

Wolfgang Rathert, Berlin

Zum Zweiten Streichquartett von Sándor Veress

I

Das Zweite und bislang letzte Streichquartett von Sándor Veress ist wie das Erste, fünf Jahre zuvor ebenfalls in Budapest entstandene Quartett, ohne das große Vorbild Bartóks sicher nicht vorstellbar¹⁾. Die Anregungen, die Veress von Bartók - und Kodály - empfang, sind ihm Ausgangspunkte auf einem Weg gewesen, der zu ganz eigenen und originellen Lösungen führte - Lösungen, in denen sich historisches Bewußtsein mit absoluter Beherrschung der musikalischen Formen und Ausdrucksmittel verbindet. Das Zweite Streichquartett, dem hier einige Bemerkungen in dieser Hinsicht gewidmet werden sollen, offenbart die fundamentale Problematik des Traditionsbewußtseins, der sich Veress ebenso bewußt ist wie Bartók: nämlich um den Versuch einer jeweils einzigartigen, aber auch gültigen Ausprägung ähnlicher oder vielleicht sogar identischer musikalischer Konstellationen, die die europäische Musikgeschichte in ihrem Verlauf bereitstellt. Ob es einen Fortschritt in der Musik überhaupt geben kann oder - auf der anderen Seite - ob nicht der Eklektizismus eine notwendige Bedingung jeder künstlerischen Betätigung ist (wobei der Begriff hier scharf von mattem Epigontum zu trennen ist!), wirft diese Problematik als Frage auf. Das Trennende und Verbindende in der künstlerischen Filiation Bartók-Veress erst gibt einem Werk wie dem Zweiten Streichquartett seine Unverwechselbarkeit, in der sich eine musikgeschichtlich bedeutsame Konstellation widerspiegelt.

Wie Bartók knüpft Veress an zwei diametralen musikalischen Phänomenen an, um diese zu einer Synthese zu bringen: die seit

Jahrhunderten unveränderte Volksmusik Südosteuropas und die extremen Beschleunigungen unterworfenen europäischen Kunstmusik zu Beginn unseres Jahrhunderts. Bartók, obwohl sich der Krisis der romantischen Musik deutlich bewußt²⁾, entschied sich in seiner Formensprache für eine Fortführung von Modellen, die das 19. Jahrhundert entwickelt hatte: Liszts einsätziges Sonatenform, vor allem aber Beethovens radikale Erweiterung der Sonate in den späten Quartetten³⁾. Auf der Ebene des Tonsatzes vollzog Bartók den Schritt von der freien chromatischen Totalität zur Zwölftontechnik, welcher er im zweiten Streichquartett und den nachfolgenden Klavier-Etüden op.18 am nächsten war, nicht. Er blieb dem tonalen, d.h. zumindest einen Grundton bewahrenden Denken verhaftet und behielt damit ein wesentliches Bindeglied zur Integration der modalen Volksmusik, die nun die tonale Grundlage bilden konnte, bei. In der Verbindung von komplexer Formen- und einfacher Tonsprache schuf sich Bartók ein Instrument, das sich zusammen mit der freien Chromatik und den rhythmischen Mustern der Volkstänze als stabil und zugleich facettenreich erwies; ab dem fünften Quartett (1934) hat Bartók eine stilistische Synthese erreicht, die er nicht mehr wesentlich modifizierte und in der die retrospektiven Momente sich eher verstärkten.

Veress bezog dagegen die Zwölftontechnik in sein kompositorisches Spektrum mit ein, nicht ohne sie einer gründlichen Adaption an eigene Intentionen zu unterwerfen. Das Zweite Quartett, noch vor dieser Integration geschrieben, weist in dem zwölftönigen Thema im Zentrum des langsamen Satzes auf den Schritt über Bartók hinaus schon vor. Vor allem aber bewegt es sich souverän in dem Rahmen der divergenten stilistischen Ebenen von Kunst- und Volksmusik und faßt sie in eigener Weise zusammen. Daß dabei die Spuren Bartók'scher Idiome mitunter sehr deutlich im Sinne einer Grundsituation, die entfaltet wird, anzutreffen sind, versteht sich aus dem modellhaften Charakter, den seine Quartette für Veress haben. Es ist dabei interessant, daß sich Veress nicht ausschließlich an den

mittleren Quartetten Nr. 3-5 orientiert, sondern auch an die expressionistischen Züge vor allem des zweiten Quartetts anknüpft. Während das fünfte Quartett besonders auf das Hauptthema des ersten Satzes und die Repetitionsfiguren des letzten Satzes abstrahlt⁴⁾ und die rezitativische Mitte des langsamen Satzes formal an das zentrale Rezitativ des vierten Quartetts erinnert, wird der Beginn des letzten Satzes von Bartóks zweitem Quartett am Beginn des langsamen Satzes imaginiert.

In den einführenden Kommentaren, die Veress 1950 zu Bartóks Quartetten gehalten hat, nimmt die Auseinandersetzung mit den beiden frühen Quartetten breiten Raum ein, und in erster Linie an ihnen deutet Veress strukturelle Sachverhalte an, die er ansonsten bewußt als eben nur "technische" Voraussetzungen des ästhetischen Gehalts zurückstellt: So spricht er vom ersten Quartett als dem "Terzenquartett", weil dort "ein ungeheurer Reichtum der Terzkombination und Terzrelation (...) zum Ausdruck kommt. Beinahe alle Themen des Werkes (...) zeigen eine Terzenstruktur."⁵⁾ Die Terz, vor allem in der kleinen Form, die das Zentralintervall Bartóks genannt werden kann, spielt für das intervallisch-thematische Gefüge der ersten beiden Sätze in Veress' Zweitem Quartett eine ähnlich dominierende, ja allgegenwärtige Rolle.

Es ist jene Allgegenwärtigkeit einer intervallischen Konstellation, die das musikalische Geschehen in metamorpher Dynamik hält, welche Veress an Bartók bewundert; als eine Idealform einer solchen organischen Durchdringung erscheint ihm der erste Satz aus Bartóks zweitem Quartett: "Es ist ein Satz, wo nichts zweimal gesagt wird."⁶⁾ als Höhepunkt das dritte Quartett, bei dem es Bartók darum geht, "den Keim, die kleinsten Moleküle des Tonmaterials zu entdecken, um damit dann neue Formen und weitere Typen hervorzubringen."⁷⁾ Möglich ist eine solche Intensität nur durch die kontrapunktische Anlage des Tonsatzes, durch die ein hohes Maß an Einheitlichkeit erreicht wird. Veress weist darauf hin, wie ab dem dritten Quartett

Bartók in zunehmendem Maße zusammenfaßt, den Satz an Klarheit gewinnen läßt, wie alles überflüssige abgestreift wird. Die Gattung des Quartetts ist dafür das ideale Medium, konzentrieren sich doch in ihm die satztechnischen Probleme auf vier reale Stimmen und stellen sich die formalen Aspekte des Sonatenmodells in ihr daher noch reiner, da abstrakter als in der Klaviersonate. Indem Veress jene beiden zentralen Kategorien von Form und struktureller Einheit in Bartóks Quartetten pointiert und das Moment der Volksmusik eher abschwächt, wird die Frage nach dem geschichtlichen Ort Bartóks in den Vordergrund gerückt. Veress zieht die Verbindung zu Beethoven sowohl hinsichtlich der Struktur als auch der Form: "Beide (...) haben einen lebenslangen Kampf (...) mit dem Widerstand des Tonmaterials, dessen Grenzen vielleicht beiden zu eng waren, ausgefochten. Wenn von Beethovens Werken nichts anderes auf uns gekommen wäre als nur seine Streichquartette, könnten wir an diesen Stücken seine ganze künstlerische Entwicklung nachspüren. Es ist derselbe Fall bei Bartók."⁸⁾ Veress konstatiert die "Verwirklichungen gewisser musikalischer Formkonzeptionen, die Bartók nach Beethoven als den größten Meister im musikalischen Formenbau erscheinen lassen."⁹⁾

Die Sonatenform, die Bartók durch das Vorbild Beethoven wahrt, wird von Veress in seinem Quartett ebenfalls als verbindlich betrachtet. Die Formgebung meint aber nicht die blinde Erfüllung eines abstrakten, sanktionierten Schemas, sondern vollzieht sich jeweils unter den individuellen Gegebenheiten des kompositorischen Ansatzes. Mehr noch: Auch Veress ist dem dynamischen Aspekt der Sonatenidee seit Beethoven, ihres prozeßhaften Charakters einer restlosen Ausdeutung des thematischen Gehalts verpflichtet. Wie Bartók bezieht Veress die Volksmusik, die ein zunächst fremdes, im wesentlichen auch statisches Element ist, in diesen Prozeß mit ein¹⁰⁾. Ihre Assimilation durch satztechnische Mittel und strukturelle Vorgaben und ihre Integration in die Form ist ein wesentlicher Vorgang, der das Zweite Quartett erfüllt. Als Ziel der

kompositorischen Aufgabe erscheint dabei aber die Einheit der musikalischen Sprache, dialektisch gewendet: die Aufhebung der Gegensätze von absoluter und Volksmusik, wodurch diese eine zweite Naivität gewinnt, jene aber, aus der reinen Konstruktivität hervortretend, die Unverbrauchtheit und Authentizität des folkloristischen Idioms in sich aufnimmt.

II

Die Einheit der musikalischen Sprache in der Heterogenität ihrer einzelnen Elemente ist im Zweiten Quartett mehrfach abgesichert. Die Dreiteiligkeit ist das übergeordnete Schema, das sowohl in der Satzzahl wie in der inneren Organisation der Sätze zur Anwendung kommt. Strukturell, d.h. für die Balance zwischen den polaren Idiomen von "absoluter" und volksliedhafter Thematik entscheidend, kommt eine Terzordnung zum tragen, als Großterzaufbau satzübergreifend, als Kleinterzaufbau in den beiden ersten Sätzen.

In dem dreisätzigen Aufbau des Werkes läßt sich unschwer eine komprimierte Sonatenform erkennen, in der die beiden ersten Sätze als Haupt- und langsamer Satz der traditionellen Gewichtung folgen, der letzte Satz aber Scherzo und schnellen Schlußsatz in sich vereint und zugleich mit einer Fuge das Werk krönt. Der erste Satz ist dreiteilig als Sonatenhauptsatzform mit Exposition, Durchführung und Reprise (aber ohne eigentliche Coda) angelegt. Latent ist eine Zweiteiligkeit zwar vorhanden, indem die Durchführung als Höhepunkt den veränderten Repriseneintritt des Hauptthemas hat, doch dominiert die dreiteilige Anlage, in der interne Umgruppierungen in der Reprise für formale Belebung sorgen. Der langsame Satz - Zentrum des Werkes - folgt einem komplexen Plan, in dem sich zwei Formen überkreuzen, die der dreiteiligen Liedform und die des Sonatenhauptsatzes, so daß eine mehrdeutige Brückenform ent-

steht. Die Mitte dieses Satzes wird von einem Rezitativ erfüllt.

Der letzte Satz schließlich beruht auf einer großdimensionierten Dreiteilung mit Exposition eines Hauptkomplexes, der das Fugenthema zunächst als "verstecktes" Hauptthema einführt, seiner angedeuteten Umkehrung, die in eine rezitativische Entfaltung mündet, und der Fuge.

Wie stehen diese Sätze in tonaler Beziehung zueinander? An die Stelle einer harmonischen Tonalität tritt bei Veress ein Grundton, um den sich die intervallischen oder modalen Konstellationen bewegen. So verstanden, ist der erste Satz nach E ausgerichtet, wenngleich der Schluß nach Cis gewendet wird, was zum einen Folge der inneren Kleinterzordnung ist, zum anderen aber den langsamen Satz antizipiert. Daß dieses Zentrum nicht im traditionellen Sinn formbildend ist, belegt nicht nur der Satzschluß, sondern auch die Reprise, die das Hauptthema in Umkehrung des Abschlusses der Exposition von E nach F rückt. Als Ausgangs- und Schlußton sowohl in der Exposition von Haupt- als auch Seitenthema (Takt 1-9, Takt 75-120), wie in der Reprise des Seitenthemas (Takt 235-284) ist E jedoch beherrschend.

Der langsame Satz steht in Gis, ist im Unterschied zum ersten Satz aber nicht modal (phrygisch), sondern nach Moll orientiert. Der Mittelteil ist quasi-dominantisch nach Es (Dis) gerückt, und dann folgt ein reprisenhafter Wiedereintritt der Gis-Ebene, die bis zum Schlußklang stabil bleibt.

Der letzte Satz schließlich steht in C, und zwar ganztönig beherrscht, mithin die Chromatik der beiden früheren Sätze verlassend. Der Großerzzirkel E-Gis-C, der dadurch geschlossen wird, ist in den Takten 319 und 320 des ersten Satzes in der Sequenzierung des Themenkopfes aus Takt 1 auf e-as-c'-e' schon vorweggenommen. Im letzten Satz werden die Terzen E und Gis

selber als Fundamente genutzt, etwa beim Eintritt des Seitengedankens (Takt 71ff) auf E oder dem Schluß des ersten Teils auf Gis (Takt 196). Der Schlußklang des Satzes könnte bitonal als Zusammentreffen von C-dur (Cello, Violine II) und cis-moll (Viola, Violine I) aufgefaßt werden, ist aber aus der Kombination von Groß- und Kleinterzen abgeleitet; indem er zugleich die Sekunddifferenzen c/cis und g/gis betont, weist er mehrdeutig auf die von Sekund und Terz geprägte Klanglichkeit und Struktur des Quartetts zurück.

Die Frage nach der jeweiligen thematischen Disposition der Sätze schließt sich an: Auch hier gibt es Gemeinsamkeiten, die zum Teil direkte Ableitungen sind, zum Teil aber auch aus einem prinzipiellen Merkmal resultieren, das jenseits der konkreten thematischen Gestalt besteht. Es fällt zunächst auf, welch starken Zusammenhang die beiden ersten Sätze untereinander haben und wie sehr sich der letzte Satz davon entfernt. Erster und zweiter Satz basieren auf einer gemeinsamen Hauptthematik, die im letzten Satz nicht mehr auftaucht. Dafür tritt in ihm die monothematische Anlage, die im ersten Satz latent schon vorhanden ist, explizit hervor: Der Satz hat im Grunde nur ein Thema, dasjenige der Fuge (vgl. Notenbeispiel 8). Im ersten Satz ist das Seitenthema trotz seines konträren Tons aus dem Hauptthema partiell abgeleitet; es liegt also eine Dualität ein und desselben thematischen Nukleus vor. Im zweiten Satz wird aus diesem Nukleus durch eine andere Akzentgebung - Betonung der tiefen Terz statt der hohen wie im ersten Satz - ein neues Thema gewonnen; danach folgt eine polymotivische Entwicklung, die aber immer von dem gegebenen Gerüst abgesichert wird (vgl. Notenbeispiel 5).

Das "Wie" der thematischen Organisation umgreift also das ganze Quartett als Abstufung von gegenseitig vermittelter Doppelthematik im ersten Satz über thematische Auffächerung im zweiten bis zur Monothematik des letzten Satzes. Das "Was" der Thematik vereint die beiden ersten Sätze unter einem Hauptthe-

ma und einem Prinzip, dem der Sonate. Der letzte Satz lehnt sich in der Apotheose an das Prinzip der Fuge an und führt die kontrapunktische Verfahrensweise zum Höhepunkt, aber in neuer thematischer Gestaltung. Die Schlußfuge aus Beethovens Quartett op.59,3 scheint dahinter als der locus classicus auf, wie überhaupt die Einbeziehung der Fugentechnik in die Sonatenform über Bartók auf Beethoven zurückweist - auf einen Typus des musikalischen Kunstwerks, der klassisch genannt werden darf, weil er paradigmatisch ist. An diese Klassizität, die in der Tradierung ihre Überzeitlichkeit offenbart, ist das Konzept der formalen und strukturalen Einheit des Zweiten Quartetts von Veress ausgerichtet.

III

Der erste Satz folgt der Sonatenhauptsatzform, durchbricht aber in der Reprise die Ordnung der Exposition, um ein dynamisches Moment zu schaffen. In der folgenden Übersicht sind die sich entsprechenden Abschnitte gegenübergestellt, um die Variierung der Form zeigen zu können¹¹⁾:

<u>Exposition</u>	<u>Durchführung</u>	<u>Reprise</u>
1 - 120	121 - 197	198 - 324
I (Hauptsatz)		
1 - 6	121 - 128	198 - 209
7 - 8		321 - 322
9		323 - 324
10 - 19	129 - 146	220 - 235
19 (Violine II)	189 - 197	210 - 219
20 - 22		285 - 287
23 - 49		288 - 318
50 - 69	147 - 197	
70 - 74 (Überl.)		
II (Seitensatz)		
75 - 120		236 - 284

An dieser Übersicht wird zum einen deutlich, daß der Hauptsatzkomplex einen großen Raum des Satzes einnimmt und die Durchführung prägt, während der Seitensatz statisch bleibt und in der Wiederholung nur unwesentlich abgewandelt wird; in die Durchführung greift er nicht ein. In der Reprise findet eine Umgruppierung statt, die nicht nur den Platz des Seitensatzes betrifft, sondern einen kleinen, aber wichtigen Teil des Hauptsatzes zunächst ausspart, um mit ihm den Schluß zu gestalten. Das Verfahren der Umgruppierung wird ermöglicht durch die Anlage des Hauptsatzes in einer Folge parataktischer Gruppen, die in sich abgeschlossen sind. Auf der einen Seite besteht also eine Tendenz zur Kleingliedrigkeit, zum Verzicht auf organische Übergänge, auf der anderen eine Verflüssigung des großen Formteils der Reprise, um eine Bogenform mit quasi-symmetrischen Außenpfeilern zu realisieren. Damit wird in der Reprise Form "durchgeführt", ebenso wie die Exposition schon durchführungsartige Züge trägt. Die Einbindung der Parataxen in das dichte Netz der motivischen Beziehungen sichert schließlich die Homogenität der Form; in der Konsequenz wird die Unterscheidung von exponierender und verarbeitender Ebene dann sekundär.

In den ersten 20 Takten des Stückes ist eine Disposition gegeben, die zugleich die spätere formale Verdichtung vorbereitet als auch die strukturellen Vorgaben in der Themengestalt liefert. Daß das Hauptthema zweimal und in zwei abweichenden Formen exponiert wird (Takt 1-4 und Takt 7-10), markiert bereits die mehrdimensionale, sofort als Prozeß einsetzende Grundhaltung des Satzes. Zwischen beide Formen, über deren Aufbau noch zu reden sein wird, ist in den Takten 5 und 6 eine chromatisch fallende Leiter aus Sechzehntelpaaren mit der Artikulation  geschaltet, die in der ausgeschmückten Reprise des Seitensatzes zum rhythmischen Hauptmotiv wird. In den Takten 10-19, die nach dem in bestimmter Hinsicht isolierten Takt 9 die letzte Gruppe des ersten Abschnitts bilden, erfolgt eine weitere Antizipation des Seitensatzes: durch die

Tonbasis e, auf der auch der Seitensatz gelagert ist, und die rezitativische Episode der Violine I, die im Seitensatz - unter Umkehrung der Quintole aus Takt 14 in Takt 113 - ab Takt 107 auftaucht. Damit sind Anfang und Ende der Exposition doppelt aufeinander bezogen: strukturell-motivisch durch den Abschluß f-e in Takt 119, der dem Schritt eis-disis in Takt 3/4 entspricht, und gestisch durch das rezitativische Element.

In der Durchführung nimmt das Rezitativ in den Takten 129-146 eine überleitende Rolle ein: Das Figurenwerk wandert durch die drei hohen Instrumente, wobei das Ornament der Quintole in Takte 142 noch einmal gedehnt wird. Das am Schluß des Rezitatives in Takt 19 exponierte Motiv der Violine II wird bereits innerhalb der Exposition in den Takten 59ff aufgegriffen und verarbeitet; in der Durchführung dient es kanonisch-kontrapunktischen Verfahrensweisen.

Die Takte 1-20 erscheinen auch in den Teilen, die nicht unmittelbar mit dem Hauptthema zusammenhängen, im Lauf des Satzes wieder. Sie werden - wie etwa das rhythmische Sechzehntelmotiv oder das Rezitativ - auf den Satz projiziert, in ihn eingegliedert. Diese Zusammenfassung der zunächst nur locker gereihten Gestalten ist ein wesentliches Charakteristikum der thematischen Arbeit: Die Reprise wird in simultaner Überblendung der Ebenen und ihrer Einfügung zu einem Ganzen zum Höhepunkt des Satzes, der Schluß ist in geistreicher Weise durch die Verschmelzung zweier weit auseinanderliegender Glieder zu einer Phrase bestimmt. Diesem Verfahren liegt die permanente Variation zugrunde: Die Themen ändern ihren Charakter durch die Umgebung, in die sie gestellt werden. Die Kombinationsmöglichkeiten innerhalb der formalen Grenzen, die selber als Außenhalt dienen und deshalb nicht aufgegeben werden, schaffen jeweils neue Situationen, in denen sich ein Identisches in anderer Beleuchtung zeigt.

Im Vergleich der beiden Gestalten des Hauptthemas tritt dieser Grundzug der Metamorphose klar zutage (Notenbeispiel 1). Identität und Differenz sind hier verwoben und formen darin die strukturelle Basis des Satzes. Die Identität beider Gestalten ist durch die Übereinstimmung der ersten drei und der letzten vier Töne gegeben, was zugleich heißt, daß Anfangs- und Schlußton identisch sind, nämlich der Ton e' (bzw. e, jeweils Cello). In der ersten Gestalt, die die bewegtere, rhythmisch differenziertere ist, ist der Schlußton in Takt 4 aber als disis' notiert. Im Fortgang des Themas findet eine Rückung in eine enharmonische Ebene statt, die dieselbe Tonstufe als neue Strukturstufe ausweist. Hierin vollzieht sich ein im wesentlichen chromatischer Prozeß, während sich die zweite Themengestalt am Ende zur Ganztönigkeit orientiert. Diese Scheidung von kleiner und großer Sekund ist konstitutiv, ebenso wie die Doppelbesetzung einer Tonstufe; diese Ambivalenz wird schon der Überleitungsgruppe ab Takt 23 zugrunde gelegt. In der Reprise erfolgt dann die strukturelle Rückung nicht nur zur #-, sondern auch zur b-Region, so daß ein Ton gleichsam in dreifacher Perspektive zur Geltung gelangt.

Die erste Themengestalt ist intervallisch im wesentlichen aus der Durchdringung zweier Kleinterzketten gespeist: cis-e-g-a-is steigend und h-as-f fallend. Der Ton e, durch die Wiederholung im Themenkopf - der Sextole - als Zentrum festgelegt, wird in Takt 3 über die fallende Kleinterz gis-eis (= as-f) in charakteristisch "phrygischer" Weise über den oberen Halbton als disis wieder erreicht. Die halbtönige Versetzung beider Kleinterzketten spiegelt sich in anderer Ausrichtung in der kontrapunktischen Begleitung des Themas wider: In der Viola und Violine II folgt sofort eine Umkehrform auf a-c-a (bzw. eine Oktav höher), so daß zwischen Grund- und Originalgestalt die Halbtongrenze c/cis entsteht. In Takt 4 wiederum wird der Übergang vom Cello (eis-disis) zur Violine I mit ihrem Neuan-satz as''-f''-as'' simultan in der Sekundreibung f''/disis' vollzogen.

Trotz der Abweichungen beider Gestalten in der Mitte liegt gerade in Takt 2, dem Mitteltakt der ersten Phrase, der Ansatz für den variierten Fortgang der zweiten Gestalt. Die Melodie erreicht hier den Spitzenton h', der durch den Trochaeus ("ungarische Punktierung") auf g' in der Großerz anvisiert, aber sofort zur Kleinterz ais' umgebogen wird. Ob die Großerz, also h', hier das entscheidende Gewicht hat oder dieser Ton nur Vorhalt von ais' ist, läßt sich nicht endgültig entscheiden. Auf jeden Fall aber wird die Großerzweiterung im Verbund mit sequenzierten Vorhaltsbildungen in der zweiten Gestalt prägend. Nach der augmentierten Aufstellung der ersten drei Töne folgt die Großerz (bzw. verminderte Quart) Dis-G, der halbtönig verschoben am Ende die fallende Terz As-E entspricht¹²⁾. Diese Terz in Takt 9 ist Schlußglied einer Sequenz von Dreitongruppen in gantzöniger Stufung (c-B-As), in denen der Terzschrift durch Sekundvorhalte ausgefüllt wird. Mit G-Fis/A-Gis in Takt 8 ist die Vorhaltsbildung aufgestellt, so daß sich in den Takten 8 und 9 in der Linienführung die Ganztonfolge G-A-H-A-G-F erkennen läßt. Die Haltetöne des'/es'' in den Violinen in Takt 9 vervollständigen den Ganztonzirkel, der sich mit der Ganztonfolge Fis-Gis-c-B-As-E-d" (Violoncello und Ansatz der Violine I) zum chromatischen Total ergänzt. Die Betonung der großen Sekund, die in der zweiten Themengestalt zu beobachten ist, wird in der Durchführung aufgegriffen; dort durchdringen kleine und große Sekund sich unaufhörlich.

Indem wir an dieser Stelle das Seitenthema dem Hauptthema gegenüberstellen, erhellt, wie stark noch der Seitensatz vom Anfang geprägt ist, und dadurch eine Vermittlung von Kunst- und Volksmusik erfolgt, die dem Satz eine homogene Klanglichkeit verleiht (Notenbeispiel 2). Diese Homogenität bedarf auch des Kontrastes, und das Seitenthema schafft in seiner Einfachheit des modalen Klanggrundes, des homophonen Satzbildes und der strophentypischen Anlage eine notwendige Abgrenzung zur diffizilen Prosa und rhythmischen Komplexität des Hauptsatzes. Dennoch erweist sich der melodische Kern e-g-f-e-d-e (Takt 75ff

Viola, con 8va) als Aufgreifen der diatonischen Töne e, g und f des Hauptthemas, und die Untersekund d entspricht als Kleinterz zu f dem Ton as im Hauptthema. Die erste Strophe des Seitenthemas erstreckt sich über 24 Takte bis Takt 98, wo sie eine Oktav höher und um ein Viertel verschoben erneut einsetzt. In der Binnenordnung von (4+4) + (4+5) + (4+3) Takten erscheint der melodische Kern insgesamt dreimal: auf e, a und e, jedesmal in eine andere Tonstufe eingebunden und mit anderem Fortgang. Die Konstellation dieser Stufen offenbart den Halbton als bindende Struktur, bereichert um den Tritonus. So umspielen die ersten 8 Takte die Distanz e'/b, die nächsten 9 Takte b/f' und die abschließenden 7 Takte a'/f''. In der Wiederholung, die von Takt 104 an abweicht, wird die Basis e über die Ganztonfolge c'-b-as-ges/fis realisiert (Takt 104-108, Cello), so daß die Ambivalenz von Halb- und Ganzton auch hier in der Gesamtkonzeption des Seitenthemas greift. Es ist darüber hinaus bezeichnend, daß das Thema, wenn auch nicht in zwei Gestalten, so doch verdoppelt exponiert wird: die Hauptmelodie in der Artikulation  der Viola und ihr Nachhall in den Pizzikato-Schlägen der Violine II.

In der Reprise, wo das Seitenthema an der Stelle interpoliert wird, wo in der Exposition nach dem Hauptsatz der Überleitungsteil folgt, zieht sich der Satz nach einer unwesentlichen Erweiterung in den Takten 252-254 und in metrischer Überlagerung durch eine neue Cello-Figuration wieder auf den Halbtonschritt - e'/f' in der Violine II (Takt 273-284) - zurück und führt damit auf den Schluß hin.

Im weiteren Verlauf des ersten Satzes, der aus der Struktur des Seitensatzes keine Konsequenz zieht, sondern ganz auf dem dominierenden Hauptsatz beruht, ist das Changieren mit den genannten Sekund- und Terzformen vorherrschend; die Prozesse aller drei Stationen von Exposition, Durchführung und Reprise sind daraus ohne Zwang herleitbar. In der überleitenden Passage ab Takt 23 wird ein kanonisch geführtes Motiv vorge-

stellt, das (frei) spiegelsymmetrisch gebaut ist. Intervallisch überwiegt die Terz mit den Strukturtönen Cis-A, d-f und g-es/e. Der Halbton dient hier zur Festlegung der Einsatzstufen des Kanons auf cis/gis - gis/cis - a/d - d/a. Im Binnenbereich der kontrapunktischen Verschränkungen (Takt 29-33) dringt die Ganztönigkeit bereits vor. In der Cellofigur der Takte 29-31, die die Oktave a/A durchläuft, schält sich mit der enharmonischen Umdeutung a/heses eine fallende Ganztonleiter heraus. Dies weist auf die Takte 55-59 voraus, wo sich die Chromatik des Hauptthemas mit der Ganztönigkeit verbindet. Auch hier sind die Stimmen unter Führung des Cellos kanonisch verschränkt: Das Cello durchschreitet die doppelt verminderte Oktav Fis-fes und mündet dann erneut in der unteren Oktav auf der Halbtondifferenz zu Fis : G. Dieser Übergang wird über die Rückung fes/es, die die ganztönige Skala eröffnet, vorbereitet. In der Durchführung wird die wechselseitige Durchdringung von Halb- und Ganzton mit dem Hauptthema, d.h. vor allem dem pendelnden Terzschrift, in weiteren Zusammenhang gebracht. Die Wiederaufnahme der Terz ist dabei Zielpunkt, der zunächst in straffer Rhythmisierung (Takt 168f), dann in einem lyrischen Ausschwingen der Melodik erreicht wird, wobei Original- und Umkehrgestalt gleichzeitig erscheinen. Schließlich kondensiert sich diese Intensivierung des Satzes in dem Andante-Einschub der Takte 185 und 186: Terz, Quart und Quint werden in einer Öffnung des Tonraumes übereinander geschichtet, dann zieht sich der Satz wieder auf die Sekund (d/des'/ges'/f'' in Takt 186) zurück. Während der Beginn der Durchführung noch tastend Halb- und Ganztonschritte kombiniert (dabei wird bereits der Ansatz für den langsamen Satz, a-b-a, gewonnen) und in den Takten 129-151 rezitativartige Einschübe über die Sekundgestalten geblendet werden, ist die Durchdringung der Sekundintervalle ab Takt 162 unverstellt und durch den trochaeischen Rhythmus dramatisch zugespitzt auskomponiert.

In der Gegenüberstellung von Violine I und Cello, den beiden maßgeblichen Stimmen an dieser Stelle, ist erkennbar, wie auf

der einen Seite eine auf a startende Leiter durch den Austausch der Sekundschritte variiert wird und zum anderen beide Stimmen in einer Kontrapunktik gehalten sind, die einen Konflikt von $\sharp$ - und b-Region impliziert¹³):

Takt 162-167

Violine I:

Cello:

a h c	d	e	f	g		f		d	c h
a h cis d	e	f es	des	c b		as ges	fes es	des	c b es f g
a h c	des es	fes ges				a h	c	dis cis	h a
		f	g a h c			b as	ges fes es		

Natürlich ist auch die Terz hier strukturell verankert: Violine und Cello beginnen auf der Großterz f/a und enden auf der Kleinterz bzw. großen Sext es/c''. In der Schrittfolge des Cellos ist überdies ein latentes, sequenzierendes Terzmuster erkennbar: f-d-H-as-fes-des-B abwärts (Violine I anfangs entsprechend h-d'-f' aufwärts) und es-g-h-dis' aufwärts. Die Auffüllung der Terzen ergibt die Kombination diatonischer und chromatischer Sekundschritte, die für die Linienbildung fundamental ist. Die Einleitung des langsamen und die Skalen des letzten Satzes basieren ebenfalls darauf.

Die Reprise führt dieses Spiel mit der Halbtondifferenz wie auch die formale Veränderung, die der Hauptsatz erfährt, deutlich vor Augen. Die Durchführung kulminiert mit dem Ton eis''' in der Violine I, gestützt durch cisis' im Cello; der Einsatz des Hauptthemas geschieht damit als Rückung nach e''. In Takt 208, dem Ende der ersten Phrase des Hauptsatzes, steht jedoch wieder eis''', diesmal unisono in Violine I und Cello (dort eis'). Strukturell und formal entspricht dieser Takt dem Ende in Takt 3/4: dort kehrt der Satz nach e' (als disis') zurück, hier bleibt er auf dem oberen Halbton: Dahinter wird die modale Dimension in der Chromatik greifbar: Die Rückung e-eis läßt sich auch als "phrygischer" Schritt, projiziert auf die Form, interpretieren! Die in der Exposition vorgenommene strukturelle Rückung findet hier eine reale klangliche Ent-

sprechung, die mit einer Ausformung verbunden ist. Bei Halbierung der Taktlänge von 74 auf 37 Takte ist das Thema augmentiert gegenüber dem Anfang; der Ambitus übersteigt die Oktav und erreicht in Takt 206 (im Cello) die Non zum Ton cis' in Takt 198: dis''.

Veress geht in der Reprise noch einen Schritt weiter, indem er konsequent eis in f umdeutet und so einen neuen Tonraum schafft, der - cum grano salis - als b-Region bezeichnet werden kann und in den Takten 210-219 dominiert. Die Cello-Figur, die das Thema auf f-d-f intoniert (mit heses anstelle von a), wird als eine Art verflüssigter Orgelpunkt achtmal wiederholt. Thematisch drängt sich nun auch das Rezitativ der Takte 10-19 vor, das mit dem Hauptthema gekoppelt wird. Der kurze Anriß der Oktav d''-d''' aus Takt 10 wird in den Takten 210-218 auskomponiert.

Erst mit Takt 235/36, wenn der Seitensatz eingeschoben wird, ist die alte tonale Basis e wieder etabliert. Vergegenwärtigt man sich den ersten Abschnitt der Exposition im Vergleich mit dem Abschnitt der Reprise in den Takten 198-235, so ist eine Vertauschung und Transformierung der einzelnen Glieder festzustellen, die mit der Erhöhung der Tonbasis von e nach f einhergeht:

Exposition:

1-6	e - disis
7-8	e
9	c-b-as
10-19	e

Reprise:

198-209 (2x6)	e - eis
206-208	cis
220-234/35	c-b-as (e)
210-219	f

Die in der Exposition deutlich getrennten Takte 1-6 und 7-9 werden nun teils zusammengezogen, teils - wie Takt 9 - isoliert und einer kontrapunktischen Verarbeitung unterworfen. Die nur angedeutete Gestalt des Hauptthemas in Takt 7f taucht in Unterterztransposition in Takt 206 in der Violine I wieder auf, jedoch mit einer Modifikation des intervallischen Fort-

gangs. Aus der steigenden Großterz Dis-G wird die fallende dis'''-h'', von der tritonisch eis''' erreicht wird - gleichsam eine Abbreviatur des Tritonuszuges Fis-c aus Takt 8-9. Die Transpositionsstufe cis des Hauptthemas findet sich auch in den Schlußtakten 321-324 wieder, so daß für das Hauptthema zwei zentrale Tonstufen, e und cis, gelten; mithin wird das Kleinterzintervall auf die Großform projiziert. Daß die Länge von 6 Takten der Exposition in der Reprise verdoppelt wird, zeigt, wie stark Veress die Form durch die Konstruktion absichert. Der Nahtstelle zwischen den Takten 9 und 10 entspricht in der Reprise nicht diejenige der Takte 209 und 210. Der Takt 9 erscheint in den Takten 220-235 in extremer Dehnung wieder, während der Rezitativteil vorgezogen und mit dem Hauptthema kombiniert wird. Eine Phrase des Seitensatzes findet sich ab Takt 215 in der Viola: die Reprise vereinigt gewissermaßen parabolisch die Themen des Satzes auf sich!

Die kanonische Ausarbeitung und Dehnung des Taktes 9 zu nicht weniger als 15 Takten in den Takten 220-234 zeigt die Freiheit des Komponisten innerhalb der gewährten formalen Bedingungen, deren Logik nicht außer Kraft gesetzt, sondern experimentierend erweitert wird. Die Staffelung der Exposition in das doppelte Hauptthema und eine Reihe von Nebenmotiven kontrapunktischer Faktur ermöglicht die spätere Auflockerung des Satzes. Neben der geschlossenen Tektonik der Großform ist noch eine zweite Ebene der prozeßhaften, das thematische und kontrapunktische Potential ausspielenden Organisation vorhanden, die den Durchführungscharakter auf das ganze Stück ausdehnt.

In prägnanter Weise wird dieses Moment in der Schlußbildung noch einmal bewußt gemacht. Als Schlußstein ist die zweite Themengestalt aus Takt 7-8, die in der Reprise ausgespart geblieben war - im Gegensatz zu Takt 9! -, gesetzt. Die freie Allusion des Themas in Takt 206 nähert es der Sphäre der ersten Themengestalt an, so daß die direkte Wiederkehr als Vollendung der Form noch ausbleibt. Mit der Unterterztransposition

cis''-ais' wird der Terzzirkel geschlossen, der Haupt- und Seitenthema strukturell koppelt: Das Hauptthema steht an Beginn und Schluß des Satzes jeweils auf e/cis und cis/ais, das Seitenthema beide Male auf e/g. Aber Veress begnügt sich nicht mit einer einfachen Wiederholung der Takte 7-8, sondern bezieht eine Gestalt aus der Mitte des Satzes, vom Ende der Hauptsatzgruppe in der Reprise (Takte 198-235), mit ein. Indem die Schlußzeile Anfang und Mitte des Werkes in sich aufnimmt, reflektiert sie en miniature die geschlossene Bogenform des ganzen Satzes (Notenbeispiel 3).

Die Integration beider Phrasenteile ist nicht durch reine Juxtaposition erreicht, sondern auch hier spielt eine Transformation mit hinein. Die Takte 233-235 sind nicht zufällig gewählt: Sie sind selber eine Weiterentwicklung der Takte 8/9, mit denen sie die Vorhaltsbildung und den Übergang zum ternären Metrum teilen. In Takt 235 ist e' als Schlußton, der den Anschluß an den Seitensatz liefert, erreicht. Hier, am Schluß, schließt die Melodie bereits auf cis'', nicht analog auf h', um einen cis/gis-Schlußklang zu konstituieren, der auf den langsamen Satz vorbereitet. Ebenso läßt Veress aus dem ursprünglichen 13/8-Takt eine Drei-Achtel-Figur entfallen und verändert gleichzeitig die intervallischen Distanzen: Bewegt sich der Takt 323 zu Beginn noch in einer Kleinterz- (bzw. Sext-)Transposition zum Takt 233, so am Ende in der Quart. Diese Anpassung ist notwendig, um cis' als Schlußton zu avivieren. Metrisch ist durch die Einfügung der Phrase aus Takt 233 und der parallelen Verkürzung des Taktes 8 (= 322) von 3 zu 2 Vierteln eine zweifache Beziehung innerhalb des viertaktigen Gefüges aufgestellt: Der 10/8-Takt ist die Augmentation des 5/8-Taktes, der 4/4-Takt diejenige des 2/4-Taktes. Auch darin läßt sich eine Antizipation des langsamen Satzes erkennen, der mit einer metrischen Verkürzung von 5, 4 und 3 Vierteln beginnt. Wie dieser Satz mit einem Halbtonschrift eröffnet wird, so schließt der erste mit einem Ganztonschrift. Das strukturelle Band ist über die Satzgrenze hinaus virulent.

IV

Der zweite Satz hat gegenüber dem ersten eine reichere Thematik und komplexere Form, die seiner Position als Werkmitte gerecht werden. Die Annäherung der Idiome von Kunst- und Volksmusik, die im ersten Satz anklingt, wird hier entschieden vollzogen. Das Melos als Bindeglied dieser Annäherung wird einerseits harmonisch verdichtet und gibt dem Satz eine latente Moll-Trübung, andererseits drängt die Zwölftönigkeit als Konsequenz der chromatischen Anlage vor. In der Form wird die symmetrische Ausrichtung betont, doch gleichzeitig die Hierarchie der Sonatenhauptsatzform gewahrt. Die Dreiteiligkeit ist wiederum das wichtigste formale Prinzip.

Das Formschema wird wie folgt greifbar¹⁴⁾:

- I = Einleitung
- II = Hauptsatz
- III = Seitensatz
- IV = Zentrum

I	II	III	IV	II	III	IV	I
1-13	gis	h	es(dis)	g	gis	gis	182-196
	14-22			94-102			
	23-34			104-148			
	35-40						
		40-65			149-172		
		a	a' (III)		a		
		67-75	86-93		173-181		
		b					
		76-85/86					

"Exposition" - Rezitativ - "Durchführung/Reprise"

Die Form ist mehrdeutig: Sie ist beschreibbar als eine ABA'-Form, deren Außenteile A und A' (I-III) Züge einer Spiegelsymmetrie tragen, die vor allem durch die Einleitung betont werden. Eine ähnlich freie Symmetrie bestimmt den B-Teil; in wie-

derum drei Teile gegliedert, wird das Rezitativ durch zwei Außenteile mit der gemeinsamen Basis es, der "Dominante" zum Grundton gis, umrahmt. Durch die unterschiedliche thematische Ausprägung der beiden Rahmen ist der symmetrische Aspekt aber auch wieder verschleiert. Er ist nichtsdestoweniger hier die primäre Ebene.

In anderer Weise scheint aber auch ein variiertes Sonatenhauptsatzmodell im formalen Gefüge durch. Es wird zunächst in der auffälligen Quinthebung gis-es-gis, die mit der ABA'-Form korreliert, umrißhaft erkennbar. Die Wiederkehr von gis in Takt 149 schafft eine der Reprise vergleichbare Situation. Der A-Teil ist seinerseits deutlich in Haupt- und Seitensatz aufgeteilt, aber Veress verlagert im A'-Teil die Akzente: Der Hauptsatz wird erweitert und in eine kanonische Passage gelenkt, trägt also Züge der Durchführung. Der Einsatz der Hauptstufe gis bleibt dem Seitensatz vorbehalten. Daß mithin Durchführung und Reprise miteinander verschränkt sind, belegt auch die tonale Stufung: Der Hauptsatz ist im Kanon auf g gelagert und wird am Höhepunkt der Reprise des Seitensatzes gleichsam nach gis korrigiert. Diese Konstellation erinnert an die Reprise des ersten Satzes, wo allerdings umgekehrt die Durchführung auf eis endet und dann das Hauptthema auf die erste Stufe e rückt. Indem Veress in der Reprise an den Seitensatz, der melodisch unverändert, aber in der Begleitung zurückgenommen ist (vgl. Takte 41-54 und Takte 149-1963), das Adagio-molto-Thema aus den Takten 67-75 ebenfalls melodisch identisch und nach gis transponiert anschließt, ergibt sich ein statisches Moment; dieses konterkariert in gewisser Weise den prozeßhaften Zug des A'-Teils, wenngleich in der Wiederholung beide Abschnitte III/IVa in eine neue Begleitschicht gehüllt sind. Die Ambivalenz der Form wird durch die Überlagerung der statischen und dynamischen Komponenten erhöht. In ihrer Gesamtkontur fügt sich die Form dieses Satzes zu einem brückenartigen Aufbau, dessen einzelne Abschnitte mehrfach determiniert sind und damit eine Konnex bilden, der in seiner

Dichte über die parataktische Formation des ersten Satzes hinausgeht.

Wie sehr im zweiten Satz die Gestalten auseinander hervorgehen oder sich so verzahnen, daß das Detail, ein Formteil oder Motiv, nicht isoliert werden kann, ohne die Einheit des Ganzen zu gefährden, belegt die thematische Arbeit eindrucksvoll. Die Einleitung ist hierfür paradigmatisch (Notenbeispiel 4). Bereits die Linie der Violine I enthält die verschleierte Umkehrung der ersten Zeile des Hauptthemas. Die Halbtondrehung $a''-b''-a''$ entspricht der späteren Terz $h-gis-h$ und der Schlußton $cisis''$ als doppelt erhöhte Sext zu a'' der Quinte fis' zu h in Takt 18. Eine Spur der Halbtondrehung kann man in Takt 14 in dem eingefügten, mit dem b'' stufengleichen ais erkennen, und andererseits entspricht die verminderte Sept $gis-f'$ der doppelt verminderten Sept $b''-cisis''$. In den drei anderen Stimmen fächert sich der Klang in kontrapunktischer Nachzeichnung der Hauptlinie auf. Die große Sekund dominiert, zugleich wird damit ein Quintraum $cis''-fis'-h$ in der Vertikalen errichtet und die verborgene Quintstruktur $b''/dis''-a''/cisis''$ der Oberstimme darin aufgenommen. Elf Töne des chromatischen Totals sind in den ersten beiden Takten vorhanden, und der letzte, C , bildet den Schlußton des in den Takten 3 und 4 in Abbreivatur wiederholten, d.h. nur auf die äußeren Tonpaare beschränkten Nachsatzes im Cello. Indem dieser auf As beginnt, wird in der Transposition (von b'') die Ganztonebene der Intervallik formbildend ausgenutzt.

Die ersten drei Takte sind ein Musterfall an Prägnanz und Ökonomie der Darstellung. Ihre latente Quintfügung wird in den nächsten Takten umspielt und ausgebaut, wobei der Abweichung zum Tritonus besonderer Stellenwert zukommt (vgl. die Achtelphrase in Takt 10 von $h'-eis'$), die der Tritonusspanne $gis''-cisis''$ des Taktes 2 entlehnt ist. Wenn diese Achtelfigur in Takt 183 und 185 in Umkehrung und vor dem Halbtonansatz $a''-b''$ (Takt 190) wiederholt wird, ist der Tritonus zur Großterz

bzw. Quart abgemildert. Dies entspricht der klanglichen Grundhaltung des Satzes zum geschlossenen Klang hin; in den Schlußtakten sind die Sekundschritte daher in eine Quasi-Leitonwirkung eingebunden; die noch unbestimmte Chromatik des Anfangs wird - im übertragenen Sinn - kadenziell konkretisiert. Diese Abstufung wird subtil vollzogen: in den Takten 190-193 wird der Klang viermal von der Sekund in Gegenbewegung zur Quart geweitet - f''/b'', ces''/fes'', e'/a' und a/d' - und schließlich von der Quart aus die "perfekte" Quint Gis-dis in Takt 194 erreicht, der einzige konsonante Schlußklang des Werkes.

Die in diesem Schlußklang implizierte Dur/Moll-Tonalität wird im Hauptthema des langsamen Satzes (Takte 14-40) in eine gleichsam irreale gis-moll-Sphäre überführt (Notenbeispiel 5)¹⁵⁾. In seiner Anlage ist die dreiteilige Bogenform, die dem ganzen Satz eignet, ebenfalls maßgeblich; und wie in der Großform findet sich eine Verschränkung der einzelnen Glieder, die die Zäsuren überspielt und den melodischen Fluß noch in der Differenziertheit als ein Ganzes spürbar werden läßt¹⁶⁾.

Der Anfang der Melodie ist eindeutig vom Hauptthema des ersten Satzes abgeleitet, mit dem die ersten fünf Töne (unter Ergänzung des Fülltons ais) bis d' übereinstimmen. Auch in der Fortsetzung sind Merkmale des ersten Themas aufgegriffen, insbesondere die Vorhaltsbildung f'-e', die in Takt 19 zu fis'-e' umgewandelt wird, um von hier aus in einem harmonischen Kleintertzsgefälle über h-moll nach gis-moll zu gelangen. Überdies ist die Rückung f'-fis' als implizite Umkehrung des Vorhaltes h'-ais' des ersten Themas (erster Satz, Takt 2) zu verstehen. Durch die Akzentverlagerung gewinnt das Hauptthema des langsamen Satzes dennoch eine ganz andere, lyrische Ausdruckshaltung. Indem der erste Ton h als Auftakt vorgezogen wird, liegt der Schwerpunkt auf dem zweiten Ton gis. Dies bestätigt sich in der Wiederholung der ersten Zeile in den Takten 35 und 94,

wo h im Takt zuvor in einer Kleinterzbewegung abgeblendet wird.

Die erste Zeile schließt mit einem Nachsatz (Takt 19f), dessen Ansatz h-cis'-d' den Anfang des Themas in Kleinterztransposition wiederholt und dann mit den zwei Quartzügen dis'-ais und cis'-gis nach gis-moll schließt. Der Ausgangston, der im Unterschied zur Konstellation des ersten Satzes Tief- und Zentralton zugleich ist, ist damit wieder erreicht. Die über zwei Takte gehaltene Quint Gis-dis (Takte 23-24) ragt in den Neuan-satz hinein und verklammert den ersten und den Mittelteil miteinander. Dieser mutet zunächst wie eine thematische Neuorientierung an, ist aber tatsächlich direkt aus der ersten Zeile abgeleitet, so daß die ganze Dreiteiligkeit des Haupt-themas adäquat als eine A-A''-A'-Form zu fassen ist und das Phänomen einer zweifachen Darstellung desselben Themas auch hier begegnet.

Wie ist diese Ableitung realisiert? Struktureller Angelpunkt aller Varianten des Themas ist die intervallische Beschränkung auf den Tritonus; nicht zufällig bleibt Veress bereits bei der Übernahme der Thematik aus dem ersten Satz im Rahmen der ersten fünf Töne, d.h. der Spanne gis-d'. Die Sekundauffüllung beider Terzen ist so angelegt, daß zwei identische Terzpaare mit Ganz- und Halbton entstehen: gis-ais-h/h-cis'-d'.

Die Melodie geht bis zum Ton e' in Takt 31, dann folgt eine auspendelnde und in den Anfang zurückführende Bewegung. In Takt 25, bei "Poco piu mosso", setzt ein Quartfall an, der wie ein neuer Einschnitt wirkt und motivisch an den Quartfall in Takt 23 anschließt. Dieser Quartfall bildet - strukturell gesehen - genau den Übergang zweier Tritoni: der erste umfaßt den Ambitus fis'-c'' und die Takte 23-25, der zweite den Ambitus g'-cis' und die Takte 25-31. Der Anfang in Takt 23 erscheint als Umkehrung des Ansatzes von Takt 14 mit fallender Bewegung von Halb- und Ganzton und Dehnung des ersten Tones

a'. Doch diese Umkehrung ist ebenso die Grundgestalt des Themas, wenn man a' nicht auf gis, sondern h bezieht und die füllende Sekund gis' als Interpolation zwischen dem ersten und zweiten Thementon a' und fis' versteht. Paradox genug: der Ton gis' ist gleichzeitig thematischer Haupt- und Nebenton. Die Melodie zielt dann - unter Umspielung des Haupttones a' und Verzicht auf die Füllung der Terz a'-c'' nach c''. Die auf g' einsetzende Phrase ist dann krebsgängig, d.h. der letzte Ton des Taktes 29 ist der erste Thementon. Durch die Identität der beiden Terzen des Tritonus ergibt sich eine thematische "Alliteration": der Beginn g'-fis'-e'-fis'-g' ist noch Sequenzierung von Takt 23, gleichzeitig sind g' und fis' hierin aber schon Teil des Krebses auf e' (Notenbeispiel 5, dritte Zeile)¹⁷⁾. Wenn also das g' in Takt 25 als Ansatzton gelten kann, obgleich der Quartfall durch die Verschränkung von melodischer Bildung und struktureller Ordnung ambivalent bleibt, so herrscht von Takt 14 an eine fallende ganztönige Stufung der Initialtöne: h, a', g'. Nimmt man das f' in Takt 31 als Beginn der Rückführung, die bis zum gis in Takt 33 hinunterreicht - Umkehrung des Ambitus der Takte 14-16! -, so ist dieser Ganztongang noch erweitert, und die mittlere Zeile des Hauptsatzes, also die Takte 23-34, erhält eine dreiteilige Binnenstruktur auf a' (Takt 23), g' (Takt 25/26) und f' (Takt 31).

Die letzte Zeile ist eine verkürzte Wiederholung der ersten, in der besonders ein Ton, das tiefe g, auffällt (Takt 37). Hierin liegt auch eine strukturelle Umkehrung, denn die erste Zeile hat vom Tonraum her die Distanz einer großen Sext bzw. verminderten Sept, deren obere Grenze um einen Halbton, nach fis' in Takt 18, erweitert wird; jetzt wird die untere Grenze um einen Halbton gedehnt; auch dies geschieht absichtsvoll in der Antizipation des Seitenthemas, in dem g (Violine I) und g' (Violine II) als bestimmend für Melodie und Begleitung in Takt 43 auftreten.

Die Reprise des Hauptsatzes in den Takten 94-148 bricht die in sich geborgene, rückläufige Form der Exposition auf, indem sie die latente Kontrapunktik des Mittelteils in einen realen Kanon umwandelt. Durch dieses vorwärtstreibende Moment kommt es nicht mehr zur Wiederholung der ersten Zeile; das Seitenthema übernimmt ihren Platz in Takt 149. Die Dreiteiligkeit bleibt dennoch erkennbar, da der Kanon, der in Takt 103 auf a startet, mit der Engführung auf g in Takt 122 neu einsetzt. Diese Stufung a/g entspricht exakt derjenigen in der Exposition, nur sind hier die Distanzen weit auseinander gezogen; auf e (Takt 109) und d (Takt 132) finden sich quintversetzt zwei weitere kanonische Einsätze. Die Engführung auf g, durch die Beteiligung aller vier Instrumente hervorgehoben, fügt nun der thematischen Intensivierung durch die Ausnutzung der Terzstruktur eine weitere Dimension hinzu. Die Grundgestaltung des Themas wird jetzt mit seiner Umkehrung kombiniert (Notenbeispiel 5, vierte Zeile). Dies ist in Takt 103ff schon angedeutet, doch erst in der Engführung wird diese überraschende Wendung als Höhepunkt ausgespielt. Von der Grundgestalt erscheinen dabei die ersten vier Töne, g'-e'-g'-b', wobei die Terzausfüllung statt zwischen g'-b' mit fis' in der unteren Terz steht. Da die Umkehrung bereits auf g' (Takt 124, erster Ton) einsetzt, sind die beiden Töne g'-b' (wie auch die Takte 123 und 125) doppelt determiniert - beiden Formen zugehörig. Die Umkehrung erstreckt sich tongetreu bis zum sechsten Ton, fis' in Takt 125. In dieser Konstellation von Grundgestalt und Umkehrung auf derselben Stufe (g) gibt es nur noch einen Tritonusraum, e-b. Die Kontrapunktik gleicht hier die thematischen Ereignisse soweit einander an, daß sie - Grenzfall und Höhepunkt der thematischen Arbeit zugleich - ununterscheidbar werden. Der "Verlust" des Quartmotivs aus Takt 25 im Kanon ist ein Indiz dieser Verschmelzung¹⁸⁾.

Die weiteren thematischen Gebilde des zweiten Satzes sind in unterschiedliche Distanz zu der alles überragenden Gruppe des Hauptsatzes gerückt. Das Seitenthema läßt sich in seiner An-

fangswendung als Umkehrung des Krebses der Phrase von Takt 23-24 interpretieren, womit die letzte Variante der kontrapunktischen Themendisposition erfüllt wäre. Auch ist es als dreiteilige, strophenförmige Konzeption mit Rückführung zum Anfang auf h' (vgl. Takte 41 und 60) dem Modell des Hauptsatzes verwandt. Das dritte Thema (IVa) wird aus dem Seitensatz organisch gelöst (Takt 66/67), ist aber in seiner Zwölftönigkeit und freien rhythmischen Gestaltung unabhängig vom Hauptsatzkomplex. Seine Wurzeln sind vielmehr in der Reprise des ersten Satzes zu suchen (Notenbeispiel 7). Dem dortigen rezitativischen Gestus verwandt, ist das zwölftönige Thema als chromatischer Gegenpol der klaren Diatonik jener Melodie zu verstehen. Hier stimmt es auf die Atmosphäre des Rezitativs in der Mitte ein, wo die Musik einen improvisatorisch-schweifenden Zug gewinnt und die Strenge der Konstruktion zurücktreten läßt¹⁹⁾. Im Rezitativ erfüllt sich daher auch die Vorstellung des taktfreien Raumes, in dem die Taktstriche nur noch Konvention sind. Als Gegengewicht zur Rationalität des musikalischen Raumes, wie ihn die Außenteile ausprägen, eröffnet das Rezitativ eine andere, dem Phänomen des reinen Klanges zugewandte Dimension, die im letzten Satz, der den thematischen Kontext aufkündigt, in der Großflächigkeit des Klanges und den rhythmischen Exaltationen fortgesetzt wird.

V

Der letzte Satz gibt Probleme der Analyse weniger hinsichtlich der Formbalance als der thematischen Disposition auf. Formal scheint auch hier die Dreiteilung - vor allem in Anlehnung an die beiden ersten Sätze - plausibler als eine binäre Ordnung²⁰⁾. Der erste Teil umfaßt die Takte 1-196, der zweite die Takte 197-343, und die Schlußfuge verläuft über 225 Takte: Takt 344-568. Gegenüber den beiden ersten Sätzen sind die Dimensionen erheblich erweitert, und so ist auch die Füllung

dieses Raumes anders organisiert, nämlich flächig in großen Taktgruppen, die aneinandergereiht sind. Dies gibt dem Satz eine hauptsächlich rhythmische Prägung; es sind vor allem drei elementare Muster, die den Satz konstituieren: Lauf, Repetition und Sekundschrift. Bis zur ersten (und einzigen!) thematischen Figur, die greifbar wird - das spätere Fugenthema in Takt 75 -, ist der Anfang aus solchen Elementarfiguren ohne thematische Konturierung gestaltet. Während die Tonleitern und Repetitionen in den ersten 55 Takten dominieren, wird der Sekundschrift, erweitert um seinen Krebs (Takt 56, Cello: gis-a-a-gis, etc.), als überleitende Figuration vor die Exposition des Hauptthemas gesetzt. In der Phrasierung  erinnert das Sekundmotiv, das in den Takten 56-59 in der Sequenzierung den Zwölftonraum erschöpft, an die Phrasierung der Takte 5-6 des ersten Satzes; auch die repetitiven Elemente sind dort, aber auch in der Durchführung des Kopfsatzes (Takt 162ff) schon angelegt.

Das Thema vereinigt in sich diese Tonformeln und ergänzt sie um Pendelfiguren der Großerz (Notenbeispiel 8). Die Tonrepetitionen geben den Rahmen ab, in der Mitte (Takte 78-82) sind die beweglicheren Figuren versammelt. Die Rückung vom Anfang auf c' zum Ende auf h markiert die Differenz zur Themenbildung der beiden vorangehenden Sätze, wo Anfangs- und Schlußton identisch sind und einen melodischen Bogen ziehen. Hier ist die Thematik gleichsam "geöffnet". Auch daß Veress im Unterschied zum ersten Satz die Halbtonabweichung nicht chromatisch notiert - also c-cis -, sondern eine neue Klangstufe wählt, ist charakteristisch für diese Öffnung, die sich auf der Ebene des Tonmaterials wiederholt: Ganztönige Intervallordnungen verdrängen chromatische Fügungen. Dies wird schon am Anfang deutlich, und auch das Thema zeigt ganztönige Wendungen (Takt 77-78: c'-d'-b; Takt 80: as-b-c'-d'-e'... -ges').

Der ungebundene, rhapsodische Zug des Anfangs, der eine riesenhafte Einleitung zum Thema darstellt, wird in der zweiten

Hälfte des ersten Teils auf das Thema selbst und das Sekundmotiv beschränkt. Die thematische Arbeit bereitet die Fuge schon vor und es wird deutlich, wie die kontrapunktische Grundsituation des Werkes - die Hervorbringung von Begleitung aus der thematischen Struktur²¹⁾ - auch hier gilt. Das Thema enthält die Sekundfigur selbst; sie tritt am Ende aus der Kleinterzbewegung b-des' (Takt 81-82) hervor. In der Fuge schöpft damit das Fugensubjekt die Kontrapunkte und Zwischenspiele aus der Abspaltung seiner einzelnen Bestandteile. Die parataktische Form des Themas erzeugt dadurch hypotaktische Zusammenhänge, die dem Satz erst die notwendige Geschlossenheit verleihen.

Wenn in den Takten 75-196 dies schon erprobt wird, so spiegelt sich darin auch das Phänomen der "Identität des Nicht-Identischen", das auf den Ebenen von Thematik, Struktur und Form das ganze Werk durchzieht, wider. Die Fuge "wiederholt" diesen Teil in anderer Akzentuierung. Die Rhythmik etwa wird zum 6/8-Takt geändert und konkretisiert darin die latente ternäre Gliederung, die das Thema schon in der Exposition in Takt 75f besitzt.

So sind auch die Einsatzstufen des Themas in dem durchführungsartigen Teil Takt 75-196 und der Fuge gewahrt: Es sind nur die Stufen I (c) und V (g) mit der Ausnahme des Einsatzes auf es und d in den Engführungen ab Takt 112 bzw. 436f. Der erste Teil kulminiert in der scharfen Konfrontation von Triole (Sextole) und Duole (vier Achtel) in den Takten 132-159, wo sich die Rhythmen von der Thematik lösen und als Abstraktion hervortreten; eingebunden ist dieser Abschnitt in eine sequenzierende Terzbewegung des Basses (Takt 141-153), der Arpeggio-Akkorde des Cellos folgen. Diese weisen auf den zweiten Teil voraus, der nun an die Stelle der thematischen Fokussion rezelektive Entfaltung, ausgehend von den Leiterfiguren des Themas, setzt.

Die Takte 197-243 sind die genaue Umkehrung der ersten 20 Takte, danach wird die aus dem Sekundmotiv rekrutierte Überleitungsepisode gerafft wiederholt, und an der Stelle, wo im ersten Teil auf der Basis e das Thema exponiert wird, setzt hier auf der Quinte h das Rezitativ ein (Takt 247). Die Arpeggien des Cellos bilden in ihm das Fundament und schaffen durch die Dehnung des einzelnen Arpeggios über mehrere Takte (teils klingend, teils als Pause) die Distanzen, über denen sich die Läufe der anderen Instrumente konzertierend erstrecken. In den Takten 326-343, einer Binnen-Coda, ist die Motorik des Satzes zum einzigen Mal unterbrochen. Nach einem "Choral" der vier Instrumente in der Art eines Fauxbourdon ziehen sich Klang und Bewegung der oberen Stimmen auf ein fast tonloses Vibrato zusammen, das nur durch das ruhige Schreiten des Cellos noch konturiert wird.

Es nimmt nicht wunder, wenn die Fuge auch das rezitativische Moment in sich aufnimmt und so den Satz zusammenfaßt. Sie übernimmt dadurch die Funktion einer Reprise, was durch die Lenkung der Fuge zum Anfang hin Bestätigung findet. Nach dem Höhepunkt der Engführung des Themas auf g'' und d''' in den Violinen in Takt 436, der sich die Akkordschläge des Cellos anschließen, und einer internen Rekapitulation der Fugenexposition ab Takt 473 mit Verkürzung der thematischen Glieder läuft das Geschehen auf die Repetition der Einleitung zurück; auch hier (Takte 549-555) übernehmen die Akkorde des Cellos eine überbrückende Rolle. In rhythmischem Unisono erfährt der Klang eine letzte Zuspitzung zur Dissonanz c/cis, den Anfangs- und Endtönen der Skala von Takt 1-2; in der Simultaneität von C-dur und cis-moll, die den Satz beschließt, liegt aber ein Moment, das über den Satz hinaus auf die beiden ersten Sätze rekurriert: Sowohl auf den Schlußklang des ersten Satzes mit seinem Quart-Tritonus-Aufbau gis-cis'-g' als auch auf die (Moll-)Quinte gis-dis' des langsamen Satzes, zu dem sich der cis-moll-Dreiklang wie die erste Stufe verhält. So ist die Idee der musikalischen Einheit, die als gestalterisches

Prinzip das Zweite Streichquartett von Sándor Veress in so hohem Maß durchdringt, bis zum Ende - in der großen Form wie im klanglichen Detail - zwingend gewahrt.

Anmerkungen

- 1) Vgl. dazu die Kritik der Uraufführung des Werkes auf dem 15. Festival der SIMC 1937 in Paris in: La Revue Musicale, No. 176, 1937, S.187: "Il est difficile de se défendre de penser à Béla Bartók en entendant le 2e Quatuor de Sándor Veress, mais, outre que cette filiation n'est pas pour nous déplaire, il faut convenir qu'elle n'est nullement gênante et que la personnalité de Veress s'affirme de façon indiscutable." Die Rezension stammt von Robert Bernhard.
- 2) So schreibt Bartók in seinem Vortrag **Ungarische Volksmusik und neue ungarische Musik** (1927): "Meiner Ansicht nach stoßen wir in jeder modernen Musik unseres Zeitalters auf zwei gemeinsame Charakterzüge, die miteinander in engem Zusammenhang stehen (...). Die eine ist die mehr oder weniger radikale Entfernung von der Musik des Gestern, besonders von der der Romantiker. Die andere hingegen ist die Bestrebung, sich dem Musikstil älterer Epochen zu nähern. Mit anderen Worten, man wurde der Werke des romantischen Zeitalters überdrüssig und begann daher Ausgangspunkte zu suchen, die in denkbar größtem Kontrast zu der Ausdrucksweise der Romantiker stehen." Zit. n. **Béla Bartók, Weg und Werk**. Schriften und Briefe, hrsg. von Bence Szabolcsi, Kassel/München 1972, S.158.
- 3) Vgl. dazu János Kárpáti, **Bartók's String Quartets**, Budapest 1975, besonders das Kapitel **The Legacy of Beethoven**, S.21-27.
- 4) Das Quintolenmotiv aus dem Hauptsatz des 5. Quartetts, insbesondere seine kanonische Verschränkung in der Durchführung (Takte 104-108), dürfte das Vorbild für den Beginn sein.
- 5) Sándor Veress, **Einführung in die Streichquartette von Béla Bartók**, SMZ 90, 1950, S.438.

- 6) Ebd., S.439.
- 7) Ebd., S.442.
- 8) Ebd., S.440.
- 9) Ebd., S.441.
- 10) Vgl. dazu René Leibowitzs (überspitzte) Gegenüberstellung von "westlicher" Musik und Volksmusik des Ostens: "Indes ist es klar, daß diese Strukturen (der Volksmusik, d. Verf.), obwohl verschieden, nicht weiter **entwickelt** sind als diejenigen der westlichen Musik. (...) Die Freiheit, die Asymmetrie, welche diese Musik an den Tag legt, sind Illusionen. Ursprünglich zeigte die westliche Musik ähnliche Aspekte. Doch sie entwickelte sich, während die Folklore im Zustand der **Versteinerung** verharrte. Die westliche Musik **erfand** die Polyphonie, während die Volksmusik sie nur **adaptierte**; anstatt eine Harmonie funktional zu behandeln, wie dies in der westlichen Musik geschieht, repetiert die Volksmusik eine bestimmte Anzahl fertiger harmonischer Formeln; anstelle einer sorgsam konstruierten (...) Architektur bietet uns die Folklore weit weniger konsistente Improvisationspraktiken an, die als frei und chaotisch gelten mögen, die aber nicht viel mehr sind als ein Ganzes aus stets mehr oder weniger ähnlichen Formeln." R. Leibowitz, **Béla Bartók oder Die Möglichkeit des Kompromisses in der zeitgenössischen Musik**, in: Musik-Konzepte Heft 22 **Béla Bartók**, München 1981, S.11-38, das Zitat S.16f, Hervorhebungen von Leibowitz.
- 11) Vgl. das Formschema von John Weissmann in seinem Aufsatz **The String Quartets of Sándor Veress**, in: **Miscellanea del Cinquantenario Edizioni Suvini Zerboni**, Mailand 1978, S.130-145, hier S.139. Dieser Aufsatz stellte bislang den einzigen Analyse-Versuch zum Zweiten Quartett dar. Weissmann gibt den Schluß der Exposition bereits bei Takt 118 (die Alternativangabe Takt 116 entbehrt jeder Grundlage!) an, ohne die Abschlußbildung F-E des Cellos in Takt 120 zu berücksichtigen, mit der der Grundton e in Anlehnung an Takt 3/4 erreicht wird. Auch steht in Takt 121 ausdrücklich "Tempo I" zur Indikation eines neuen Abschnitts. Die Verknüpfung zwischen Exposition und Durchführung setzt vielmehr schon weit früher, nämlich mit dem Ton g der Violine II ab Takt 108, an. Ab Takt 118 entwickelt sich aus der g-Ebene heraus die Schrittfolge g'-as', a'-b' (Takt 121) und h'-c'' (Takt 124), mit der die Zäsur des Taktes 120 überspielt wird; diese Chromatik ist krebsgängig aus dem Takt 9 abgeleitet!
Auch Weissmanns Benennung der Takte 285 (statt 284!) - 324 als "Coda" ist fragwürdig, als dadurch die Umstellung der Expositionsgliederung in der Reprise unterschlagen wird. Weissmann geht mit keinem Wort auf diese Lösung des

Reprisesproblems bei Veress ein. Daß durch die Umstellung eine Dreiteilung der Reprise (Takte 198-235, 236-284 und 285-324) entsteht, die dem letzten Teil - als Anschluß an den Seitensatz - den Ort einer Coda zuweist, demonstriert die Mehrdeutigkeit der Form, sagt aber nichts über die **Funktion** des Abschnitts aus.

- 12) Weissmanns Notenbeispiel, ebd., S.141, hat wie die Partitur hier den Druckfehler C statt Cis auf dem zweiten Ton. Seine Interpretation der ersten 9 Takte als einer nur lockeren Folge verschiedener "active elements" (S.140) wird dem dichten Zusammenhang und -spiel der Motive, die im Hinblick auf die weitere Entwicklung alle thematische Qualität besitzen, nicht gerecht.
- 13) Hier wie im folgenden Schema verzichte ich zur Verdeutlichung auf die Angabe der Oktavlagen.
- 14) Auch hier sind einige Vorbehalte gegen Weissmanns Gliederung, a.a.O., S.139f, zu nennen. Die Exposition des Hauptthemas beginnt nicht in Takt 13, sondern in Takt 14. Durch die formale Verschränkung von erster und zweiter Zeile des Themas beginnt die zweite bereits in Takt 23, nicht in Takt 25. Dies gilt ebenfalls für den Übergang vom Haupt- und Seitensatz in Takt 40; Weissmann läßt unter Vernachlässigung der melodischen Gegebenheiten den Hauptsatz schon in Takt 39 enden.
Insgesamt scheint mir Weissmanns zweiteiliges Formmodell des langsamen Satzes irreführend, da die Rolle des expressiven Mittelteils, des Rezitatifs und der "Adagio molto"-Melodie in Takt 67ff verzerrt wird. Weissmann sieht hier das zweite Thema einer "Short sonata form", während dem Seitensatz (Takt 40) nur die Funktion einer "bridge passage" zugewiesen wird. Weissman umgeht die Schwierigkeit, den Höhepunkt der Takte 149ff zu deuten, der ja mit der "bridge passage", dem Seitenthema, zusammenfällt, indem er diesen Abschnitt in seiner Besprechung einfach ausläßt ... (vgl. S.143!).
- 15) Diese Gewichtung, den Mittelsatz nach Moll, den Schlußsatz aber nach Dur zu rücken bzw. die beiden Genera durch entsprechende modale Charaktere zu ersetzen, teilt Veress mit Bartók.
- 16) Wenn man die Taktwechsel in der Anlage des Hauptthemas ignoriert, gelangt man zu einer Proportionierung der drei Zeilen von 3:4:2 (9+12+6 Takte)!
- 17) Liest man den Notentext in dieser Zeile gegen den Zeitverlauf und bezieht den Ansatz a' in Takt 23 direkt auf das Ende des Krebses, das e' in Takt 29, so entsteht hier ein Quartzug a'-e', der wohl direkt auf den Quartfall c'-g', den Anfang des Krebses und das Ende der ersten Phrase, zu

beziehen ist. Die Entwicklung hieße dann: a'-c'' (Takt 23-25), e'-g' (Takt 29-25)!

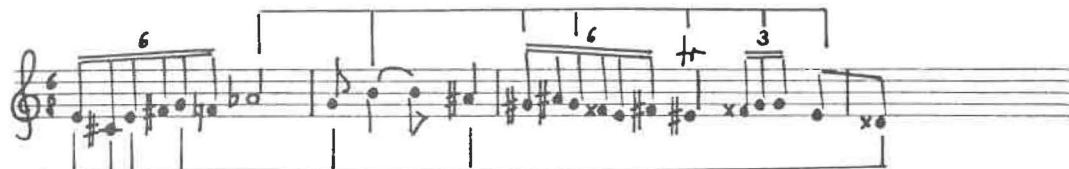
- 18) Auch hier drängt sich eine spekulative Frage auf: In Takt 25-29 steht auf der Stufe g der Krebs mit der Kleinterzschichtung g'-e'-cis'; in Takt 123-124 wird die Umkehrung ebenfalls auf g mit der Schichtung b'-g'-e' durchgeführt. Liegt hier eine absichtsvolle Komplettierung des Terzzirkels vor, sind die beiden Stellen mehr oder weniger direkt aufeinander zu beziehen? Das hieße bezüglich der Angleichung der thematischen Gestalten, daß sie alle auf die der Thematik vorgelagerte Kleinterzstruktur zurückgehen, und in der Entwicklung der Hauptsatzgruppe des zweiten Satzes sich die strukturelle Klärung bei Verwischung der thematischen Eigentümlichkeit vollzieht.

- 19) Die Taschenpartitur hat in Takt 74 in der Zwölftonmelodie den Druckfehler g' statt ges'. Vgl. die Parallelstelle in Takt 180. Eine Überprüfung des Notentextes auf weitere Druckfehler (besonders eklatant ist der Fehler in Takt 8 des ersten Satzes, wo es im Cello Cis statt C heißen muß) bzw. eine Neuausgabe ist dringend geboten.

- 20) Vgl. auch dazu Weissmanns abweichende Gliederung, a.a.O. (Anm.11), S.140. Weissmann nimmt eine "elaborate binary form with a Fugue as closing section" an. Er behält - ebenso wie bei seiner Analyse der beiden anderen Sätze - eine strikte thematische Dualität von Haupt- und Seitensatz bei. Ob die ersten 75 Takte wirklich im emphatischen Sinn "thematisch" sind, ist zumindest zweifelhaft. Begreift man den Satz als monothematisch, verschwindet das Problem, wieso das "Seiten"-Thema (das Thema ab Takt 75) später die Fuge bildet. Die Omnipräsenz des Fugenthemas, das seine Substanz aus dem "Steinbruch" des Materials der ersten 75 Takte bezieht, überstrahlt alle Teile dieses Satzes.

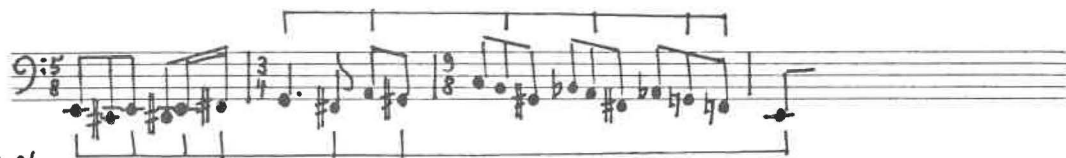
- 21) Hier ist eine biographische Bemerkung von Sándor Veress höchst aufschlußreich. Sie läßt das Leitmotiv seines kompositorischen Weges ahnen: "Anfangs bin ich natürlich Kodály und Bartók in der kompositorischen Behandlung des volksmusikalischen Materials gefolgt, aber schon ziemlich früh (...) habe ich angefangen, mit der volksmusikalischen Materie zu experimentieren, indem ich versuchte, die Motivik eines Liedes strukturell auszuwerten, also nicht irgendein Lied mit irgendeiner Begleitung zu versehen, sondern ein ganzes Stück aus dem motivischen Material zu komponieren. Dabei wurde die kontrapunktische Schreibweise von entscheidender Bedeutung." In diesem Band S.29.

1.



Takt 1-3/4

Takt 7-9/10



2.



Takt 75-99/100



3.



Takt 7-9/10



Takt 233-235



Takt 321-324

4.

5.

1. Satz

Takt 14-21/22

Takt 23-30

Krebs

Umkehrung

6.

Takt 23/24

Krebs

Inversion

Takt 41

7.

8va

3

5

5

1. Satz, Takt 210-214

Takt 67-75

8.

6

Takt 75-83

6

Sander 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