren.¹⁷⁾ Mit diesem Anliegen wandte sich Milloss an Veress.

Csodafurulya, Rom 1940

Térszili Katicza, Stockholm 1949, Brita Appelgren und Julius Mengarelli







Übereinstimmung bestand zwischen beiden darin, daß "bei der Wahl der Ausdrucksmittel und somit auch bei der stilistischen Prägung" ihrer Ballette das Schöpferische sich nicht allein, wie bei anderen, "von ethnischen Eingebungen beseelten Balletten", auf die "künstlerische Erarbeitung von bereits vorhandenen, d.h. authentisch folkloristischen Elementen" beschränken sollte. "Das Schöpferische sollte nicht in einer, noch so phantasievollen Adaption fest überlieferter folkloristischer Motive bestehen, sondern, von jenen lediglich im Geistigen und Stilistischen inspiriert, in formal rigoros neu erfundenen Ausdrucksformen". Von einigem Interesse ist in diesem Zusammenhang, daß Veress zur **Csodafurulya** äußerte: "Der Text dieses kleinen Balletts ist ein ziemlich einfältiges Märchen (so etwas ähnliches wie die Tschaikowsky-Ballette), aber die choreographische Komposition von Milloss hat mich so inspiriert, daß ich die Musik sehr schnell, in einem Guß, fertigkomponierte."¹⁸⁾ Dies deutet darauf hin, daß den musikalischen Schaffensprozeß weniger das Sujet, als vielmehr Momente des Tanzes bestimmt haben, Momente, die sich ohne weiteres auf das Musikalische übertragen lassen, wie die Vorstellung von Tanz als einer "sich räumlich pluridimensional entfaltenden Bewegung". Eine besondere Gewichtung erhält somit auch die laut Gustav René Hocke wiederholt vorgetragene These von Milloss, "es sei der Tanz vor der Musik entstanden, er sei daher die ursprünglichste aller Künste: Am Anfang steht der Ausdruckstrieb, der sich in rhythmischer Bewegung zu erfüllen sucht".¹⁹⁾ Ohne der Frage nach der primären Stellung einer der beiden Künste nachzugehen, ist doch davon auszugehen, daß, zumindest partiell, tänzerische Gesten, die von Milloss direkt aus den Libretti entwickelt worden waren, von Veress apperzipiert wurden, um dann mutatis mutandis Eingang in die Komposition zu finden. Schließlich gelang es ja Veress auch, den "minuziösesten choreographischen Anforderungen" von Mil-

loss zu entsprechen. Zudem verfügte er über einen "perfekten Sinn", sowohl "für die spezifischen Eigenschaften des Tanzes", als auch auch "für die Möglichkeiten einer für die kooperative Kreativität unerläßlichen organischen Überbrückung der zwischen Tanz und Musik naturgemäß vorhandenen Verschiedenheit". Strukturell und in ihren Aussagen konnten somit choreographische und musikalische Partitur weitgehend zur Deckung gelangen. Unterschiede lagen allein im "Linguistischen". In dem Sinne, daß "die Rhythmik innerer Spannungen, gedanklicher Vorstellungen und sonstiger kreativer Eingebungen in der Musik in klanglich hörbaren, im Tanz in räumlich sichtbaren Formen - jeweils gemäß ihrer eigenen Gestaltungsgesetze - ihre künstlerische Prägung erfahren". Da jedoch von vornherein Einigkeit "über sämtliche Einzelheiten der kreativen Intention" bestanden hatte, empfand keiner das eigene Schaffen "als Interpretation oder gar als eine Art von Übersetzung der Arbeit des anderen". Die gemeinsamen Absichten und Bemühungen allein - darüber waren sich alle beteiligten Künstler im Klaren - konnten jedoch die Qualität eines Ballettwerkes nicht sichern. Vielmehr hatten sich darüber hinaus die "tänzerischen, musikalischen und bildlichen Gehalte" zunächst "in spezifisch eigener und in einer, in sich - ausdrucks- wie formmäßig - vollendeten Weise bis zu ihrer höchsten Wirkungskraft zu erheben", um dann, aufgrund ihrer "im Thematischen wurzelnden inneren Bindung" und ihrer "eng aufeinander abgestimmten Formulierungen", ein "einziges Ganzes" bilden zu können.

Auf die bildlichen Gehalte - auch wenn "bezüglich der Konzeption der jeweiligen Bühnenbilder und Kostüme die Zusammenarbeit mit den betreffenden Malern ebenfalls eine besonders enge gewesen ist" und "die ausstattungsmäßigen Aspekte dieselbe organische (in stilistischer und phantasiemäßiger Hinsicht) Vereinheitlichung aufweisen" - kann hier nicht näher eingegangen werden.

Einige der choreographischen Gehalte sollen jedoch anhand der Angaben von Milloss benannt werden: "Da es sich bei den Balletten um komödienhafte Tanzwerke handelte, erfolgte die theatrale Einrichtung im Sinne der um die Mitte des 18. Jahrhunderts festgelegten dramaturgischen Bauformen. Also gemäß des damals neuen Typus der Ballettproduktivität, des sogenannten Ballet d'action". Erstmals wurden die Richtlinien des Ballet d'action von George Noverre (1727-1810) formuliert. Im wesentlichen bestanden sie darin, daß neben einer interessanten Handlung und einer dazu passend komponierten Musik expressiver Tanz den Inhalt des Stückes zu verdeutlichen habe. Vor allen Dingen aber sollte die Kunst der Pantomime gefördert und in den Tanz integriert werden. In etwa die gleiche Richtung zielte auch das Schaffen Gasparos Angiolinis (1723-1796). Bei seiner "tragischen Ballett-Pantomime" war die Musik gegenüber der tragischen Gebärde zweitrangig. Sie hatte lediglich zu deren Verständnis beizutragen. Auch wenn bei der **Térszili Katicza** vier Szenen den Titel der Pantomime führen, sollte die choreographische Konzeption der hier besprochenen Ballette nicht allein auf derartige pantomimische Ausdrucksweisen (auf die eine Tanzkomödie wohl kaum völlig verzichten kann) beschränkt bleiben. Hierzu die folgenden Ausführungen von Milloss: "Der allzu herkömmliche dramaturgische Stil (des Ballet d'action) sollte eine, den Werken und der Zeit ihrer Entstehung angemessene, künstlerische und phantasiemäßige Belebung erfahren". Eine Belebung solcher Art wurde schon beim Abfassen der Libretti bzw. "bei der Artikulierung der szenischen Geschehnisse" angestrebt, indem man "im Sinne einer, später in die Praxis umzusetzenden, eminent tänzerischen Gestaltungsweise" vorging. Und zwar so, daß "auch die anekdotisch konkretesten Phasen der Handlungsabläufe nicht mehr aus den üblichen, meist platt wirkenden taubstummartigen Gestikulationen bestehen, sondern in durch und durch choreographisch ausgebauten Formen zum Ausdruck gelangen". Mit dieser Zielsetzung näherte sich die Choreographie den von Salvatore Viganó (1769-1821) gesetzten Maßstäben. In einzigartiger Weise war es

damals Viganó gelungen, die divergierenden Richtungen des Tanzes - dionysisch/appollinisch, Ethos/Pathos - zu vereinen. In diesem Sinne suchte auch Milloss, der sich wiederholt intensiv mit der Ballett-Ästhetik Viganós auseinandergesetzt hat²⁰⁾, in unserem Jahrhundert zwischen dem "reinsten Ästhetizismus" des klassischen oder neoklassischen Balletts und den expressiven Gesten des freien oder modernen Ausdruckstanzes zu vermitteln. Eine solche Synthese zwischen der "versinnbildlichenden Form" des klassischen und dem "unmittelbar flammenden Ausdruck" des Modernen zu erstellen, stieß dabei weniger auf Probleme "im Geistigen als vielmehr im Technischen"²¹⁾. Hier, bei den Tanzkomödien, kam es natürlich nicht so sehr darauf an, einem expressiven tragischen Ausdruck, sondern vielmehr der narrativen, pantomimischen Geste eine angemessene tänzerische Formung zu geben. Das Gewicht lag bei diesen Arbeiten "eben eher im WIE als im WAS des Gebotenen". In einem anderen Punkt erfüllte das von Viganó geschaffene "coreo-drama" ebenfalls eine Vorbildfunktion: Erstmals hatte er die Wechsel zwischen den Tanzstücken durch musikalische und tänzerische Zwischenglieder erzählenden Charakters überbrückt, so daß ein in sich geschlossenes, durchgehendes Tanzdrama entstand. Diese Geschlossenheit suchten Milloss und Veress dadurch zu erreichen, daß alle Abschnitte des Balletts eine vom Tänzerischen aus gedachte Durchformung erhielten. Aufgrund solcher "choreographisch ausgebauter Formen" konnten beide "die recitativoartigen Teile in arioshaft entwickelte Passagen, oder auch in geradezu geschlossene Nummern fassen". "Durch die organische Zusammenfügung jener Passagen mit den reinen Tanznummern" konnte ein "stilistisch einheitlicher musikalischer und choreographischer Ausdruck der Bühnenvorgänge" geboten werden.

Abschließend soll nun anhand des Hirtentanzes aus der **Csodafurulya** ansatzweise gezeigt werden, inwieweit künstlerische Gehalte der Choreographie die musikalische Partitur bestimmen haben könnten; inwieweit sich der tänzerische Gestus in der

Musik manifestiert, oder andersherum aus der angewandten Kompositionstechnik ableitbar ist.

Eingeleitet wird der Hirtentanz durch eine von der Soloflöte vorgetragene Melodie, die mit ihrem improvisatorischen und locker gefügten Charakter - anfangs gestützt von Streicher- bzw. Harfenakkorden in langen Notenwerten - in die bukolische Stimmung des Stückes einführt. Die erstmals in den Takten 20-23 in der Flötenstimme auftretende feste Melodieprägung (Notenbeispiel 1.1) wird bis zur zäsurbildenden Rhythmik der Takte 45-52 (Notenbeispiel 2.2) viermal in variiert Form wiederholt (Notenbeispiele 1.2 bis 1.5), bleibt aber auch für den weiteren Verlauf des Hirtentanzes, man ist fast geneigt zu sagen, für das ganze Werk, konstitutiv. (Man vergleiche z.B. die 'Hirtenmelodie' und das Rondothema [Notenbeispiel 3]; hinsichtlich des Feentanzes s.u.) Die 'Hirtenmelodie', latent eine Pentatonik mit dem Kern d-e / a-h betonend, basiert auf einer Leiter e-fis-g-a-h-c/cis-d-e, als deren Charakteristikum die Doppelstufigkeit c/cis hervorzuheben ist. Aufgrund dieser Doppelstufigkeit läßt sich eine dreiteilige Gliederung der Melodie vornehmen: Ein durch eine Achtelpause abgesetztes Einleitungsmotiv (a), dann ein Mittelteil (b) mit Tonrepetition auf c und schließlich eine durch den Wechsel zu cis eingeleitete Schlußfigur (c) mit Achteldehnung auf h (letzteres deutlich zu sehen bei der ersten und zweiten Variante, Notenbeispiele 1.2 und 1.3). Der Gliederung entsprechend läßt sich folgende Intervallstruktur der Melodie konstatieren: Quarte - übermäßige Quarte - Quarte - Schlußton (Notenbeispiel 1.6). Anfangs- und Schlußton trennt dabei wiederum die Distanz einer Quarte. Eine derartig konzise Strukturierung des motivisch-thematischen Gedankens erlaubt weitgehende Ableitungen und Varianten, ohne Gefahr zu laufen, daß jene den Anschein des Fremden oder Unorganischen erwecken. Weder die Varianten innerhalb der motivischen Partikel (wie z.B. bei der ersten Variante, Notenbeispiel 1.2), noch das Umklappen der Intervallstruktur am Ende der zweiten Variante (die Struktur-Quarte a-d

in g-d, Notenbeispiel 1.3), weder die Erweiterung durch mehrfachen Ansatz des Einleitungsmotivs - auch auf anderer Tonstufe -, noch der Fortfall der Achtelpause, woraus eine durchlaufende Version in der letzten der hier gegebenen Varianten resultiert (Notenbeispiel 1.5), berühren den Grundgestus der 'Hirtenmelodie'. Sie treten nicht entwickelnd auf, sondern - dem Tanzcharakter angemessen - als Varianten eines Grundmusters. Mit der gebotenen Vorsicht sei hier die Vermutung geäußert, daß drei sich überlagernde Einflüsse für diese Art der Kompositionstechnik ausschlaggebend waren: Das Oeuvre Strawinskys betreffs der rhythmischen und metrischen Akzentverschiebungen sowie sicherlich auch hinsichtlich der Instrumentierung, die Auseinandersetzung mit dem Fitzwilliam Virginal Book in Bezug auf die Variation und schließlich aufgrund des folkloristisch, pentatonisch gefärbten Klangbildes die langjährige Beschäftigung mit ungarischer Volksmusik. Für das Ballettschaffen war diese von Veress entwickelte Kompositionstechnik insofern von Vorteil, als er so die tänzerische Gebärde - die, selbst wenn sie wiederholt wird, jedesmal eine andere räumliche Situation schafft - und deren unterschiedlichen Ausdrucksgehalt und wechselnden Bewegungsrhythmus musikalisch äußerst differenziert nachzeichnen konnte.

Eine eher entwickelnde Funktion - im übertragenen Sinne: das Moment, das die Handlung vorantreibt - erfüllt die ab Takt 24 in der Oboen-Stimme erstmals eingeführte Kontrapunktik. Drei Charakteristika, die sich besonders bei ihrem zweiten Auftreten (Takt 27ff, Notenbeispiel 1.7) ausprägen, sind von übergreifender Bedeutung: Durch den Schlußton h der Hirtenmelodie und der sich anschließenden absteigenden Bewegung (a-g-e-d) des Kontrapunktes, wird eine Art von pentatonischer Verklammerung erreicht. Weiterhin ließe sich der Kontrapunkt als ein Umklappen des Ansatzes der Hirtenmelodie interpretieren. Somit besteht zwischen dem Anfang der Melodie und dem des Kontrapunktes eine gewisse substanzielle Übereinstimmung. Schließlich hat die rhythmische Differenz, die durch die Stellung der

Achtelpause gegeben ist - wodurch auch die pentatonische Verklammerung ermöglicht wurde -, für die Eigendynamik des Kontrapunkts weitgehende Konsequenzen. Der Anfangsgestus gewinnt im Verlauf des Hirtentanzes zunehmend an Gewicht. Seine Rhythmik deutet bereits die des Feentanzes an, als deren Variante wiederum die Rhythmik der Takte 45-52 anzusehen ist (Notenbeispiele 2.1 und 2.2). Der Gesamtverlauf des Hirtentanzes stellt sich wie folgt dar: Am Anfang steht die differenzierte lineare Melodik der Soloflöte in den Einleitungstakten. Die folgende feste Melodieprägung verliert im weiteren Verlauf unter dem wachsenden Einfluß des kontrapunktischen Anfangsgestus zunehmend an Kontur, bis sich der Satz in immer rascherer Abfolge kurzer Motive schließlich zu einer vertikal ausgerichteten Polyrhythmik steigert, an der nun der gesamte Orchesterapparat beteiligt ist.

Inwieweit Veress diesen Bereich der Kompositionstechnik - differenzierte Variantenbildung und entwickelnde Kontrapunktik - weiterverfolgt und dann auch für die Komposition der **Térszili Katicza** verwandt hat, wäre einer eingehenderen Untersuchung wert. Das choreographische Konzept würde dem, jedenfalls nicht widersprechen. Denn als Charakteristika der Choreographie für die **Térszili Katicza** nennt Milloss 1949: "Eine durchgehende Bewahrung des musikalischen Rhythmus und der dynamischen Schattierung und das durchgeführte Streben nach tanzarchitektonischer Gestaltung; ich habe versucht diese so zu verwirklichen, daß die choreographischen Einfälle (Motive) eine Serie kontrapunktischer Reaktionen bilden, die sich entwickeln und variieren, so daß das fertige Werk ein choreographisch fest zusammengefügtes Gebäude aufweist."²²⁾

Es ist zu wünschen, daß diese beiden Werke, denen auch Komponisten wie Labroca, Casella, Petrassi und Dallapiccola ihre Bewunderung entgegengebracht haben, einem breiteren Publikum nicht nur auf dem publizistischen Weg, sondern auch durch Bühnenpräsentation und angemessenes Notenmaterial zugänglich ge-

macht werden. Nicht zuletzt dokumentieren diese beiden Ballette neben ihren hohen künstlerischen Werten auch eine langjährige Freundschaft, die von Aurél M. Millos und Sándor Veress.

Anmerkungen

- 1) Die schriftlich dem Verfasser übermittelten Angaben von Aurél M. Milloss sind durch Anführungszeichen hervorgehoben und wurden ohne weiteren Quellenvermerk, teilweise leicht redigiert, in den vorliegenden Text einbezogen.
- 2) Da eine gleichwertige Biographie in deutscher Sprache bislang nicht vorliegt, sei auf den Bericht des römischen Ballettkritikers Lorenzo Tozzi verwiesen, Aurelio M. Milloss (1906), in: *Il Balletto nel Novecento*, Turin 1983.
- 3) Hierzu auch von Aurel von Milloss, *Bartóks Bedeutung für die Ballettästhetik des 20. Jahrhunderts*, in: *Musik der Zeit - Dokumentationen und Studien II, Béla Bartók - zu Leben und Werk*, hrg. von Friedrich Spangemacher, Bonn 1982, S.27-38.
- 4) Englisch: *The magic flute*; italienisch: *Il Piffero miracoloso*, aber auch *Il Piffero e la Strega*.
- 5) Erschienen bei Universal Edition, Wien 1947, unter der Nummer 11620.
- 6) Erich Doflein, *Sándor Veress*, in: *Melos XXI*, 1954, S.74-77.
- 7) Übersetzt vom Verfasser.
- 8) Für diese und weitere Informationen danke ich Dr. Hajdu Elemérné.
- 9) Weitere Aufführungen dieses Werkes sind für Juli 1986 in Gyulai (Südungarn) angekündigt.
- 10) Zu István Pekáry: *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler des XX. Jahrhunderts*, hrsg. von Hans Vollmer, Bd.III, Leipzig 1956. Ergänzend dazu: Pekáry erhielt die Mukácy-

Auszeichnung und hatte 1961 im Museum Ernst in Budapest eine Ausstellung.

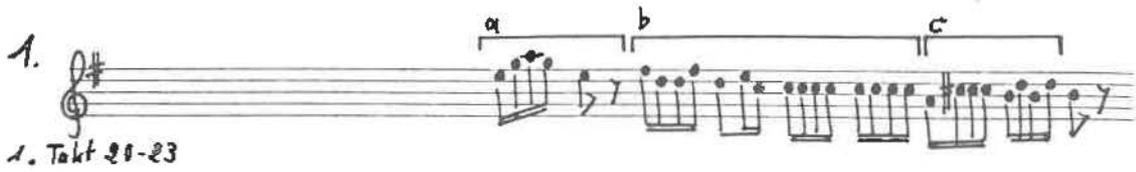
- 11) Herausgegeben von Edizioni Suvini Zerboni, Mailand.
- 12) Kurt Atterber in **Stockholms Tidningen** vom 18.02.1949: "Sándor Veress har konstruerat sitt partitur med stor skicklighet. Orkestern är - om jag inte skådat fel - av Niebelungenformat och den behandlas med stor fantasi och slagfärdighet". Für die Übersetzungshilfe aus dem Schwedischen danke ich Eva Klitz.
- 13) "Ma visto che le circostanze belliche di quei tempi non potevano apparirci propizie per la presentazione teatrale del nostro lavoro, questa dovette attendere fino all'arrivo di tempi migliori." Aurél M. Milloss, **Sándor Veress: Una parola nuova anche per il balletto**, in: Schweizerische Musikzeitung 122, 1982, S.238-241, das Zitat S.240.
- 14) Bengt Häger in **Morgon Tidningen** vom 17.02.1949: "Här var Brita Appelgren ypperlig, hon fångade komedihumöret och dominerade hela baletten med sin utmärkta, koketta mimik och sin spontana dansglädje".
- 15) N.N. in **Arbetaren** vom 17.02.1949: "Varje nyans och skiftning i musiken motsvaras av ett uttryck eller en rörelse i dansen".
- 16) C. B-g in **Dagens Nyheter** vom 18.02.1949: "Varje steg utnyttjades dramatiskt, fick en mening, antingen musikalisk eller pantomimisk".
- 17) Aurél M. Milloss, a.a.O. (Anm.13), S.238: "Notando quanto riuscirono a risultare interessanti, affascinanti ed importanti balletti del genere, specie **L'Uccello di Fuoco** di Stravinski-Fokine-Golovine, **Il Tricorno** di de Falla-Mas-sine-Picasso e **La Giara** di Casella-Börlin-de Chirico, quali espressioni rispettivamente russa, spagnola ed italiana, fu cosa più che naturale che anch'io, già nei primi anni della mia attività coreografica, acutamente sentii il bisogno di dare spazio nella mia produzione anche a lavori simili, ma ispirati ormai al patrimonio folkloristico del mio paese, l'Ungheria, visto che ero conscio di quanto poteva verificarsi appassionante ed originale la valorizzazione altamente ballettistica dei pregi indubbiamente straordinari dei motivi delle arti popolari dei magiari."
- 18) Sándor Veress brieflich an Andreas Traub.
- 19) Gustav René Hocke, **Zwischen Anarchie und Gesetz. Aurél M. Milloss und die zeitgenössische italienische Tanzkunst**, in: **Musik der Zeit II, Ballett-Heft**, hrg. von Heinrich Lindlar, Bonn 1952, S.28-31, das Zitat S.30.

- 20) Dazu von Aurelio M. Milloss, **Il sogno del coreodramma Salvatore Viganó, poeta muto**, Reggio Emilia 1984.
- 21) Aurel von Milloss, a.a.O. (Anm.3), S.30.
- 22) Aus dem Programmheft zur Stockholmer Uraufführung: "Vad som kan utgöra en samklang mellan dessa baletter [der drei an diesem Abend gegebenen: **Napolitansk Pastisch** nach der Musik **Scarlattiana** von Alfredo Casella, **Marsyas** von Luigi Dallapiccola, **Térszili Katicza**] är väl ett genomgående tillvaratagande av musikens rytm och dynamiska schatteringar och den genomförda strävan efter dansarkitektonisk gestaltning, som jag sökt förverkliga så att de koreografiska infallen (motiven) alltid för med sig en serie kontrapunktiska reaktioner som utvecklas och varieras så att det färdiga verket skall uppvisa en koreologiskt fast sammanfogad byggnad."

Nachtrag

Leider konnte aus Termingründen das Material über die Uraufführung von **Csodafurulya**, das freundlicherweise Zsuzsa Kövágó (Budapest) zur Verfügung gestellt hat, nicht mehr ausgewertet werden. Das aus Anlaß des Eucharistischen Weltkongresses von Béla Paulini unter dem Titel **Magyar Csupajáték** (Ungarische Spiele) präsentierte Programm umfaßte folgende, von Aurél M. Milloss choreographierte Tanzspiele:

- Bethlehembe ...** (Nach Bethlehem ...), Musik von Ferenc Farkas.
- Csodafurulya**
- Viz-Dal** (Wasserlied), Musik von Zoltán Pongrácz.
- Aspiskigyó** (Die Klapperschlange), Musik von Gábor Lisznyai Szábo.
- Patkó Bandi**, Musik von Ottó Vincze
- Enyém a völegény!** (Mein ist der Bräutigam!), Musik von Jenő Kenessey.
- A Rözseszedo** (Die Reisigsammlerin), Musik von Viktor Lányi.
- Éjfélkor ...** (Um Mitternacht ...), Musik von Kálmán Antos.
- A Hócsalád** (Die Schneefamilie), Musik von György Ranki.

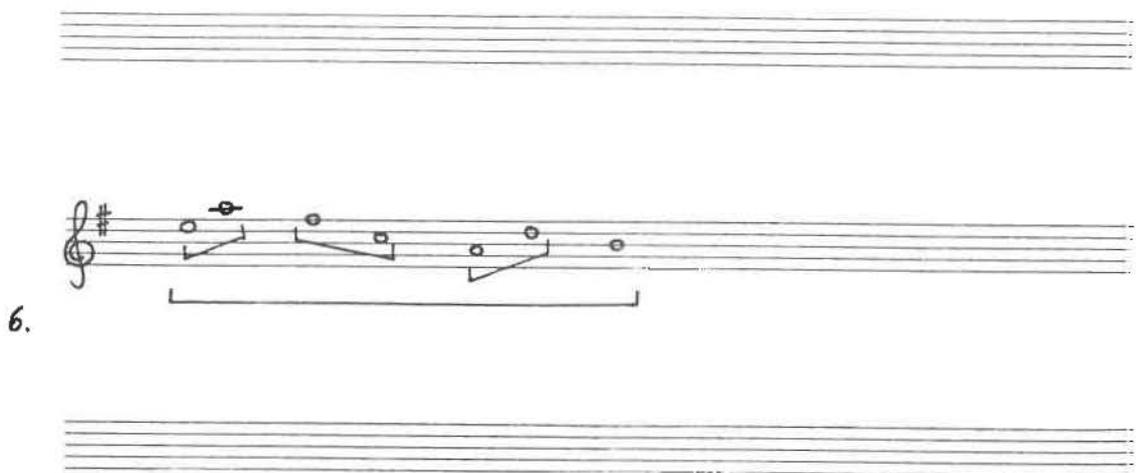
1. 
1. Takt 21-23

2. 
2. Takt 24-28

3. 
3. Takt 28-33

4. 
4. Takt 34-41

5. 
5. Takt 42-47

6. 
6.

Fl. I

Ob. I

7. Takt 27-33

2.

1. Feentanz

2. Hirtentanz, Takt 45 ff

3.

Sandra Veres

Festschrift zum 80. Geburtstag

herausgegeben von Andreas Traub

CIP-Kurztitelaufnahme der Deutschen Bibliothek

Sándor Veress : Festschr. zum 80. Geburtstag / hrsg.
von Andreas Traub. - Berlin : Haseloff, 1986.
(Wissenschaftspublikation : Musikwissenschaft)
ISBN 3-926148-01-2

NE: Traub, Andreas [Hrsg.]; Veress, Sándor
Festschrift

Copyright: Verlag Haseloff, Berlin 1986
Alle Rechte vorbehalten
Text: multitext Berlin
Druck: Haseloff Berlin
Printed in Germany
ISBN 3-926148-01-2