

Andreas Traub, Berlin

S á n d o r V e r e s s
L e b e n s w e g - S c h a f f e n s w e g

Vorbemerkung

Der Titel dieses Aufsatzes kann die Erwartung wecken, er sei bereits eine umfassende Darstellung von Leben und Werk des Komponisten. Das ist nicht der Fall, denn die dazu notwendigen Vorarbeiten wurden noch nicht geleistet. Er kann somit allenfalls als Hinweis auf Leben und Werk von Veress verstanden werden. Grundlage der biographischen Darstellung bilden Erinnerungen, die Veress Ende 1985 auf Tonband gesprochen hat. Sie werden im folgenden stets ohne weitere Quellenangabe zitiert. Für die Auswahl der Kompositionen, auf die im Verlauf des Textes eingegangen wird, ist der Verfasser verantwortlich. Er ist sich auch der willkürlichen Betrachtungsweise bewußt, doch glaubte er, immer wieder auf einzelne Stellen eingehen zu sollen, an denen charakteristische Momente der Musik von Veress zu erkennen sind. Dies geschieht allerdings ohne eine theoretische Fundierung. Auch dies bleibt noch zu leisten, wobei man mit Gewinn von den an der Musik Bartóks entwickelten analytischen Konzepten ausgehen wird¹⁾. Das spätere Werk von Veress müßte zudem unter dem Aspekt einer Weiterbildung der Zwölftontechnik dargestellt werden²⁾. Obwohl also lediglich Ansatzpunkte, noch dazu von unterschiedlichem Gewicht, geboten werden, wurde dieser Titel gewählt, da Veress die unauflösbare Verbindung der beiden Wege in seiner Existenz hervorhebt: "Ohne Lebensweg kein Schaffensweg, und ohne Schaffensweg kein Lebensweg."

Der Verfasser dankt Sándor Veress für seine unermüdliche Bereitwilligkeit, auf Fragen zu antworten, Mißverständnisse geduldig zu korrigieren und Material zur Verfügung zu stellen, und er dankt weit darüber hinaus für die Freundschaft, die es überhaupt ermöglicht hat, manche Frage zu stellen.

Sándor Veress wurde am 1. Februar 1907 in Kolozsvár (Klausenburg, heute Cluj) geboren. "Keine schlechte Geburtsstadt, wenn man bedenkt, daß auch der große Renaissancekönig Matthias Corvinus dort geboren wurde. Sein Geburtshaus steht noch immer da am Hauptplatz. Das ist schon ein geschichtlicher Hintergrund. Dann die schöne gotische St. Michael-Kathedrale vom Anfang des 15. Jahrhunderts, wo ich als Kind so oft die Messe miterlebt habe. Meine Mutter, eine sehr begabte Sängerin mit einer schönen Altstimme, war ständige Solistin bei den kirchenmusikalischen Veranstaltungen, und sie hat mich oft auf den Chor mitgenommen, wenn sie in einer Messe das Altsolo zu singen hatte. Musikdirektor war der dortige Militärkapellmeister namens Samu Borsai, ein gebildeter und tüchtiger Musiker, der schöne Aufführungen der klassischen Messeliteratur veranstaltete. So gehören die gotische Kathedrale und die klassische Kirchenmusik zum geschichtlichen Hintergrund in der Universitätsstadt Kolozsvár und waren zugleich die bleibende musikalisch-kulturelle Prägung für ein fünf-, sechsjähriges Kind. Die Musik war aber auch eine tägliche Begleiterin des Familienlebens. Meine Mutter hatte nicht nur die Liedliteratur von Schubert, Schumann und Brahms bis zu Hugo Wolf und Richard Strauß im Repertoire, sondern pflegte auch mit großer Vorliebe die Lieder und Arien der älteren italienischen, vor allem der neapolitanischen Komponisten wie Alessandro Scarlatti, Pergolesi, Paisiello, Durante, Jomelli und so weiter. Zudem war sie eine gute Klavierspielerin, und es verging bei uns kein Tag ohne Musik.

Auf der anderen Seite: der Einfluß meines Vaters, der ein bedeutender Historiker war³⁾. Er gab das tägliche Beispiel wissenschaftlichen Arbeitens. Seine Arbeitsleistung war beispiellos, und meine Mutter war stets bereit, wenn er in seinem Tun Hilfe brauchte. Mein Vater überwachte sorgfältig die sprachliche Entwicklung von uns heranwachsenden Söhnen. Er war ein Sprachtalent und beherrschte in Wort und Schrift sieben Sprachen, und so verlangte er auch von uns stets gute sprachliche Formulierungen. Außerdem wurde er nie müde, uns auf die großen geschichtlichen Zusammenhänge des Lebens aufmerksam zu machen. Wir waren drei Brüder. Der mittlere, Pál, starb aber in seinem ersten Lebensjahr, und ich wuchs zusammen mit dem sechs Jahre jüngeren Endre auf, der auch Musiker wurde. Er hatte später eine schöne tiefe Baßstimme und stand vor einer hoffnungsvollen Opernkariere, die aber durch den Krieg und die grauenhaften Terrorjahre der Rakosi-Zeit zunichte gemacht wurde. Als einzige Stütze der alten Eltern nach meiner Emigration hat er ein sehr schweres Leben durchgemacht und ist vor drei Jahren gestorben, nachdem er zuvor meinen Vater, meine Mutter und seine Frau zu Grabe geleitet hatte. Unsere Kinder- und Jugendjahre waren aber harmonisch und schön im Familienkreis und der reichen kulturellen Atmosphäre im Elternhaus.

Meine Großeltern mütterlicherseits hatten ein schönes Sommerhaus in Szemes am Plattensee, und ich verbrachte in den ersten sieben Jahren meines Lebens jeden Sommer vier, fünf Monate an diesem Ort, wo ich im großen Garten in Gesellschaft von Pflanzen, Bäumen, Blumen und Tieren und draußen am See bei den Wundern des Wassers einen Naturvorrat für mein ganzes Leben in meine Seele einlagern konnte. Aber es war noch ein anderer Vorrat, den ich dort gesammelt habe, nur wußte ich dies damals natürlich noch nicht. Meine Großeltern hatten jedes Jahr für die Sommermonate ein junges Bauernmädchen als Gehilfin angestellt. Nun, die Gegend am Südufer des Plattensees, das Komitat Somogy, ist eine der reichsten Fundgruben des ungarischen Volksliedes. Neben den osttranssylvanischen Szeklern haben die

Bauern im Somogy die reinste Volksmusiktradition. Diese kleine Puschl kam nun direkt und in ihrer ganzen Frische aus einem Dorf und brachte all die Lieder mit, die sie zu Hause gelernt hatte. Sie war ungemein musikalisch, hatte eine reine, klare Stimme und kannte Dutzende der schönsten Lieder. Am Spielplatz im Garten standen zwei große Schaukeln, und es wurde zu einem richtigen täglichen Ritual, daß wir nachmittags ein, zwei Stunden auf den Schaukeln schwingend ein Lied nach dem andern absangen. Das unglaublich reiche Repertoire des Mädchens bestand natürlich aus Liedern der jungen Generation, aus Liedern des sogenannten Neuen Stils, der gerade in jener Gegend besonders schöne Formen entwickelt hat. Und weil diese Lieder alle ein regelmäßiges Metrum haben, ging die Sache wunderbar mit dem rhythmischen Schwingen der Schaukeln zusammen. Unsere Nachmittagskonzerte wurden ausgesprochen berühmt in der ganzen Nachbarschaft. Viele Jahre später, als ich mich schon beruflich mit der Volksmusikkunde beschäftigte, fand ich manche dieser Lieder in den Sammlungen wieder.

Beim Ausbruch des ersten Weltkrieges war ich sieben Jahre alt. Ich erinnere mich an die große Aufregung in Szemes, als uns im Juni die Nachricht von der Ermordung des Thronfolgers Franz Ferdinand und seiner Gattin in Sarajewo erreichte. Im Juli fuhr ich mit meinen Eltern und meinem einjährigen Bruder zurück nach Kolozsvár. Wir wohnten dort in einer Villengegend, schon ziemlich am Rande der Stadt. Ein paar Häuser weiter war eine Sammelstelle für die Truppen, die von dort an die Front geschickt wurden. Vor unserem Fenster führte eine breite Straße zum Bahnhof. Jede Woche ein- oder zweimal marschierte so eine Truppe in voller Kriegsausrüstung vorbei, Blumen in den Kappen und auf beiden Seiten von weinenden Frauen und Mädchen begleitet. Es war stets gegen Abend, und vor unseren Fenstern ertönte das Kommando: Halt, beten! Ich mußte auch immer weinen und würde das wohl auch heute tun. Mein Vater wurde Ende 1915 als Sachverständiger und Referent in den Angelegenheiten der rumänischen Minoritäten in Siebenbürgen ins Außenministerium

berufen, und so übersiedelten wir Anfang 1916 mit Hab und Gut nach Budapest. Mein Vater konnte noch vor dem Einfall der Rumänen in Transsylvanien eine kleine Erbschaft aus dem Szeklerland hinüberretten und mit diesem Geld das schöne kleine Familienhaus am Burghügel in Buda erwerben, das dann mein Heim wurde bis zu meiner Emigration zusammen mit meiner Gattin, dreiunddreißig Jahre später. So habe ich den zweiten Teil meiner Jugend in Buda verlebt.

Als Achtjähriger begann ich mit dem systematischen Klavierunterricht. Meine erste Lehrerin war meine Mutter; dann übernahm mich Maria Demény, eine hochbegabte Pianistin und Lehrerin, die auch aus Transsylvanien stammte. Bei ihr habe ich sehr viel gute Musik gelernt, auch Kammermusik, aber nur wenig Technik! Gelegentlich konnte ich schon bei den regelmäßigen Sonntagskonzerten mitwirken, indem ich Lieder begleitete und auch Klaviersolostücke spielte. Doch es war nötig, an der Akademie weiterzustudieren, und ich wurde mit sechzehn Jahren in die Klavierklasse aufgenommen. Mein Lehrer war zuerst Emanuel Hegyi, ein für seine technische Schulung berühmter Pädagoge, und später, für die letzte künstlerische Abrundung, ging ich zu Bartók. Mittlerweile wurde aber meine kompositorische Tätigkeit immer wichtiger und der innere Wunsch, mit der Kompositionslehre anzufangen, immer drängender. Mit dreizehn, vierzehn Jahren habe ich sehr viel zusammengeschrieben, von Liedern bis zu Klavierkonzerten und Kammermusik.

Seit meiner frühen Jugend hatte ich die Veranlagung des "Farbenhörens", eine rein individuelle Angelegenheit, und ich habe sie noch heute im Bereich des tonalen Dur-moll-Systems. Mit etwa vierzehn Jahren begann ich eine Oper zu schreiben - heute würde ich es nicht wagen! Die erste Szene spielte in einer morgendlichen Atmosphäre im Sommer, in einer Landschaft mit vielen kleinen Bächen, Strömen und Teichen, umgeben von Birken und Espenlaub. Das alles vermittelte ein wunderschön silbernes Vibrieren in der Morgenluft, eine Stimmung übrigens, die ich

viel später tatsächlich auf mehreren Volkslied-Sammelfahrten in Transdanubien, im Rábaköz, erlebt habe. Nun, für mich war es selbstverständlich, daß diese Szene meiner Oper nur in As-dur stehen kann, weil für mich "silbern" einfach As-dur war - und heute noch ist.

Wie ich dann Kodálys Schüler geworden bin, hat seine eigene Geschichte. Ich kannte natürlich die Namen von Kodály und Bartók und hatte sogar schon einige kleinere Klavierstücke von Bartók ganz selbständig gespielt, aber persönlich bin ich ihnen damals noch nicht begegnet. Irgendwo las ich, daß der Lehrer von Bartók und Kodály an der Akademie Johann Koessler war. Nun, so dachte ich: Wenn jemand der Lehrmeister von Kodály und Bartók war, dann muß er schon gut sein. Ich fand heraus, daß Koessler zufällig ganz in der Nähe von uns in einem kleinen ebenerdigen Haus wohnte. So packte ich an einem warmen Julinachmittag ein Bündel meiner Meisterwerke zusammen und klopfte ohne irgendeine Ankündigung an seine Tür. Er war zu Hause, sah aus wie Brahms mit seinem langen Bart und fragte mich, was ich wolle. Ihm meine Kompositionen zeigen, sagte ich in meinem Ungarischdeutsch. Er war etwas erstaunt, führte mich aber dann in sein Arbeitszimmer und fing an, in meinen Noten zu blättern. "Also, spielen Sie mir das!", sagte er, mein dreisätziges Klaviertrio in b-moll auf das Pult legend. Ich ging ans Klavier und spielte mein Trio, das er schweigend anhörte. Am Ende sagte er nur drei Worte: "**Sie haben Talent!**". Mut schöpfend, bat ich ihn, er möge mich in seine Klasse aufnehmen. Er erklärte mir sehr liebenswürdig, dies gehe nicht, da er nur noch die Meisterklasse versehe. Er werde aber mit Kodály sprechen, und ich solle mich im Herbst für die Aufnahmeprüfung anmelden. Ich hatte damals bereits autodidaktisch die ganze klassische Harmonielehre durchgearbeitet, und so bereitete mir die Prüfung keine Probleme. Von Kodály wurde ich gleich in die zweite Klasse aufgenommen, und so fing es an, im Herbst 1925. Es kamen fünf sehr schöne und glückliche Jahre, glücklich auch deshalb, weil wir in unserer Klasse in einem

sehr anregenden kameradschaftlichen Einvernehmen miteinander lebten."

Über Kodály hat sich Veress mehrfach geäußert; den Lehrer Kodály schildert er so: "Seine Art des Lehrens war ebenso unkonventionell wie alles, was er wirkte. ... Aber er eröffnete vor seinen Studenten einen Bereich der Weltmusik mit allen seinen Wundern: von Volksmusik über Palestrina zu Bach und den Klassikern, und er verlangte von seinen Schülern die gründliche Kenntnis von Materie und Handwerk. ... Wenn ich mich jetzt an die glückliche, schöne Zeit erinnere, an die wöchentlichen drei Nachmittage, die ich in seinem Klassenzimmer verbrachte, kommt mir seine Gestalt im Rückblick vor, als hätte sie in den Zeiten der antiken Griechen gelebt. Seine Art des Lehrens war ähnlich wie jene der großen griechischen Philosophen. ... Kodály wußte, was die Griechen wußten und was auch das europäische Mittelalter wußte, daß richtige Musikerziehung letzten Endes bessere Menschen ermöglicht."⁴⁾

"Die musikalische Umgebung im Elternhaus mit dem ersten Kristallisationspunkt durch meine Mutter und die Begegnung mit dem echten Volkslied, die Schaukelnachmittage in Szemes als zweiter Kristallisationspunkt, bildeten zwei Linien, die organisch miteinander verschmolzen und zu meiner Bekanntschaft mit Kodály und Bartók führten, erst in der Lehre und dann in freundschaftlichem Kontakt mit ihnen.

Bereits in meinem letzten Studienjahr an der Akademie begann meine Tätigkeit als Volonteur an der Volksmusikabteilung des Ethnographischen Museums bei László Lajtha. Lajtha war ein sehr bedeutender Folklorist, meiner Ansicht nach vollkommen ebenbürtig mit Bartók und Kodály, und ebenfalls ein großer Komponist und Musiker, dessen Werke heute - für mich unverständlich - international gar nicht bekannt sind. Zwischen uns hat sich eine warme Freundschaft entwickelt. Diese Arbeit wirkte wie eine Spezialausbildung in der Volksmusikforschung,

auch in der Praxis, da ich an vielen vom Museum organisierten Forschungs- und Sammelreisen teilnehmen konnte. Meine eigene Forschungstätigkeit - das erste große Unternehmen auf diesem Gebiet war meine Moldauer Sammlung im Sommer 1930⁵⁾ - wurde dann für viele Jahre eine ständige Beschäftigung, die auch starke Impulse für meine kompositorische Arbeit lieferte. Anfangs bin ich natürlich Kodály und Bartók in der kompositorischen Behandlung des volksmusikalischen Materials gefolgt, aber schon ziemlich früh und nicht zuletzt durch die fruchtbaren Anregungen von Lajtha 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. Die Vorbilder fand ich bei den englischen und italienischen Madrigalisten, und was die Instrumentalmusik angeht, so wurden mir die zwei Bände des Fitzwilliam-Virginal-Book zu einer Quelle der Erleuchtung. Die motivisch aufgebrochene Behandlungsweise bei der Bearbeitung von Volksmusik habe ich auch später beibehalten. Kodály war aber nicht einverstanden mit diesem Verfahren. Als ich ihm noch als Student mein erstes solches Klavierstück vorspielte, zeigte er sich darüber nicht glücklich. Für ihn war das Volkslied ein Heiligtum, das nicht angetastet werden darf und auch auf der Stufe der Kunstmusik so wiedergegeben werden muß, wie man es auf dem Dorfe gesungen hat." Dieser Unterschied wurde nochmals lebendig, als Veress 1984 für die Camerata Bern eine Bearbeitung der **Marosszéker Tänze** von Kodály für zwölf Streicher anfertigte. Die Arbeit sei "etwas mühsam gewesen, weil ich mich mit dieser Art der Volksmusikbearbeitung schon längst nicht mehr völlig identifizieren kann ... (Sie ist) für mich heute nicht mehr aktuell."⁶⁾ Er empfand dann aber die Genugtuung: "Indessen fand die »Uraufführung« der Marosszéker Tänze statt. (Ich muß sagen, sie klingen auch so recht gut.)"

"Von den Modernen haben mich neben Bartók, Kodály und auch Lajtha vor allem Hindemith und Strawinsky beschäftigt, nicht aber Strawinskys Neoklassizismus, den ich nicht mag, auch schon damals nicht, sondern seine russische Periode⁷⁾. Gewisse neoklassizistische Impulse empfang ich von Hindemith; ich habe sie in meiner sogenannten Sonatinnenzeit verarbeitet. Debussy war auch gegenwärtig, aber zunächst eher in Kodály'scher Übersetzung. Später hat er dann für mich den absoluten Ehrenplatz unter den Großen erhalten. Schönberg war in meiner Studienzeit nicht präsent, und das hat tiefere Gründe. In einer Bewegung, in der vor allem das uralte ungarische Volkslied als etwas vollkommen Neues entdeckt und nicht sekundär und passiv aus Büchern und Noten, sondern als klingende, lebendige Wirklichkeit erfahren wurde, war kein Platz und keine Notwendigkeit für Schönberg. Bei uns war damals alles Melodie, echte Melodie, und das ist par excellence tonale Musik, aber nicht durmoll-tonale Musik, sondern modale, pentatonische, hexachordale, pentachordale Musik. Und die stilistische Orientierung war nicht romantisch, sondern klassisch, barock und noch weiter zurückreichend. Palestrina, Madrigalkunst war aktuell. In dieser Melodie-Euphorie konnte uns eine Musik wie die Schönberg'sche, in der die Melodie nur als Derivat einer Klangkonstruktion erscheint, nicht erwärmen. Erst später, in der Zeit meiner Lehrtätigkeit an der Akademie, habe ich angefangen, mich mit Schönberg zu beschäftigen. Die kompositorische Auswertung dieser Erfahrung fand aber erst nach meiner Übersiedlung in die Schweiz statt, wo ich den weiten europäischen Horizont wiederentdeckt habe. Vergessen wir aber nicht: Das Fundament ist der wichtigste Teil eines Gebäudes, und das Granitfundament, das ich in meiner Jugend in Ungarn erhielt, war jene sichere Plattform, auf welcher ich weiterbauen konnte."

Noch ein ganz Großer ist hier zu nennen, dessen Werk sich Veress erst später erschloß: Anton Webern. "Er bedeutet für mich in seiner flexiblen Strenge stets die Quintessenz der Zwölftonidee. ... Schon die Art seiner Themengestaltung entspricht

nicht der herkömmlichen Idee des Begriffs, und dadurch gewinnt er in der äußersten Konzentration des Zeitablaufs die Freiheit für die Vielförmigkeit der Variation, die als adäquate, aus der Materie gewonnene "Therapie" das eigentliche Ordnungsprinzip in der Ausformung seiner Musik ist. ... Also: die Behandlung des Klangmaterials nach seinen eigenen Gesetzen erzeugt die Form, nicht umgekehrt. (Der Entstehungsprozeß der Bachschen Fugen ist derselbe.)"8)

"Das kulturelle und gesellschaftliche Leben in Ungarn war un-
gemein reich und lebendig. Was für Konzertsaisons haben wir
erlebt! Ich habe noch Emil Sauer, Bronislaw Huberman, Wanda
Landowska, Wladimir Pachman, Ignaz Paderewski, Schaljapin ge-
hört. Bruno Walter kam jedes Jahr ein- oder zweimal, die Phil-
harmonie zu dirigieren. Wir haben das erste Konzert des jungen
Horowitz erlebt - die ganze Welt ist nach Budapest gereist!
Wir junge Komponisten und Interpreten hatten einen Freundes-
kreis, und viele Jahre lang haben wir jeden Samstag im Café
Edison von abends sieben bis morgens zwei, drei Uhr gesessen
und über Musik, Literatur und Politik diskutiert, und wenn ei-
ner eine neue Komposition fertig hatte, so haben wir das Stück
gemeinsam begutachtet. Wir haben auch eine kleine Gesellschaft
gegründet, die MoMaMu: Modern Magyar Muzsikusok (Moderne Unga-
rische Musiker), um die Möglichkeit zu haben, unsere Werke öf-
fentlich aufzuführen. So veranstalteten wir in einer Saison
drei, vier Konzerte im Kleinen Saal der Akademie, an denen So-
lostücke, Kammermusik und Chorwerke in sehr guter Interpreta-
tion zur Aufführung gelangten. Alles natürlich ohne Honorar
und mit ständigem Defizit. Irgendwie hatte das Leben trotz der
vielen Schwierigkeiten einen tieferen Sinn."

1930/31 entstand das **Erste Streichquartett** - drei, bzw. zwei
Jahre nach dem Dritten und Vierten Quartett von Bartók -, mit
dem Veress zwei Jahre später in Budapest als Komponist debu-
tierte und das 1935 beim Festival der I.G.N.M. in Prag aufge-
führt wurde⁹⁾. Das Werk ist mehr als ein Ansatz; es ist eine

Grundlegung. Hier finden sich Formulierungen, die in späteren Werken immer wieder auftauchen. So beginnen - nur eine Äußerlichkeit - auch das **Violinkonzert** von 1939 und die **Passacaglia concertante** von 1961 mit einer drei- oder vierschrittigen, zum eigentlichen Ansatzpunkt des Stückes hinführenden Bewegung. Auch die Prinzipien der Tonordnung, der Linienbildung und der formalen Ausbalancierung, die hier zu erkennen sind, bilden die Grundlage für die weitere Entwicklung. Veress schätzt das Quartett hoch ein: "(Ich) glaube aus der Distanz von 55 Jahren, daß ich damals ziemlich weit ins Neuland vorgestoßen bin."¹⁰⁾

Das Werk hat drei Sätze: Rubato, quasi recitativo - Presto (31 + 401 Takte), Andante (98 Takte) und Vivo - Quasi allegretto, ma sempre vivo (23 + 229 Takte). Der erste Satz steht in C, der zweite in D und der dritte in G; damit sind nicht etwa traditionelle Tonalität oder einfache Modalität gemeint, sondern die Zentren der sich in den Linien- und Klangbildungen abzeichnenden Tonordnungen¹¹⁾. Der Verzicht auf eine tonale Abrundung des Werkes - die jedoch zumindest angedeutet wird, da der Reprisesbeginn im dritten Satz in der Unterquintregion erfolgt (Takt 126-130) und die sich anschließende Themenumkehrung ebenfalls nach C tendiert (Takt 134-142) - zeigt, daß die Tonalität nicht als formkonstitutives Mittel benötigt wird; die einzelnen tonalen Ebenen werden vielmehr in eine Konstellation zueinander gebracht, die ihrerseits von einer bestimmten Intervallik geprägt sein kann. Der Tonsatz ist intervallisch und linear gebildet und wird von großen Melodiebögen, Kontrapunktik und liegenden Klängen, bzw. Ostinatobildungen charakterisiert; in der Vermeidung von harmonisch-formalen Bindungen erinnert er an Debussys Vorstellung vom "freien Spiel der klanglichen Kräfte" und von der melodischen Linie als "Arabeske"¹²⁾, und dies ist der Ansatzpunkt für die Bedeutung, die Debussy später für Veress bekommen wird.

Die langsame Einleitung zum ersten Satz ist zweiteilig angelegt (Takt 1-17/18 und Takt 18-31/32), wobei der zweite Teil eine Art "echohafter", in allen Dimensionen zurückgenommener Wiederholung des ersten ist. Auch dieser gliedert sich in zwei Teile (Takt 1-10/11 und Takt 11-17/18), und wiederum ist im zweiten Teil eine Zurücknahme gegenüber dem ersten zu bemerken. Jeder Teil beginnt mit der Aufstellung eines Klanges, über dem sich dann ein Melodiebogen entfaltet. Die Klangfolge zu Beginn des Satzes lautet:

h - b - as- g _____ fis ——— f - e
 c -fis- a -gis _____ a — h - c
 gis-cis- d - es _____ e _____ fis- g

Die sie tragende Linie steht in Cis. Auf den Quartansatz folgt eine chromatische Bewegung, in der man d als "phrygische" Sekunde und es/e als doppelte Terzstufe verstehen kann, und den Schluß bildet der Tritonuston g. Die gegenläufige oberste Linie fällt vom Septim- zum Terzton und verläuft von h bis f intervallisch krebsgängig zum Aufstieg cis-g. Die mittlere Linie ist am halbtönig von cis abgerückten c orientiert. Der durch ein Sforzato hervorgehobene C-dur-Klang am Schluß von Takt 6 entsteht also durch Verschiebung der Intervallik und steht zudem dissonant zum fis der Melodie, das zum melodischen Höhepunkt in Takt 7 hinführt, der aber durch das plötzliche Verschwinden des Klanges und die absetzende Pause wie in die Ferne gerückt erscheint - eine für Beethoven charakteristische Ausdrucksform.

Das intervallische Gerüst der Melodie (Notenbeispiel 1) entspricht zunächst dem der tragenden Klang-Linie; es ist die Kleinterzfolge cis-e-g mit dem inneren Aufbau der Folge von Ganzton und Halbton - die Chromatik d-es-e ist zur Diatonik zurückgeführt -, und sie wird nach unten und oben je um einen Halbton erweitert (his und gis, das wie as zu lesen ist). Das Gerüst ist aus der Moll-Grundstruktur, der Quinte mit unterem

und oberem Halbton, dadurch entstanden, daß die obere große Terz durch eine der unteren entsprechend gebaute kleine Terz ersetzt wurde. In Takt 9/10 kehrt sich mit der fallenden Bewegung die Richtung der Ganzton-Halbton-Folge um, so daß f und d an die Stelle von fis und dis treten. So wird der Schlußton dieses Bogens mit dem Halbtonschritt von oben erreicht, einer Grundbewegung in der Melodik von Veress. Im zweiten Teil der Melodie wird die fallende Intervallik zunächst beibehalten, so daß c-b-a als halbtondistante Inversion von cis-dis-e erscheint, doch wird nicht die ganze Tonordnung gespiegelt, denn der letzte Ton in Takt 15 lautet f und nicht fis. Die beiden Teile der Melodie werden durch die Folge der Quart-Tritonus-Klänge as-des-g und g-c-fis verbunden. Zusammen mit den Melodietönen cis und c entsteht eine vielschichtige Oktav- und Non-, bzw. Quart- und Tritonusbeziehung, Spannung und Lösung in einer intervallischen, nicht akkordlichen Klanglichkeit. Das f in Takt 15 leitet halbtönig zur Tongruppe cis-dis-e, aus der die Linie in die Terz c-a führt, die zur Begleitfiguration im zweiten Teil der Einleitung wird; der Klang entsteht hier aus der Linie.

Die Beobachtungen lassen sich verallgemeinern: Veress entwickelt seine Tonordnung aus tonalen oder modalen Gegebenheiten, indem er einzelne Bauelemente, meist Ganzton-Halbton-Strukturen, herausgreift und mit ihnen experimentiert. Dabei arbeitet er stets an der konkreten Linie, am konkreten musikalischen Bewegungsmoment. Das ist vielleicht überhaupt ein Charakterzug von Veress: Ein feinfühligere Beobachter bemerkte kürzlich nach einem längeren, nicht nur musikalische Fragen berührenden Gespräch mit Veress, daß er stets am Konkreten zu denken beginne; er zögere und suche, bis er einen festen Punkt gefunden habe.

Das Hauptthema des ersten Satzes (Takt 38-46, Reprise Takt 283-291, Notenbeispiel 2) hat eine von der Einleitungsmelodie verschiedene Tonordnung, die durch den Tritonuston des/cis

geteilte Oktave g-g, deren unterer Teil chromatisch ausgefüllt und deren oberer Teil in große Terz und Ganzton geteilt ist: g-gis/as-a-b-h-c-cis/des-f-g. Der Achsenton cis schiebt sich dabei vor eine plagale Oktavteilung g-c-g. Das zweiteilige Thema beginnt mit dem Halbtonschritt des-c; es ist die Distanz, um die in Takt 11-12 die beiden Teile der Einleitungs-Melodie voneinander abgesetzt sind, über die hinweg die Melodie in Takt 17-18 in die Begleitung zurücksinkt und die schließlich zwischen Einleitung und Hauptteil des Satzes besteht. Das Thema schließt mit der Wendung g-a-b; wie die kleine Obersekunde des Grundtons der ersten Ton des Themas ist, so die große Untersekunde der letzte. Zwei Momente des Fassung des Themas im Satz sind noch zu nennen. Während des Schrittes des-c steigt das Violoncello im Crescendo von g zu des, so daß in Takt 38/39 der Halbton des-c sowohl horizontal wie vertikal erscheint. Diese Beziehung der Satzdimensionen aufeinander in einem Punkt ist mehrfach im Werk von Veress zu finden. In Takt 43 wird die ausgreifende Septime a-g vom Violoncello imitiert; plötzlich taucht die polyphone Dimension auf, die dann im weiteren Verlauf des Satzes Bedeutung gewinnt.

Im Seitensatz (Takt 142-186, Reprise Takt 382-416) hebt Veress die Melodie durch die Aufzeichnung im $2/2$ -, $3/2$ - und $4/2$ -Takt mit eingefügten $5/4$ - und $3/4$ -Takten von der im $2/4$ -Takt notierten Begleitung ab. Auch dieses "freie" Melodisieren über einem Fundament, auf das metrisch nicht Bezug genommen wird, trifft man mehrfach. Am Schluß des Satzes (Takt 426-432) taucht wie eine Erinnerung der erste Bogen der Einleitungs-Melodie auf (Takt 2-5), und unter dem liegenbleibenden his erscheint noch der folgende Aufstieg zum g im pizzicato der Violine II. Im Schlußklang wird das his zum c; die strukturell wesentliche Halbtondistanz löst sich auf. Formal charakteristisch ist, daß Exposition und Reprise mit dem Verebben des Seitenthemas enden; am Schluß der Exposition kommt es dabei zu einem Moment des Stillstandes (Takt 199), während in der Reprise der abschließende Rückgriff folgt. Den Stillstand in

Takt 199 überwindet Veress mit einem als dialektisch zu bezeichnenden Kunstgriff: Auf das allein unter der Fermate übrigbleibende D, das bereits von Takt 192 an im Violoncello erklingt, folgt im plötzlichen Forte die rasche Figur F-E-C, eine intervallische Inversion des Themenbeginns (f''-des''-c''). Strukturell schließt sie die Exposition ab - und zwar auf dem Grundton, was die Rolle der Tonalität hinsichtlich der formalen Konzeption beleuchtet -, als Bewegungsimpuls bewirkt sie aber den Beginn der Durchführung. Dem Verebben am Schluß der Exposition steht die Intensivierung des musikalischen Geschehens in der Hinführung zum Reprisesbeginn mit der Wiederkehr des Hauptthemas gegenüber (Takt 267-282 und Takt 283-292). Diese Formkonzeption, die eine gewisse Affinität zur zweiteilig aufgefaßten Sonatenform hat, läßt sich in den Anfangssätzen des **Zweiten Streichquartetts** und des **Streichtrios** wieder beobachten. Sie gehört zu den vielfältigen Experimenten, die Veress mit der Sonatenform - "die ich sehr gern hatte" - unternommen hat.

Schon bei einer so flüchtigen Betrachtung erweist sich der erste Satz des **Ersten Streichquartetts** als ein Schlüsselwerk, und die folgenden Sätze stehen ihm an Bedeutung nicht nach. Vergleicht man die Komposition mit dem ersten Streichquartett von Bartók oder gar mit dem ersten Streichquartett von Kodály, so läßt sich zugleich mit dem Ausgangspunkt von Veress ein Stück ungarischer Musikgeschichte dieses Jahrhunderts abschätzen.

Die folgenden Jahre bezeichnet Veress als seine "Sonatinenzeit", doch komponierte er damals auch mehrere Chorwerke nach Volksliedern. Am Ende dieser Periode, in den Jahren 1936/37, entstehen drei bedeutende Werke. In der vierteiligen **Transsylvanischen Kantate** entsteht aus Volksliedern - zwei von ihnen stammen aus Veress' eigener Sammlung - durch den madrigalischen Satz und die formale Verklammerung durch die Wiederholung charakteristischer Zeilen ein übergreifendes Ganzes, be-

ginnend mit den Worten "Die Zeit ist schon bald hier, wo ich aufbrechen muß" und schließend: "Die ewige Welt aber wird niemals verrinnen" (übersetzt von Veress). Das **Zweite Streichquartett**, wesentlich breiter angelegt als das erste, steht den mittleren Quartetten Bartóks nahe, und mit dem Ballett **A Csodafurulya** (Die Wunderschalmey) erschloß sich Veress einen neuen Schaffensbereich. Dies geschah durch die Vermittlung von Bartók¹³), der in einem anderen Zusammenhang an László Rásonyi in Ankara schrieb: "Es fällt mir noch Sándor Veress ein (er gehört zu den besten unserer jungen Komponisten, ist auch ein guter Pianist und befaßt sich ebenfalls mit dem Sammeln von Volksliedern)."14) Es ist bekannt, wie zurückhaltend Bartók mit Lobsprüchen war.

Als charakteristisch für die "Sonatinenzeit" kann die 1933 entstandene **Sonatine für Violoncello und Klavier** angesehen werden. Die Tonsatz ist in den beiden Ecksätzen fast durchweg dreistimmig und weitgehend von Kanonik bestimmt. In der 35 Takte umfassenden Exposition des ersten Satzes stehen vier kanonische Verläufe: in Takt 1-9/10 zwischen Violoncello und Klavier-Unterstimme im Abstand von sieben Achteln, in Takt 9-10/11 zwischen Violoncello und Klavier-Oberstimme im Abstand von einem Achtel, in Takt 11-15 zwischen denselben Stimmen im Abstand von vier Achteln und in Takt 29-35 zwischen allen drei Stimmen im Abstand von jeweils sechs Achteln; die Reprise (ab Takt 65) ist entsprechend gebaut. Der Satzzusammenhang wird rein linear entwickelt. Haupt- und Seitenthema sind zwar deutlich voneinander abgehoben (Takt 1-3 im Violoncello, Takt 11-13 in der Klavier-Oberstimme, Notenbeispiel 3a), doch analog gebaut. Beide enden auf g, und die Quartdistanz zum Anfangston wird im Seitenthema zur großen Sekunde umgewandelt und dazu noch die rhythmische Struktur der verbindenden Bewegung umgekehrt. In Takt 27-29 wird die Exposition durch eine zum Hauptthema umgekehrt krebsgängig verlaufende Wendung in der dritten Stimme abgeschlossen (Notenbeispiel 3b); aus derselben Grundfigur entwickelt Veress durch möglichst geringe Eingriffe ver-

schiedene, den formalen Funktionen entsprechende Konkretisierungen. Das Hauptthema der **Sonatine** kehrt darüber hinaus in verwandelter Gestalt und auf a in der ersten Phrase der Anfangsfuge des **Sancti Augustini Psalmus contra partem Donati** von 1943/44 wieder und trägt dort den Text **Abundantia peccatorum solet fratres conturbare** (s. unten Notenbeispiel 7).

Auch im Mittelsatz der **Sonatine** entfaltet sich die Musik linear; die hinzutretenden Klänge sind statisch. Hier ist ein wenig die Nähe Hindemiths spürbar. Der zweite Teil - **Im Zeitmaß eines langsamen, feierlichen Tanzes** - seiner 1918 entstandenen **Sonate für Violine und Klavier** in Es-dur op.11, Nr.1 beginnt mit einem kanonischen Satz über einer Klangfläche (Takt 3-9, wiederholt in Takt 39-45 und Takt 103-109), dessen Melodielinie sich in gewisser Weise mit derjenigen in der Violoncello-Sonatine vergleichen läßt. Sie beginnt zwar auf dem Grundton und wird chromatisch geführt, entspricht aber jener im fallenden Gestus. Eine diatonische und auch im Wechsel von zwei- und dreizeitigen Takten der Melodie von Veress nahestehende, aber nicht kanonisch geführte Linie ist das Thema - **ruhig und einfach wie ein Volkslied** - im zweiten Satz von Hindemiths **Sonate für Bratsche und Klavier** op.11, Nr.4 von 1918; es beginnt zudem mit dem Quintton und fällt zum Grundton hinab (Notenbeispiel 4).

In den frühen Dreißigerjahren begann Veress seine Tätigkeit als Instrumentalpädagoge¹⁵⁾. Er gründete das Musikpädagogische Seminar in Budapest, studierte auf Reisen nach Berlin (1933) und London (1938-1939) die dortigen Formen der Musikerziehung und suchte in kulturgeschichtlichen, auf den Gedanken von Rousseau und Pestalozzi gründenden Überlegungen die Vorstellung Huizingas vom **Homo ludens**, in der Einfachstes und Höchstes zusammengefaßt wird, für das Spiel am und mit dem Instrument fruchtbar zu machen, denn "keine Musikerziehung (kann) wirklich erfolgreich sein, wenn die natürlichen schöpferischen Kräfte des Kindes nicht durch seinen angeborenen Spieltrieb

entfaltet werden"¹⁶⁾. Auf dem Kongreß für Volksmusikforschung in Basel 1949 faßte er seine Intention zusammen: "Ich betrachte als eine der größten Gefahren unseres Zeitalters den Typus des automatisierten Individuums, das allmählich seine Fähigkeit zu freiem Handeln verliert. Ich denke auch, daß jede Erziehung heutzutage diese Bedrohung mit allen in ihrer Macht stehenden Mitteln bekämpfen sollte. Erwägt man die Bedeutung der Musik in der Erziehung, so liegt ein Großteil dieser Arbeit in den Händen der Musikerzieher, die die psychologische Wirkung der Musik nutzen sollten, um den Menschen zu befähigen, den Funken der (echten) Individualität zu bewahren."¹⁷⁾ So "war Veress der erste, der in den Jahren 1939-1947 den Weg absteckte, der zur Erneuerung der ungarischen Instrumentalpädagogik führte"¹⁸⁾. Für den Unterricht und das Spielen am Instrument entstanden mehrere Kompositionen, von der **Sonatine für Klavier** von 1932 bis zur Sammlung der **Fingerlarks** (etwa als "Finger-Spässe" zu verstehen) von 1946. "Ich betrachte diese meine kleinen Stücke jeder meiner großen Kompositionen gleichwertig, und ich habe gewiß auf sie soviel Sorgfalt verwendet wie auf meine anderen Werke."¹⁹⁾ Der Beginn des ersten Satzes der **Sonatine**, wo die fanfarenhafte Tonwiederholung auf c von demselben Motiv auf h unterschichtet wird, und der Septim-Non-Septim-Wechsel der Töne e und f in Takt 6 des Stückes bezeichnen deutlich die Klangwelt von Veress, und der Beginn des 68. Stückes der **Fingerlarks** läßt sich direkt mit demjenigen des **Klavierkonzerts** von 1952 vergleichen (Notenbeispiel 5).

Im Jahre 1939 spitzte sich eine lebensentscheidende Frage zu. "Ende 1938 fuhr ich nach London, wohin Enid, damals meine Braut, schon früher zurückgekehrt war. Ich hatte die Absicht, dort Umschau zu halten, um vielleicht eine Existenz aufbauen zu können. Meine Assistenzstellung an der Wissenschaftlichen Akademie neben Bartók war eine schöne Aufgabe, materiell aber reichte es nicht für das Leben. In London und von dort aus dann auch in Holland habe ich einige schöne Erfolge gehabt, und der damalige Direktor des Verlags Boosey & Hawkes, Ralph

Hawkes, war sehr wohlgesinnt mir gegenüber. Hawkes gehörte noch zu jenen Verlegern aus dem 19. Jahrhundert, die nicht nur auf das Geschäft ausgerichtet handelten, sondern die Komponisten, die sie angenommen hatten, in jeder Hinsicht materiell und ideell unterstützten. Nun, im Sommer 1939 schloß Hawkes mit mir einen Generalvertrag, zu derselben Zeit, als der Verlag auch mit Bartók einen Generalvertrag schloß. Als der Schatten des kommenden Krieges schon sehr spürbar geworden war, versicherte mir Ralph Hawkes, er werde, falls ich mich dazu entschliefße, in England zu bleiben, die materielle Verantwortung für uns beide in vollem Umfang übernehmen. Also: Sicherer Kriegsausbruch, eine Existenzmöglichkeit als Komponist in London, eine englische Frau an meiner Seite - auch als künstlerische Stütze. 3. September: Die Kriegserklärung Englands an Hitler nach dem Überfall auf Polen. Und ich? Nach zweimonatigem schweren Ringen bestieg ich Ende November den Zug und kehrte, mit einem großen Umweg durch Frankreich, Italien und Jugoslawien, zusammen mit meiner englischen Frau nach Budapest zurück. »Totaler Blödsinn!«, hat jeder gesagt, schon in London. »Hast richtig gehandelt!«, sagte mir die innere Stimme der Intuition. Denn ich wußte, der Krieg werde lange dauern, und ich wußte auch, daß ich in England völlig isoliert von Ungarn sein würde. Aber meine geistig-musikalische Entwicklung, meine seelische Verfassung brauchte noch die Heimat, den Nährboden, vielleicht könnte man auch sagen: die Atmosphäre des Volksliedes. Und es war richtig so! Ich hätte eine organische Weiterentwicklung meines Komponistentums in England damals nicht leisten können. Es wäre noch zu früh gewesen, Ungarn zu verlassen, und so wären einige vielleicht wichtige Werke, wie zum Beispiel der St. Augustinus-Psalm nicht entstanden."

In jener Zeit entstanden zwei bedeutende Werke, das **Violinkonzert** und die **Zweite Sonate für Violine und Klavier**²⁰⁾. Das Violinkonzert steht am Ende der Dekade der "großen" Violinkonzerte: Strawinsky (1931), Berg (1935), Schönberg (1936), Bar-

tók (Zweites Konzert 1937) und Hindemith (1939). Das Werk hat zwei Sätze, doch steht zwischen der ruhigen **Aria** (221 Takte) und dem Tanz-Finale (ursprünglich 319 Takte, dann auf 330 Takte erweitert) eine 78 Takte umfassende Orchester-Kadenz. Der Gedanke der komponierten und formal konstitutiven Kadenz entstand aus der Empfindung, daß die beiden Sätze des Werkes in ihrer Aufeinanderfolge einer Vermittlung bedürften; ein selbständiger Satz kam aber bei dieser Formanlage als Mittelglied nicht in Frage.

Auch die **Zweite Violinsonate** und später das **Streichtrio** und das **Klarinettenkonzert** haben nur zwei Sätze, wobei stets ausdrucksvolles "Singen" und "Tanzen" aneinandergesetzt wird. So läßt sich der erste Satz des **Violinkonzertes** mit dem gleichfalls **Aria** bezeichneten Mittelsatz der **Sonatine für Violine und Klavier** (1933) vergleichen, sowohl in der Konzentration auf die langgezogene Melodielinie über ruhig-gleichmäßigen, meist orgelpunktartigen Klangflächen wie in der dreiteiligen, bogenförmigen Anlage; auch der die Klangfolgen bestimmende "phrygische" Halbton charakterisiert beide Sätze. Doch den Konzertsatz heben nicht nur seine Dimensionen über den Sonatensatz hinaus, sondern auch die sonatenhafte Differenz von Haupt- und Seitensatz (letzterer beginnt in Takt 51). Diese Durchdringung von Bogen- und Sonatenform - sie ist in vergleichbarer Weise im **Threnos in memoriam Béla Bartók** zu beobachten -, bei der die Funktion der Durchführung wesentlich berührt wird, zeigt einen wichtigen Punkt von Veress' formalen Konzeptionen. Das architektonische Modell des Bogens trägt das "dialektische" des Sonatensatzes und kann es aufheben.

Die verbindende Funktion der Orchesterkadenz erhellt daraus, daß ihr Ansatz den Halbtonschritt as-g aufnimmt, der im ersten Satz von Takt 205 an als ein zur Finalis g führender Einwurf erklingt, und in ihrem zweiten Teil (Takt 39-63/64) das Seitenthema des Schlußsatzes auftaucht, der mit dem rhythmischen

Modell



verbundene Quartschritt. Das Zentrum der Kadenz bildet ein stehender fis-moll-Sextklang im Fortissimo, einen Halbton unter der Finalis, und am Schluß erklingt in einem Violinsolo, das wieder zum Klangbereich des Solisten zurückführt, die von as nach fis hinaufsteigende Ganztonleiter. Der Schluß der Orchesterkadenz und der folgende Beginn des Finale sind eine deutliche "Nachkomposition" des Beginns des Finales aus der Ersten Sinfonie von Beethoven. Daß die aufsteigenden Bewegungen dort auf g ansetzen und hier zum fis führen, sich also die konstitutive Halbtonbeziehung entdecken läßt, macht die Beziehung zwischen beiden Werken besonders aufschlußreich.

Auf eine Stelle sei noch eingegangen. Die Kadenz beginnt mit einer ausgedehnten Unisono-Melodie der Streicher und Holzbläser (Takt 4-18). In Takt 4-9 lautet ihre Tonordnung c-cis-dis-e-fis-g-as-b-ces. Vom zentralen g, der Finalis, aus wird auf- und absteigend die Intervallfolge Halton-Ganzton-Halbton angelegt; absteigend wird sie dann von e aus wiederholt. In Takt 10-15/16 ist dann der Ansatz zu einer reihenmäßigen Organisation der Töne zu erkennen (Notenbeispiel 6). Von Takt 10 bis zum fünften Sechzehntel von Takt 14 kreist die Linie in einer Fünf- bzw. Sechstongruppe, die mit b-c-a-gis beginnt, und vom letzten Achtel der Septole in Takt 15 bis zum ersten Septolenachtel in Takt 16 erscheint die Krebsumkehrung c-h-gis-ais. Dazwischen wird das Material bis zur Elftönigkeit ergänzt; es fehlt der Ton f. Solche Stellen zeigen, daß die Erarbeitung der Zwölftontechnik Veress nicht zu einer grundsätzlichen Änderung seines Verfahrens zwang; es galt lediglich, bereits vorhandene Ansätze in einer Richtung zu systematisieren.

"Angekommen in Budapest, wurde es mir später möglich, anderhalb Jahre in Rom zu verbringen, wo ich in Zusammenarbeit mit Milloss mein größeres Ballet **Térszili Katicza** fertigkomponieren konnte." Dabei kam es zu einem entscheidenden Kunsterleb-

nis. "**Wozzeck** in der Oper in Rom! Ich habe 1942 alle Proben und die sieben Aufführungen mit Tullio Serafin - er dirigierte auswendig! - erlebt. Regisseur war Milloss, und die prachtvollen Bühnenbilder hat ein ungarischer Maler namens Pekáry geschaffen, der damals ebenfalls in Rom lebte und zu unserem Freundeskreis gehörte. Es war eine großartige Veranstaltung, die ich nie vergessen werde. Im Spätherbst 1943 kehrten wir nach Budapest zurück, wo dann wenig später mit der deutschen und nachher mit der russischen Invasion die ganze Grausamkeit des Krieges losbrach. Mit meiner Ernennung als Kodály's Nachfolger an der Hochschule im Jahre 1943, noch vor der deutschen Invasion, hatte sich unsere materielle Lage endlich stabilisiert, und, nachdem es uns gegönnt wurde, den Krieg relativ unversehrt zu überleben, habe ich wie alle im Frühling 1945 im total zerstörten Budapest die Aufbauarbeiten auf allen Ebenen begonnen, mit großem Elan und voller Hoffnungen für ein neues Leben und ein demokratisches Ungarn. Der Anfang war schwer, weil wir einfach nichts hatten. Die Häuser lagen größtenteils in Ruinen; unser Familienhaus an der Burg war unbewohnbar. Dazu mußten wir eine langdauernde russische Besetzung mit allen Gesetzlosigkeiten eines Raubzuges erleiden. Dann kam die Nachricht von Bartóks Tod in New York am 26. September 1945. Sie löste bei uns einen Schock aus, denn wir hatten keine Verbindung mit der Welt und wußten gar nichts über Bartóks tödliche Krankheit. Ganz Ungarn hat ihn zurückerwartet, und so hat sein Weggehen das ganze Land in tiefe Trauer gestürzt."

Die wichtigsten Werke dieser Zeit sind der **Sancti Augustini Psalmus contra partem Donati**, die **Fünf Lieder auf Gedichte von Attila József** - beide noch vor dem Kriegsende entstanden - und der **Threnos in memoriam Béla Bartók**. Der Psalmus für Baß, Chor und Orchester hat folgende Anlage:

Andante con moto (Takt 1-9), Chor: Omnes qui gaudetis de pace
modo verum iudicate

Allegro (Takt 10-159/160), Chorfuge: Abundantia peccatorum
solet fratres conturbare

Poco andante (Takt 160-201, Takt 202-211), Zwischenspiel und
Chor: Propter hoc Dominus noster voluit nos praemonere

Andante con moto (Takt 212-274), Solo: Comparans regnum
coelorum ...

Allegro molto (Takt 275-321), Chor: Recognoscat cum timore ...

Poco andante (Takt 322-328), Chor: Nam saeculi finis est
litus ...

Andante (Takt 327/328-351), Solo: Qui modo retia ruperunt ...

Andante (Takt 352-366), Chor: Omnes qui gaudetis de pace ...

Das Werk läßt sich mit Bartóks **Cantata profana** "Die Zauberhirsche" und Strawinskys **Symphonie des Psalmes**, zumal mit deren drittem Satz, vergleichen, und auch Beziehungen zu Kodály's **Psalmus hungaricus** sind zu erkennen. Mit dem Schlußsatz der **Symphonie des Psalmes** verbindet den **Psalmus** die formale Anlage, die Wiederkehr des Anfangs am Schluß und der rhythmisch profilierte Ansatz des Allegro (bei Strawinsky Takt 28). Veress unterscheidet sich aber von der Unnachgiebigkeit der Deklamation Strawinskys. So wird die Chorfuge von Takt 148 an mit der aus dem Rahmenteil stammenden Wendung g-a-b-as-g-f-d (bzw. d-e-f-es-d-c...) abgefangen, aus der sich der Halbtonschritt herauslöst und in der Wendung heses-as-f (Takt 155/156) ausdrucksvoll hervortritt. Aus dem Vergleich dieser Stelle mit Strawinskys Wendung bei **Laudate eum** (Takt 162-174) erhellt deutlich der Unterschied im Ausdruck, obwohl Veress sich auch hier vom *Espressivo* Kodály's entfernt hält (vgl. **Psalmus hungaricus**, Takt 39-47 und Takt 203-207).

Vergleicht man die Chorfuge mit derjenigen in Bartóks **Cantata profana** (ab Takt 74), die in vergleichbarer Weise abgefangen wird (Takt 164ff), so zeigen sich schon im Themenbau charakteristische Unterschiede (Notenbeispiel 7). Bartóks Thema hat den Ambitus der Quinte mit großer Untersekunde, und die Comesform bewegt sich im ergänzenden Quartraum; das Thema von Ve-

ress durchmißt fallend die Oktave. Bartók verwendet insgesamt eine elfstufige Leiter auf b mit einem Ganztonschritt über der Finalis, Veress eine zehnstufige Leiter auf a mit dem Ganztonschritt unter der Finalis und zwischen Quart- und Quintton. Dem intervallisch markanten Quint- bzw. Quartansatz bei Bartók entspricht bei Veress die Tonwiederholung. Gliedern Quarte und Quinte hier das Fugenthema und seinen Tonvorrat, so im Allegro molto den Klangaufbau, der über dem Baßton d des Orchesters zu einer Übereinanderschichtung der sieben Töne der "natürlichen" a-moll-Leiter in Takt 295-301 führt. Veress arbeitet hier mit einem zweitaktigen rhythmischen Modell, wobei er den Text um ein vorangestelltes **Noscat** erweitert:



Am folgenden Höhepunkt in Takt 318-321 erklingt zum Text **iustus est cum peccatore** über dem Baßton fis des Orchesters der a-moll-Septakkord. Quint-Quartaufbau und Quint-Terz-Aufbau der Klänge stehen als voneinander unabhängige, aus dem jeweiligen Satzzusammenhang hervorgehende Formen nebeneinander und sind nicht - jedenfalls nicht in traditioneller Weise - aufeinander zu beziehen.

Der **Psalmus** schließt mit einem ausklingenden Melisma der Altstimme; es entspricht einer Fassung der dritten Melodiezeile des Volksliedes **Ideje bujdosásimnak** im ersten Satz der **Transsylvanischen Kantate** (dort im Tenor, Takt 5-8)²¹). Auch hier wird deutlich, wie die Kompositionen aufeinander verweisen und voneinander her zu verstehen sind. Zugleich erhellt nochmals Veress' Umgang mit dem Volkslied: Dem **Psalmus** wird nichts hinzugefügt, das ausklingende Melodisieren nähert sich vielmehr aus sich heraus der Volksweise, die bereits in der Kantate in einer besonderen, dort im Satz erforderlichen Variante erscheint.

Eine merkwürdige Parallelität besteht zwischen dem **Psalmus** und dem 1947 entstandenen Chorwerk **Apparebit repentina dies** von Hindemith. Sie beginnt bei der Thematik, dem Endgericht, und den Textvorlagen, den spätantiken bzw. frühmittelalterlichen Dichtungen, erstreckt sich auf den Wechsel von Chorsatz und Einzelstimmen - bei Hindemith sind es einzelne Chorstimmen - und ist noch im Ansatz der Werke, der Folge von Ruf und Fuge - bei Hindemith beides instrumental - zu erkennen. Im musikalischen Satz bestehen dann aber wesentliche Differenzen.

Der **Psalmus** läßt noch etwas anderes erkennen: die ethische Dimension der Musik. Musik ist zwar Spiel - ludus -, zugleich aber menschlich verpflichtendes Tun, und zwar von Anfang an. Das verdeutlicht Veress in der Vorrede der **Fingerlarks**. Unverpflichtende Musik gibt es für ihn nicht; er nimmt jeden Ton ernst, verlangt aber auch, daß er im Ernst gesetzt sei. Und diese Verpflichtung besteht nicht nur gegenüber dem Tonsatz, sondern gegenüber der Musik als menschlichem Tun. Humanität, Wahrheit und Freiheit - diese altväterlich klingenden Begriffe sind für Veress keine Scheidemünze für Sonntagsreden, sondern Grund der Existenz und als solcher unmittelbarer Grund seiner Musik. Dies ist der Maßstab für sein Handeln und Urteilen, das bei aller Offenheit und Weitherzigkeit unverrückbar feststeht, wenn die geradezu klassisch verstandene Humanität berührt wird. Daraus entspringt dann auch die Verletzlichkeit des Menschen und Künstlers Sándor Veress.

Aus dieser ethisch bestimmten Einstellung zur Musik verweigert sich Veress auch jeder Form von Avantgardismus, sofern darunter das Zurücktreten und schließliche Verschwinden der werkhafte Geschlossenheit zugunsten der momentanen, strukturell nicht aufgehobenen Schockwirkung, des Kunstwerks zugunsten der Aktion verstanden wird.²²⁾

"Ich komponierte damals, im Sommer 1945 - es war ein wunderschöner Sommer, als wollte die Natur uns für die Grausamkeit

des Krieges im vergangenen Winter entschädigen - die **Attila József-Lieder** und die neun **Tscheremiss-Lieder** in der Zelle eines kleinen Franziskanerklosters unweit von uns in der Umgebung von Buda, das die Belagerung unbeschädigt überstanden hatte. Unter den wenigen Mönchen hatten wir einen lieben Freund, den Klostermusiker. Er war ein lieber Mensch, sah aus, als wäre er aus einem Giotto-Bild herausgetreten, und kam immer zu unseren, in einer Villa von englischen Freunden organisierten Hauskonzerten, mit denen wir damals das Kulturleben aufzubauen begannen. Es waren Liederabende, Kammermusikkonzerte mit Végh und anderes. Nun, ich schrieb die **Attila József-Lieder** in der Zelle, die mir unser Mönch-Freund zur Verfügung gestellt hatte. Attila József war einer der größten ungarischen Dichter dieses Jahrhunderts, zusammen mit Ady, Illyés und Weöres. Er war ein ungemein feinfühliges und in seiner reichen Symbolik und Assoziationsphantasie unerreichbar großer Künstler. Er schied durch Selbstmord aus dem Leben."

Vielleicht bieten die **Fünf Lieder auf Gedichte von Attila József** die beste Möglichkeit, die Vielfalt des Komponierens von Veress kennenzulernen²³): die Volksliedmelodik und ihre Fassung im ersten und vierten Lied, die differenzierte Polyphonie im zweiten und die groß angelegte Deklamation im fünften. Zudem kann man in der Dichtung einen geistigen und gefühlsmäßigen Hintergrund erkennen, der das Gegenstück zur Welt des Psalmus darstellt. Einsamkeit (Lied II) und die letztlich ins Leere gehende harte Anrede **Oh emberiség** (O Menschheit! Lied V) prägen den Zyklus, und dazwischen steht das archaische Zauberlied (IV), das mit einem bösen Fluch endet. Als Veress die Gesänge in einem Konzert in Bern zu Ehren seines 70. Geburtstages begleitete, meinte er zu dem furiosen Schluß dieses Liedes, entscheidend sei der Gestus - eben der Fluch -; die Töne sollten zwar auch stimmen, aber das sei weniger wichtig. Das trifft insofern zu, als das Wesentliche der Begleitung eine rasche, durch dissonante Töne geschärfte Bewegung der Klänge auf g, c, es und wieder g ist. Ganz anders verhält es

sich mit den Tonbeziehungen im zweiten Lied. In Takt 1-5/6 und Takt 26-29/30 entfaltet sich über dem Quartklang a-d-g eine zweischichtige Struktur. Die erste Schicht - anfangs in der Singstimme, dann im Klavier - hat die Töne d-e-f-g-as, die verminderte Quarte e-as, erweitert um die Untersekunde d, und das ergibt die Intervallordnung Ganzton-Halbton-Ganzton-Halbton. In der zweiten Schicht erklingen die Töne b-cis-e, die die ergänzende verminderte Quinte bilden, die im Ganztonabstand über der Quarte steht, wobei die Intervallordnung fortgesetzt wird. In Takt 6-9/10 wird die Melodik der Singstimme im Klavier wiederholt und weitergeführt; in Takt 30-31 folgt mit dem Quintfall e-a in der Singstimme eine Kadenz, an deren Baßton fis sich eine Ganztonfolge anschließt, die zum Schlußklang führt (Takt 32-35, as-b-c-d). Vergleicht man die modale Ordnung dieses Liedes mit der klaren E-Modalität des ersten, so zeichnen sich verschiedene Stufen der intervallischen Durcharbeitung der Tonordnungen ab, die jedoch kein Früher oder Später anzeigen, sondern der jeweiligen musikalischen Situation entsprechen.

Im Zusammenhang mit der Frage nach Klängen und Farben machte Veress im Takt 24 des zweiten Liedes eine aufregende Entdeckung: "Im Text - es ist fast unmöglich, ihn zu übersetzen - heißt es etwa "Silbernes Huschen der Axt spielt auf dem Blatt der Birke". Was alles in diesem Vers-Satz assoziativ mitschwingt, ist ungeheuer! Ich habe in der Klosterzelle einfach Musik geschrieben, auf nichts anderes gedacht - und jetzt, nach 41 Jahren, fällt mir plötzlich ein, daß dort, wo das Wort **Ezüstös** (silbernes) steht, im Klavier ein As-dur-Akkord erklingt! Dieser As-dur-Akkord ist ungeheuer!" Zugleich ist der Klang strukturell genau in das Ganze des Liedes eingebunden. Er ist der Tritonus-Gegenklang zu dem auf d aufgebauten Schlußklang, erscheint auch in Takt 32 zu Beginn der zum Schluß führenden Bewegung und wird sogar in Takt 12 über der Baßquinte a-e als Halbtonschärfung angedeutet, wobei der Terzton c beiden Klangbereichen zugehört. Ferner ist as die Groß-

terz zum Ton e, auf den die Tonordnung in Takt 1-5/6 und Takt 26-29/30 zu beziehen ist. Diese Strukturen verdichten sich in Takt 24 zu dem "silbernen" As-dur²⁴).

Im letzten Lied werden pentatonische und Ganzton-Ordnung miteinander verbunden, was besonders an den Schlüssen der drei Teile deutlich wird. In der letzten Phrase des ersten Teils (Takt 11-14) schlägt in aufsteigender Bewegung die Kleinterzfolge c-es-ges in die unvollständige Ganztonreihe g-a-h-dis-eis/f-g-a um, und am Schluß des - in sich dreigliedrigen - Mittelteils (Takt 46-48/49) folgt in fallender Linie auf die kleine Terz d-h die ebenfalls unvollständige Ganztonreihe ais-fis-e-d-c, die chromatische Ergänzung zu jener Ordnung. Der Schluß des dritten Teils (Takt 57-59) verweist mit der Tonfolge ...d-h-ais - - fis auf denjenigen des zweiten, doch nun wird in die "Lücke" der Ton g gefügt, so daß die charakteristische Halbtonwendung entsteht; darüber hinaus zeichnet sich zusammen mit dem vorhergehenden Ton es die Intervallordnung Halbton-kleine Terz-Halbton-kleine Terz-Halbton ab. Im Mittelteil schließt ferner das erste Glied mit einer Ganzton-Phrase (Takt 22-25) und das zweite mit einer pentatonischen (Takt 33-35). Diese Einbeziehung der Ganztonordnung mag auf eine Auseinandersetzung mit Debussy deuten.

In manchem lassen sich die **Attila József-Lieder** mit Bartóks Ady-Liedern op.16 vergleichen; dabei könnten auch die Texte berücksichtigt werden, da Attila József von Endre Ady beeinflusst wurde. Ähnliche Momente sind etwa die ausgreifenden Arpeggien der Klavierbegleitung - bei Veress im fünften und auch im zweiten Lied - und der fallende Melodieansatz, bei dem der Quarte ein Ganzton- oder Halbtonschritt vorangestellt ist (bei Bartók im vierten Lied: gis-fis-cis..., ais-gis-dis..., d-cis-gis...; bei Veress im fünften Lied: fes-es-b..., fis-e-h...). Sie dürfen jedoch nicht aus ihren jeweiligen Zusammenhängen herausgelöst werden. In ihrer Bedeutung innerhalb des Gesamtwerkes nehmen die **Attila József-Lieder** aber eine den Trakl-

Liedern op.14 bei Webern vergleichbare Stellung ein - und man darf vielleicht auch einige Ähnlichkeiten zwischen Attila József und Trakl entdecken. 36 Jahre nach Veress vertonte sein damaliger Schüler György Kurtág Gedichtfragmente von Attila József²⁵⁾; es kann nur die Vermutung geäußert werden, daß auch hier eine vergleichende Betrachtung zu gewichtigen Ergebnissen kommen könnte, zumal was die Aussagekraft der Dichtung betrifft.

In der Eröffnungsrede zum Bartók-Festival in Basel im Jahre 1958 erinnerte Veress an die Trauerfeier für Bartók in Budapest: "Damals stand ich auf dem Podium des großen Konzertsaaus der Musikhochschule in Budapest, einer Ruinenstadt nach allen Schrecken eines grausamen Krieges, dessen wahnsinnigen Vernichtungsgrad wohl nur unsere zwiespältige, selbstzerstörerische, technische Zivilisation zustande bringen konnte. Auch damals hielt ich eine Festrede. ... Der Festakt war auch damals, wie der heutige, durch ein kleines Konzert umrahmt. ... Auf dem Programm (stand) ... lediglich eine einzige Volksliedbearbeitung, die von seiner lebenslangen treuen künstlerischen Mitarbeiterin und Interpretin seiner Lieder, der unvergeßlich großen Altistin Maria Basilides gesungen wurde. Das Lied, eine der schönsten ältesten ungarischen Volksmelodien aus Transsylvanien, wirkte in der Symbolhaftigkeit seines Textes erschütternd, und die Menschen, die noch vor kurzem die Leidensmonate des Krieges erlebten, konnten sich der Ergriffenheit nicht wehren, als Maria Basilides das Lied begann:

Ich bin aufgebrochen von meinem schönen Vaterland,
Von meinem kleinen, ruhmvollen Ungarland.
Auf halbem Wege blickte ich noch einmal zurück,
Und meine Augen wurden von Tränen erfüllt. ...²⁶⁾

"Es wurde beschlossen, ein Gedenkkonzert unter Mitwirkung des Philharmonischen Orchesters zu organisieren, und man hat drei Komponisten beauftragt, dafür eine Trauermusik zu schreiben.

Ich war einer von ihnen. Sofort machte ich mich an die Arbeit, und es gelang mir unter dem Eindruck der Tragödie und in der seelischen Verfassung der allgemeinen und persönlichen Trauer, mit außergewöhnlicher Konzentration die Partitur des **Threnos** in weniger als zwei Wochen fertigzustellen, so daß bis zur Uraufführung noch genug Zeit zur Herstellung der Stimmen und zu Proben übrigblieb. In jenem überreizten Zustand, als ich Tag und Nacht fast ohne Schlaf arbeitete, gelangte ich zu einem Punkt - es war die Stelle, wo der Seitensatz hätte kommen sollen -, an dem ich nicht weiter kam. Ausgemergelt legte ich mich zum Schlafen, und im Traum erschien mir die Lösung. Ich wachte auf, setzte mich ans Notenpapier und schrieb das ganze Thema nieder, so wie ich es zusammen mit der ganzen Orchestration geträumt hatte, und von da an ging das Komponieren bis zum Ende in einem Zug."

Das 170 Takte umfassende Stück hat drei Teile: Takt 1-55, Takt 56-100, Takt 101-170, wobei sich die Takte 1-10 und 101/102-111 sowie die Takte 41/42-56 und 138-152 entsprechen, letztere in Quintstufung. Die Formteile sind durch verschiedene modale Leitern voneinander abgehoben. Exposition und Reprise beginnen in Dorisch auf E, der Seitensatz beginnt aeolisch und wendet sich zum Phrygischen, in der Exposition auf H und in der Reprise auf E, und im Mittelteil, der breit angelegten Steigerung zum Höhepunkt, herrscht Dorisch auf As vor. Am Höhepunkt (Takt 87-88) erklingt im vierfachen Fortissimo die kleine Terz as-ces, und nach der Generalpause führen die Terzen d-f (Takt 90-92) und f-as (Takt 94-96) zur E-Ebene zurück, wobei sich der Kleinterzzirkel mit dem charakteristischen Halbtonschritt verbindet. Der Seitensatz hat eine geradezu architektonische Struktur - "... in meiner Lehrtätigkeit waren die Parallelen von architektonischen und musikalischen Formkonzeptionen ein ständiges Thema." -: Seine Dimension ergibt sich daraus, daß in ganztaktigen Werten die aeolische Leiter aufwärts und die phrygische abwärts durchschritten werden. Erreicht diese Bewegung den Oktavton, so erklingt darüber zum ersten Mal der

phrygische Halbton (c in Takt 50, f in Takt 145). Das Intervall bleibt hier aber in der Vertikale; erst am Schluß erscheint es in der Melodie.

Zu Beginn des Stücks entsteht die Melodie aus einzelnen, sich allmählich ausdehnenden "Klage-Gesten" (Notenbeispiel 8); in Takt 9 führt sie in die um eine Quinte tiefere Wiederholung des Anfangs hinein. Diese Wendung erklingt nach dem Höhepunkt des Stücks in Takt 93, wobei die Quarte der objektiv erscheinenden Pentatonik im unmittelbaren Ausdruck vermindert wird (Notenbeispiel 9a), und sie kann wiederum mit dem Melodiebeginn im **Streichtrio**, der **Passacaglia concertante** und auch der **Sonate für Violoncello solo** verglichen werden (Notenbeispiel 9b). Auch die zentrale ("molto espressivo") Melodiewendung im ersten Satz des **Klarinettenkonzerts** und die Melodik, die im Ballet **Térszili Katicza** die innere Bewegung des Prinzen und an anderer Stelle das Stöhnen des Capitano veranschaulicht (IV, Intermezzo und XI, Pantomima), gehören in diesen Kreis (Notenbeispiel 9c, aus **Térszili Katicza** die zweite der genannten Stellen).

Überblickt man die sechs Formungen, so sind die aus dem **Threnos**, der **Passacaglia** und dem Ballett durch den Beginn mit dem fallenden Halbtonschritt verbunden; die Wendungen im **Streichtrio** und der **Cellosonate** beginnen steigend, und im **Klarinettenkonzert** beginnt die Melodik mit der fallenden großen Terz und kehrt auch wieder zum Anfangston zurück, was aus dem Gesamtzusammenhang der Stelle, der Hinführung zum Höhepunkt des Satzes, resultiert. Intervallisch entsprechen sich Ballett und **Passacaglia** in der verminderten Sexte mit der Intervallordnung Halbton-Ganzton-Halbton-Ganzton-Halbton sowie **Cellosonate** und **Klarinettenkonzert** in dem Tritonus mit der Intervallordnung (fallend) Ganzton-Ganzton-Halbton-Halbton, wobei jedoch der Ansatzton jeweils ein anderer ist. Als Hintergrund zu all diesen Prägungen kann die sogenannte "Pfau-Weise" aus der ungarischen Volksmusik angesehen werden (Notenbeispiel 9d)²⁷).

Damit eröffnet sich ein sowohl biographischer wie geistiger Hintergrund, denn die "Pfau-Weise" stammt aus dem Komitat Somogy und ist Ausdruck einer umfassenden Freiheitssehnsucht. Die Frage nach der Konkretisierung und der besonderen Färbung und Brechung dieses Hintergrundes bei Veress beiseitelassend, kann man so alle diese Intervallordnungen als strukturelle Umsetzungen der Pentatonik verstehen, wie es ja im **Threnos** selber unmittelbar deutlich wird.

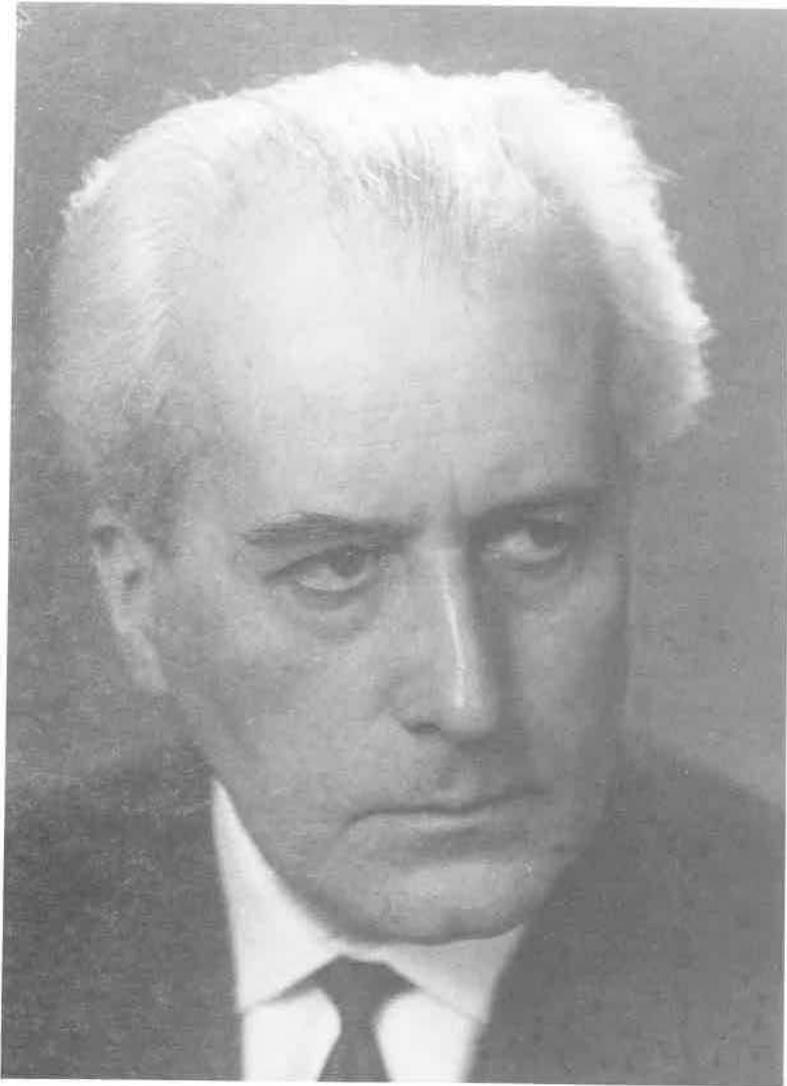
1947 verbrachte Veress wieder längere Zeit in England, und damals entstand seine Beziehung zu Wales. Er komponierte **Hommage to Wales**, Klavierstücke nach walisischen Volksmelodien, und wurde 1948 ständiges Mitglied der Jury des Chorwettbewerbs International Eisteddfod in Llangollen. Im selben Jahr nahm er am Kongreß für Volksmusikforschung in Basel teil. Die politische Entwicklung in Ungarn beobachtete er mit großer Sorge. "Leider dauerte die Euphorie des Friedens und der hoffnungsvollen Konsolidierung der politischen Verhältnisse nicht lange. Alles, was wir uns 1945 vorgestellt hatten, entpuppte sich als eine nur kurze Herrlichkeit. Die Wühlarbeit und die Aushöhlung der demokratischen Institutionen durch Mátyás Rákosi, den ungarischen Stalin, gedieh so weit, daß man sich bereits im Sommer 1948 Gedanken machen mußte, ob man unter diesen Perspektiven weiterarbeiten könne. Die schwere Frage, die man sich wiederum stellen mußte, lautete: Bleiben oder nicht bleiben? Bei dem stets wachsenden Druck, die Prinzipien des Schdanow'schen Sozialistischen Realismus zu verfolgen, verspürte ich immer weniger Lust, am Ende dann das Schicksal von Schostakowitsch zu teilen. Mit diesen Gedanken bestieg ich am 6. Februar 1949 den Nachtzug nach Prag, um von dort per Flugzeug nach Stockholm zu gelangen, wo mein Ballett **Térszili Katicza** mit Milloss in der Königlichen Oper zur Uraufführung angesetzt wurde, zu der ich eine offizielle Einladung erhielt. Nach der Uraufführung flog ich mit Milloss nach Rom, wo das Stück durch das Römische Ballett an sieben Abenden prachtvoll dargeboten wurde. Meine Frau konnte mir nach etwa sechs Wochen

folgen, und nun saßen wir in der Heiligen Stadt und warteten auf das große Wunder, was mit uns geschehen sollte. Indessen spielte sich in Budapest jener monstruöse Schauprozeß ab, bei welchem der damalige Innenminister László Rajk (selber ein Kommunist), völlig schuld- und grundlos zum Tode verurteilt und hingerichtet wurde. In Rom verfolgte ich diese Schandtats im Radio, die mir klar gemacht hat, wie tief mein Land heruntergekommen ist und ich entschloß mich endgültig, den Weg der Emigration anzutreten. Es war alles andere als leicht. Familie, alte Eltern, meinen Bruder, liebe Freunde, meine Studenten an der Akademie, den Heimatboden - einfach alles für immer - das wußte ich - zu verlassen. Das sind bleibende Traumata ... Nach neun Monaten geschah das Wunder in der Form der Einladung zu einer Gastprofessur in Bern. Was mir in Ungarn unmöglich gewesen wäre, die menschenwürdige persönliche Freiheit und die Möglichkeiten zur Entfaltung meiner Kunst, hat mir der helvetische Boden geschenkt. Das ist in unserer Zeit eine äußerst wertvolle Gabe, und es wäre gut, wenn die Menschen darüber häufiger und tiefer nachdenken würden."

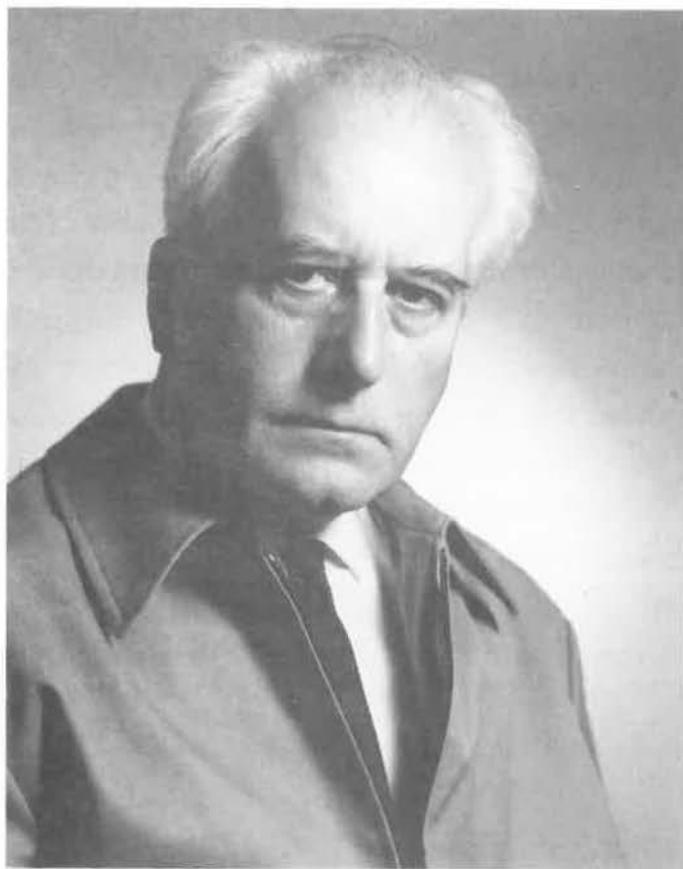
Es ist zu einfach, die Frage der Emigration auf ein nur politisches Für und Wider zu reduzieren. Hier war Veress im Innersten berührt, und er sah für sich keinen anderen Weg. "In dieser furchtbaren Frage", sagte er später, "kann man nicht zu- oder abraten; hier steht jeder ganz allein und muß handeln, wie es ihm auferlegt ist." Und es ist eine nachdenklich stimmende Fügung, daß Bartók gerade an Veress den oft zitierten Brief geschrieben hat, in dem es heißt: "Mein Instinkt sagt mir, daß wer nur kann, soll von hier weggehen. ... Andererseits aber sehe ich kein einziges Land, wo man auf mehr als ein bloßes Weitervegetieren hoffen könnte."²⁸⁾ Weder Bartók noch Veress konnten, bei allen dann doch noch möglich gewordenen Erfolgen, das ideale Land finden; die Tragik war unvermeidlich²⁹⁾.



Bern 1952



etwa 1970



Portland 1972

1950 wurde Veress von Alphonse Brun als Lehrer für Harmonielehre, Kontrapunkt und Komposition an das Konservatorium der Stadt Bern berufen; zugleich übernahm er den Unterricht in Allgemeiner Musikpädagogik, die damit dort zum ständigen Lehrfach wurde. Zur Jahrhundertfeier des Konservatoriums im Jahre 1958 komponierte er die unter seiner Leitung uraufgeführte Kantate **Laudatio Musicae**, ein "ohren-vergnügendes und gemüth-ergötzendes Tafelconfect", in der die komplexe musikalische Struktur in deutlich spielerischer Heiterkeit entfaltet wird. Dem Werk liegt die Zwölftonreihe g-a-d-cis-h-gis-fis-e-b-c-es-f zugrunde, die Veress zunächst (Takt 1-79) in 1-5, 6, 7-12 gruppiert und verschiedenen Satzschichten zuordnet; den 6. Ton gis setzt er zumal bei den tiefen, geräuschhaften Klavierklänge (Takt 33-36) und den Textworten **(Der) nicht (die Musik) liebt** (Takt 57-65) ein. Wird die Strophe **Der hat vergeben/ Das ewig Leben ...** geschlossen und a cappella vorgetragen (Takt 118-127 und Takt 260-269) so verwendet Veress die Töne 1-8 der transponierten Reihe zur Melodiebildung; den Rest, den er mit einer eindrucksvollen Ganztonfolge mit dem Reihenbeginn verbindet, teilt er den Versen **Wer hier auf Erden/ Selig will werden** zu. Veress scheint durch diese Gruppierung Fünf- und Achttonordnungen zu exponieren, die zwar hintergründig reihenbestimmt sind, aber auch etwa als lydische Ordnungen gelesen werden können:

g-a-h-cis-d.

c-d-e-fis-g

Über Veress' Auseinandersetzung mit der Zwölftontechnik, die solche Betrachtungsweisen erlaubt, wird noch zu berichten sein.

1968 erhielt Veress einen Lehrstuhl für Musikethnologie und Musik des Zwanzigsten Jahrhunderts an der Universität Bern. Dazu kamen Gastdozenturen im Ausland: 1965/66 und 1966/67 in Baltimore, 1967 in Adelaide und 1972 an der University of Portland, Oregon. Menschliche und künstlerische Beziehungen entstanden zu Paul Sacher, dem die **Transsylvanischen Tänze**,

deren dritter Satz auf eine Anregung Sachers hin nachträglich eingefügt wurde, das **Klavierkonzert**, das er zusammen mit dem Komponisten zur Uraufführung brachte, und das **Konzert für Streichquartett und Orchester** gewidmet sind, und zu Hermann Müller, dem Leiter des Berner Kammerorchesters. Ihm ist die **Hommage à Paul Klee** für zwei Klaviere und Streichorchester gewidmet, wohl eine der schönsten Kompositionen von Veress überhaupt, in der sich seine Begegnung mit den Bildern von Klee niederschlägt, das entscheidende Kunsterlebnis seiner späteren Zeit. Als Hermann Müller anlässlich seines 75. Geburtstages von der Stadt Bern die Mittel zur Vergabe eines Kompositionsauftrages erhielt, vertraute er ihn Veress an, und es entstand das 1982 uraufgeführte **Klarinettenkonzert**, vielleicht das bedeutendste Werk der letzten Jahre³⁰⁾. Im Februar 1950 hielt Veress in Basel Einführungsvorträge zu drei aufeinanderfolgenden Konzerten, in denen das Végh-Quartett die sechs Streichquartette von Bartók aufführte³¹⁾. In dem Text stehen, fast versteckt, Formulierungen, die - auf Bartók deutend - zugleich auf Veress zurückweisen, nicht etwa in plumper Anbiederung, sondern gerade in einer fast scheuen Distanz. "Diese Harmoniewelt (im Schlußsatz des zweiten Quartetts) ist das Reich eines Meisters, der seine Träume jahrzehntelang allein träumte und der seinen Lebensweg mit einem unerschütterlichen Zielbewußtsein durchschritt."³²⁾

In den Jahren 1951-1953 fand Veress jeweils im Sommer Zuflucht im Haus von Professor Müller-Widmann auf dem Bruderholz in Basel, "eine Erbschaft von Bartók". Er habe völlige Freiheit zum Komponieren gehabt und in der geistigen Umgebung dieses kultivierten Hauses, die durch die Naturerfahrung im zugehörigen Garten ergänzt wurde, konzentriert arbeiten können. Beeindruckend war die Sammlung moderner Kunst: Das Bild **Steinsammlung** von Paul Klee faszinierte ihn und wurde zum Anstoß zur Komposition der **Hommage à Paul Klee**. Er lernte auch Vantongerloo kennen, "der mich unter den Abstrakten sehr beeindruckt hat", Sophie Taeuber-Arp, "die eine sehr feinfühligere, spontane

und intuitive Künstlerin war", und Mondrian. Aus den Briefen an Frau Annie Müller-Widmann spricht "viel Kummer und Sorge um seine Existenz", und er bat um die Korrektur von Texten und Briefen, da er sich anfangs in der deutschen Sprache, die er später mit einer eindrücklichen und eigenwilligen Präzision beherrschte, unsicher fühlte³³). Im Juni 1952 fand im Hause Müller-Widmann ein Konzert statt, in dem Hansheinz Schneeberger das **Violinkonzert** und die **Zweite Violinsonate** spielte und Mechthild Brem die **Attila József-Lieder** sang; Veress begleitete am Klavier.

Angesichts der **Hommage à Paul Klee** stellt sich die Frage, ob die Bilder als solche in Musik umgesetzt werden oder den Anlaß zu einer rein musikalischen Konzeption bieten, ob also versucht wird, die Grenzen zwischen bildlichen und musikalischen Strukturen aufzuheben, oder ob sie respektiert werden³⁴). Veress respektiert die Grenzen: Das Bild, genauer: "seine Farbigkeit und die strukturelle Komposition" evozieren "einen bestimmten Klang und eine (musikalisch-architektonische) Form, in denen die Musik gehalten ist". Wie "silbern" für ihn mit As-dur verbunden sei, meinte Veress, habe er das erste Stücke, **Zeichen in Gelb**, in A komponieren müssen. Ferner können gewisse Figuren-Charaktere in musikalischer Bewegung ausgedrückt werden, so etwa der **Kleine Blauteufel**; dies berührt aber nicht die Grenze zur Bildstruktur. Auch in seinem 1963 entstandenen Trio für Klavier, Violine und Violoncello weist Veress auf die Anregung durch Bilder hin: **Paysage de Claude Lorrain - Et in Arcadia ego** (Poussin) - **Der Bauerntanz** (Brueghel)³⁵).

Die sieben Stücke der **Hommage à Paul Klee** sind folgende:

Zeichen in Gelb, Allegro (49 Takte)
Feuerwind, Allegro molto (77 Takte)
Alter Klang, Andante con moto (80 Takte)
Unten und oben, Allegretto piacevole (61 Takte)
Steinsammlung, Allegretto (138 Takte)
Grün in Grün, Andante (56 Takte)
Kleiner Blauteufel, Vivo (209 Takte)

Ihre Anordnung kann, zumal im Ansatz, mit der Anlage des Streichquartetts op.131 von Beethoven - und damit auch mit dem ersten Streichquartett von Bartók - verglichen werden. Das erste Stück hat trotz der Allegro-Vorschrift eine eher gehaltene Bewegung, entfaltet sich als vierstimmiges Imitationsgefüge, und die beiden Quartschritte des Linienbeginns können - trotz aller Unterschiede im Einzelnen wie im Ganzen - mit den beiden großen Terzen von Beethovens Themenkopf und der Sext-Quint-Folge Bartóks verglichen werden, wenn auch die Bewegungsrichtung der Intervallschritte bei Veress gleich, bei Beethoven und Bartók aber entgegengesetzt ist. Die jeweils folgenden raschen Sätze lassen sich dagegen nicht weiter strukturell vergleichen.

An der Linienbildung von **Zeichen in Gelb** sei nochmals das intervallische Denken von Veress verdeutlicht. Die beiden Quartschritte zu Beginn lauten cis-gis-a-e (Takt 2-4); in Takt 12-14 erscheint der Ansatz als h-g-as-es, am Höhepunkt des Stücks in Kleinterzparallelen als cis-g-a-d / e-b-c-f (Takt 27-29), in Takt 39-42 als dis-gis-ais-e, in Takt 45-46 als cisis-gis-ais-eis und am Schluß wieder als cis-gis-a-e (Takt 48-49). Die Intervallfolge der sechs Formen ist also (fallend-steigend-fallend):

Quarte - Halbton - Quarte	1 - 2 - 3
Große Terz - Halbton - Quarte	4 - 5 - 6
Tritonus - Ganzton - Quinte	7 - 8 - 9
Quinte - Ganzton - Tritonus	9 - 8 - 7
Tritonus - Ganzton - Quarte	6*- 5*- 4*
Quarte - Halbton - Quarte	3 - 2 - 1

Die Intervalle sind stets "dieselben", gedehnt oder gepreßt, je nach ihren Möglichkeiten und gemäß der Stelle im Tonsatz, an der sie stehen. Dabei läßt sich eine von den konkreten Tonhöhen abgelöste symmetrische Anlage ablesen, bei der lediglich

die Intervalle 4-6 bei ihrer Spiegelung um jeweils einen Halbton erweitert sind.

Das dritte Stück, **Alter Klang**, erinnert mit seiner fünfteiligen Anlage an den Variationssatz aus op.131, wenn es auch kein eigentlicher Variationssatz ist und die Variationsprinzipien im Einzelnen sowie der Verlauf der Kreisbewegung innerhalb des Satzes einen völlig anderen Charakter haben. Das Stück wird von einer weiten, reich verzierten Melodie geprägt und erinnert im musikalischen Gestus an **Il vecchio castello** aus den **Bildern einer Ausstellung** von Mussorgsky. Die Melodie, in deren Melismatik sich Momente der alten (!) ungarischen Volksmusik spiegeln, markiert wohl am deutlichsten jene Grenze zu den bildnerischen Strukturen, wenn man diese den Ausführungen Paul Klees folgend zu lesen versucht³⁶⁾. Im fünften Stück, **Steinsammlung**, arbeitet Veress mit rhythmischen Einheiten von vier und drei Sechzehnteln, die er entweder aneinanderreicht oder übereinanderschichtet (Takt 28-32 u.a.), so daß sich die Bewegung von den Taktschwerpunkten ablöst. Das zweite Verfahren wendet er dann systematisch im Schlußsatz der **Musica concertante** an. Die Melodie im **Kleinen Blauteufel** entspricht rhythmisch dem Thema des Königs und darin, daß sie alle zwölf Töne enthält, dem Thema des Capitano aus dem Ballett **Térszili Katicza**³⁷⁾. Der **Kleine Blauteufel** ist jedoch gegenüber den grotesk-gewaltigen Ballettfiguren eine geradezu liebenswürdige Erscheinung, "humorvoll, witzig, ein Kobold, Heinzelmännchen - wie ihn auch das Bild darstellt", so beschreibt ihn Veress.

Die Tonarten-, besser: Klang-Farben-Folge des Zyklus ist folgende:

A - Fis - E (phrygisch) - G - A - G (phrygisch) - C.

Dabei treten die einzelnen Zentren je nach der Organisation des Tonsatzes mehr oder weniger deutlich in Erscheinung. Im sechsten Stück, **Grün in Grün**, geschieht die Wendung nach G ausdrücklich erst am Schluß (Takt 49-50) mit dem Halbton-

schritt $1\text{As}-1\text{G}$, dem die Umkehrung $d\text{'-es'}$ gegenübersteht, so daß die Halbtonspannung - wenn auch auf die Quintebene verlagert - im Schlußklang bestehen bleibt; schon in den ausdrucksvollen Melodielinien zu Beginn des Stückes, die von Quint-, bzw. Quartschichtungen begleitet werden, läßt sich aber die zentrale Stellung des Tons $g\text{'}$ ausmachen (Hochton in Takt 2 und Takt 9, dazwischen $g\text{'}/f\text{'is'}$). Der phrygische Halbton As erscheint nicht in der Linie, sondern entfaltet sich als Klang im Mittelteil des Stückes (Andante con moto, Takt 29-51). Der vierstimmige Kanon der beiden Klaviere in diesem Mittelteil erinnert an die Satzstruktur des ersten Stückes - dasselbe ganz anders, als Zeichen der zyklischen Geschlossenheit des Ganzen.

Die Erarbeitung der Zwölftontechnik bedeutete für Veress eine Revision der materialen Basis seines Komponierens, denn die Reihe tritt - verkürzt gesagt - an die Stelle der ungarischen Volksmusik. Das ist an ihren Erscheinungsformen und Funktionen in den Kompositionen abzulesen. Sie ist meist als melodische oder figurative Gestalt thematisch gegenwärtig und bietet der Komposition eine tonale Basis. Diese von Schönbergs Konzeption einer "Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen" her geradezu widersinnig anmutende Tatsache wird verständlich, wenn man bedenkt, daß Tonalität für Veress keine durch Akkordprogression und Leittönigkeit festgelegte, sondern eine aus melodischen, modal bestimmten Gegebenheiten abgeleitete Klangordnung ist. Die spezifische Modalität der Volksmelodik wird durch die allgemeine und umfassende Modalität der Reihe ersetzt: kompositorisch können in die Reihe die verschiedenen modalen Strukturen - sowohl die der Volksmusik wie die der kirchenmusikalischen Tradition - hineingedacht werden, und deshalb spricht Veress von dem "weiten europäischen Horizont", der sich ihm bei der Erarbeitung der Zwölftontechnik eröffnet habe.

Wie aus der Volksmelodik leitet Veress aus der Reihe den Tonatz ab, wobei er sein Kompositionsverfahren nicht ändert, so

Wie aus der Volksmelodik leitet Veress aus der Reihe den Ton-
satz ab, wobei er sein Kompositionsverfahren nicht ändert, so
daß alles andere als schulmäßige Zwölftonkompositionen entste-
hen. Er verlagert nicht einen Teil des Komponierens in die
Vorordnung des Materials, sondern behält sich auch nach der
Aufstellung der Reihe die kompositorische Verfügungsgewalt
vor. So stört es ihn nicht, wenn die Zwölftonbindung bereits
nach dem ersten Erklängen der Reihe verlorengelht, und auch in
seinen strengsten Werken finden sich Satzschichten oder Par-
tien, die nicht reihenmäßig durchstrukturiert sind. Besonders
aufschlußreich sind Werke, in denen Veress mehrere, funktional
differenzierte Reihen verwendet. In der *Passacaglia concertan-
te* sind Melodie- und Baß-(Passacaglia-)Reihe voneinander un-
terschieden und mehrfach aufeinander zu beziehen.

Melodiereihe: fis- d - e - f / h - c -des- es / as- b - a - g
(Ableitung: cis-gis- a - b / h - c - d - e / g - f -fis- es)
(in Baßreihe: 12 1 2 3 8 9 10 11 5 6 7 4)
Baßreihe: gis- a - b - es- g - f -fis- h - c - d - e -cis

Die Anfangs- und Schlußtöne der beiden Reihen sind derart auf
das tonale Zentrum g bezogen, daß sie es chromatisch umgeben
und die Tritonusposition fixieren. Den Versuch einer interval-
lischen Ableitung legt die Tatsache nahe, daß Veress die zu-
erst (Takt 3-8) über dem orgelpunktartigen Zentralton G er-
klingende Melodiereihe deutlich in Viertongruppen gliedert.
Bezieht man diese auf die Baßreihe, so fällt die Analogie von
5-8 und 8-11 bei Halbton-Veränderung des mittleren Intervalls
auf. Dann erkennt man die Analogie von 1-4 und 12-3 in Quint-
Quart-Distanz, wobei die beiden ersten Intervalle derart halb-
tönig verändert werden, daß sich die Quint-Quart-Drehung er-
gibt. In der dritten Gruppe bemerkt man die Inversion der
Ganzton-Halbton-Folge (9-11 zu 5-7), an die sich der letzte
Ton vervollständigend anschließt. Veress verwendet also nicht
reihengemäße Ableitungsformen, sondern bildet das Material ge-
mäß den kompositorischen Erfordernissen, die nicht aus ihm

hervorgehen. War Kodály, wie Veress berichtet, über seinen kompositorischen Umgang mit dem Volkslied "nicht glücklich", so wird ein orthodoxer Zwölftonkomponist seine Reihenbehandlung tadeln. Veress sucht keine satztechnischen Dogmen - "Dogmatik aber widerspricht dem Wesen der Kunst immer" -, sondern eine materiale Grundlage für sein freies, nur den jeweils konkret erklingenden Tönen verpflichtetes Komponieren. So verzichtet er auch wieder auf die Reihenbindung und sucht, "... durch das Mittel der zwölf Töne einen adiatonischen, chromatischen Klangaspekt (zu) schaffen, ... die zwölf Töne der chromatischen Skala in verschiedenen harmonischen Konstellationen (aber nicht nach dem Prinzip der Reihentechnik) auszuwerten".³⁸⁾

In dieser Freiheit widerspricht Veress Adornos Vorstellung von der geschichtlichen Tendenz des musikalischen Materials, allerdings in sehr differenzierter Weise. Er wird eine materialimmanente Geschichtsphilosophie ablehnen, die - wie stringent begründet auch immer - den Einzelheiten der Kunst ihren Weg vorschreiben will. Das Wissen um die Geschichte schärft und verändert zwar seinen Blick auf die Musik, zwingt ihn aber in keine bestimmte Richtung. In Adornos Satz, was der Komponist tue, "liegt im unendlich Kleinen. Es erfüllt sich in der Vollstreckung dessen, was seine Musik objektiv von ihm verlangt"³⁹⁾, würde Veress das "seine" und "ihm" insofern absolut setzen, als sich zwischen ihn und seine Musik nichts Bestimmendes einschieben kann, und das "objektiv" nicht der Geschichte als solcher überlassen wird. Veress weigert sich auch, von "Fortschritt" zu sprechen, "der im Bereich der Kunst, wenigstens im geistigen Sinne, nicht existiert. Im Grunde ist es stets dasselbe, nur betrachtet man die Sache durch eine Drehung des Prismas."⁴⁰⁾ Eine solche Drehung des Prismas war die Erarbeitung der Zwölftontechnik, aber danach eröffneten sich weitere Aspekte - und so konnte auch Palestrina "aktuell" bleiben, wenn man seine Musik nur durch die rechte Prismendrehung erkannte. Noch etwas sei angefügt: Veress

verkennt die Gefahren nicht, die zur "Entkunstung der Kunst" (Adorno) führen - Kunstwerke werden als Kulturwaren konsumierbar, und "der Konsument darf nach Belieben seine Regungen ... auf das projizieren, was ihm vorgesetzt wird"⁴¹⁾ -, doch sie vermögen nach seiner Ansicht nicht, Kunst und Kunstwerke in ihrem Eigentlichen zu berühren. Aus Venedig, inmitten "konzentrierter Schönheit", schrieb er: "Hier könnte man über die Schönheit, was sie sei, nicht debattieren - sie ist."⁴²⁾

Das erste große in der Auseinandersetzung mit der Zwölftontechnik entstandene Werk ist das **Konzert für Klavier, Streicher und Schlagzeug** von 1952, in dessen drei Sätzen sich verschiedene Stufen der Materialdisposition unterscheiden lassen. Zudem bietet der erste Satz ein aufschlußreiches Beispiel für die bogenförmige Anlage. Rückblickend auf das **Erste Streichquartett** ist man geneigt, das Andante con moto (Takt 1-30/31 und Takt 319-336) als Rahmen und die beim Erreichen des Allegro rhythmisch profiliert erklingende Wendung für das Hauptthema zu halten (Takt 59-83/84); es "fehlt" dann aber ein entsprechender Reprisesbeginn. Veress versteht dagegen das Andante con moto als Hauptthema und den Eintritt des Allegro als eine Stufe der Überleitung zum Seitenthema (Takt 87-118/119). Die zwei Phrasen des Hauptthemas enthalten jeweils alle zwölf Töne, aber nicht in reihenmäßiger Anordnung (Notenbeispiel 10a); bezeichnend ist die Halbtondifferenz zwischen Anfangs- und Schlußton, wobei letzterer noch dazu mit einem fallenden Halbtonschritt erreicht wird. Die profilierte Überleitungs-Gestalt enthält auch die zwölf Töne, ist aber in intervallischen Einzelschritten aufgebaut, wobei die Bewegung von c nach a rückläufig zur ersten Phrase des Hauptthemas steht (Notenbeispiel 10b). Von c aus werden die benachbarten Halbtöne h und cis, dann die Ganztöne b und d erreicht, wobei die Tonfolge c-h-cis zwischen b und d gerückt wird; die Wendung b-c-a, zur kleinen Unterterz - übergeordnet: zur Finalis - führend, schließt das erste Glied ab. Das zweite beginnt mit e - nicht mit dem von c aus dem a entsprechenden es -, es folgen fis und

d (Ganztonbeziehung) und nach dem vermittelnden es der Tritonus-Terzaufschwung zum Hochtton gis. Das dritte Glied beginnt rhythmisch den beiden vorhergehenden entgegengesetzt auf g und bewegt sich in den Ganztonfolgen g-f-es-des / fis-e-d-c; mit der Wendung c-h-a wird, parallel zum Schluß der ersten Phrase des Hauptthemas, der Schlußton erreicht. Das ausgreifende Seitenthema, das in der Reprise um einen Ganzton tiefer erscheint, ist in seiner ersten Phrase nicht zwölftönig, und es ist charakteristisch, daß bei der tonalen Zentrierung auf dis die Töne d und f, die kleine Untersekunde und die große Obersekunde fehlen.

Der zweite Satz beginnt mit einer groß angelegten Parlando-rubato-Melodik, einem "Klagegesang-Typus", denn "es waren schwere, bedrückende Erinnerungen so bald nach der Emigration". Der Satz steht in G, und die Ausgangsleiter ist g-as-h-c-cis-d-e-f-g. Von Takt 20 an werden schrittweise die ergänzenden Töne a, b, fis und es/dis eingeführt, und die Melodik endet in Takt 32-33 mit der Ganzton-Wendung b-as-ges-d-c-d, in deren vielschichtiger Wiederholung sich das Orchester entfaltet. Der Seitensatz bewegt sich zunächst engschrittig im chromatisch ausgestuften Raum dis-e-eis-fis-g-as (Takt 62-83); in den Schlußtakt 83-86 erfaßt die absinkende Linie die ergänzende chromatische Sechstongruppe.

Die thematische Sechzehntelbewegung im dritten Satz beginnt mit einer Reihe (Takt 5ff, Notenbeispiel 11a), doch verschwindet die Reihenordnung in der Linie bereits nach dem ersten Erklängen, um erst später wieder als Ganzes aufzutauchen. So kann man die Töne c-fis-h in Takt 6 zwar als 10-9-8 einer ganztonversetzten Krebsform zurechnen, doch dann wird der motivisch prägnante Aufschwung as-d-g wiederholt - er erinnert an das b-e-gis in der Überleitungsmelodik im ersten Satz -, und ihm folgt eine ihm entgegengesetzte Figur, deren Intervallik, zusammengenommen mit der Weiterführung, nicht mehr direkt aus der Reihe abzuleiten ist. In Takt 12-13 werden die

Bewegungen von Takt 5 und Takt 7 so aneinandergesetzt, daß der letzte Reihenton c ausfällt (er steht allerdings in Takt 11 und Takt 14 unmittelbar vor und nach dieser Stelle). Die Reihe, deren Anfangs- und Schlußton um eine kleine Terz voneinander entfernt sind - motivisch gesehen ist jedoch g und nicht c "Schlußton" und damit Widerpart von a -, ist aus Quint-, Quart- und Tritonusschritten gebaut und läßt sich in Viertongruppen gliedern. In der ersten sind Quinte und Quarte ineinandergeschoben, so daß sich eine doppelte Halbtonbindung ergibt; in der zweiten, deren Anfangston ces die chromatische Folge a-b fortsetzt, sind Tritonus und Quinte mit dem Halbtonschritt f-ges verbunden, und in der dritten, deren Ansatzton einen Halbton unter dem ersten Reihenton liegt und zugleich die Linie f-ges fortsetzt, werden Tritonus und Quinte so zueinander gestellt, daß der Halbton in die motivisch prägnante große Septim umschlägt. Diese Art der Konstruktion der Reihe aus wenigen motivischen Elementen - Intervallen oder Intervallkonstellationen - ist charakteristisch und zeigt, wie die Reihe als eine Summe verstanden wird. Die Elemente erscheinen hier bereits in der viertaktigen Schlagzeug-Einleitung mit den Tönen a-d und e-b der Pauke, mit denen die A-Tonalität und die Halbtonspannung a-b aufgestellt werden.

Als thematische Prägung erscheint die Reihe zu Beginn der fünf Abschnitte, in die sich der erste Teil des Satzes nach der Einleitung gliedert: Takt 5-19/20 Solo, Takt 20-37/38 Streicher (Takt 20-28 wie Takt 5-13), Takt 38-54/55 Solo (der Satz steht in Umkehrung, gespiegelt an der Achse h), Takt 55-68/69 Streicher (mit einer abgeleiteten, einen Halbton tiefer beginnenden und einen Halbton höher schließenden Reihenform, Notenbeispiel 11b; der motivische Tritonus-Quart-Aufschwung erscheint um eine große Terz höher und beginnt nun mit dem letzten Reihenton), Takt 69-71 Solo mit Streicher-Einwürfen (Takt 69-70 wie Takt 55-56). In Takt 72-79 erklingt das Seitenthema, das in Takt 110-119/120 in variiertem Form wiederholt wird (Notenbeispiel 12). Zunächst umfaßt die Melodie die neun Töne

der beiden Ganztongruppen g-a-h-cis / d-e-fis-as-b; durch die Wiederholung im Tritonusabstand - wobei zwischen Schluß- und Anfangston jeweils die Halbtondistanz erscheint (d-dis und as-a) - werden aber beide Ganztonreihen vervollständigt. In der variierten Form enthält dann jede Melodie für sich alle zwölf Töne; die Bewegung wird dadurch gedehnt und in den "fünften" Takt weitergeführt. Daraus entsteht in Takt 114-116 eine kleine Überleitung, durch die die Unterquintstufung fis-h in der Melodie zur Unterquartstufung fis-cis in der Aufeinanderfolge der Melodie und ihrer Wiederholung korrigiert wird, so daß der Abschnitt mit demselben Ton beginnt und schließt, während in Takt 72-79 der Oktavrahmen chromatisch gedehnt wird. Die Zwölftönigkeit erscheint also einmal in der Konstellation beider Linien, dann in jeder Linie für sich. Das Seitenthema hat zwar in Takt 72 denselben Ansatzton wie die Reihe, das Hauptthema, reihentechnisch sind die beiden Gestalten aber nicht aufeinander zu beziehen; sie haben unterschiedliche Bildungsgesetze.

Überblickt man die geschilderten Verfahren, so zeigt sich eine erstaunliche Vielfalt von Ordnungsmöglichkeiten, von denen eine die Reihe ist. Wenn diese nun auch zeitweise eine besondere Stellung einnimmt, so verschwinden andere Verfahrensweisen dadurch nicht, wie ja auch Zwölftönigkeit durchaus auf anderem Wege als dem der Reihenbildung im Tonsatz realisiert werden kann und in früheren Werken realisiert wurde. Das Verhältnis von konkretem Satz und dem Ordnungsprinzip im Zwölftonfeld kann verschieden bestimmt werden; es handelt sich um "Spielregeln", nicht um ein Gesetz.

Im ersten Satz des **Streichtrios** von 1954 zeigt sich die zwölftönige Kompositionsweise von Veress in ihrer reinen Form⁴³). In den Takten 1-5 erklingen jeweils vier "Dreiklänge"; sie bilden Zwölftonfelder, und ein weiteres folgt in Takt 6 und den ersten beiden Vierteln von Takt 7. Dort zieht sich der Satz zur Sekunde h-c zusammen, und unter dem in der Bratsche

festgehaltenen c folgen im Violoncello die Töne a-e-fis-gis-d-cis. Beim Erreichen des Tons cis und somit der verminderten Oktave cis-c (Takt 9) setzt in der Violine die Melodie ein, eine Zwölftonmelodie (Notenbeispiel 13). Dabei entsteht durch den zur Violoncello-Linie krebsgängigen Beginn eine doppelte Halbtonbeziehung zwischen den Tönen c-cis-d, die auch das weitere Geschehen bestimmt. Die Melodie-Reihe endet in Takt 11 mit dem Ton c, und darunter beginnt auf d die Krebsumkehrung in der Bratsche, die in Takt 13 mit cis endet, während eine Oktave tiefer die Umkehrung im Violoncello beginnt. Sie endet in Takt 15 mit d, und darüber beginnt in der Violine der Krebs auf c und endet in Takt 17 auf cis. Alle Formen sind melodisch hervorgehoben: die Reihe muß klingen.

Am Seitengedanken (Takt 47-50, Takt 56-58 in Umkehrung, Takt 160-163, Notenbeispiel 14) ist zu sehen, wie Veress seine intervallische Arbeit in die Reihe einfügt. Auf große und kleine Terz (fallend und steigend) folgen Tritonus und Ganzton (beide fallend) und dann Quarte, Ganzton und Halbton (steigend; in Takt 58 abweichend)⁴⁴). Der Ton h erhält eine Halbton-Verzierung, und dies ist der neben e und fis noch fehlende Ton c. Das f neben dem e ist aber von der Zwölftonordnung her nicht erforderlich, ebensowenig der Schlußton g - doch der steht wieder im strukturell wichtigen Tritonusverhältnis zum Anfangston. Beide Reihen beginnen mit cis, dem tonalen Zentrum des Satzes, und die Reihe des Seitengedankens ist aus der Hauptreihe folgendermaßen abgeleitet:

1=1, 2=3, 3=5, 4=7, 5=2, 6=4, 7=6, 8=8, 9=9, 10=12, 11=10, 12=11.

Von Bedeutung ist das fast völlige Verschwinden des Halbtons, der aber durch die Wiederholung der Töne 7 und 3 hinzugefügt wird.

Auch der zweite Satz des Trios beginnt mit einem Zwölftonfeld (Takt 1-3/4) - wobei der Klang um den Schlagzeug-Effekt des Klopfens auf den Instrumentenboden erweitert wird -, dessen

letzter Ton c der erste der Reihe ist. In der folgenden raschen Unisono-Bewegung (Takt 4-15) gehören nur jeweils die wiederholten Töne zur Reihe, die sie verbindende Figuration aber nicht. Die Reihenordnung ist also nicht kompakt, der Übergang von einem Reihenton zum nächsten kann vielmehr eigens auskomponiert werden, wobei die verbindenden Elemente ihre eigene Tonordnung haben, so die zwei Ganztonfolgen in Takt 6 und Takt 8/9 oder die Sequenzbildung in Takt 10-12 (c-d-h, b-c-a, f-g-e). Nach dem letzten Reihenton fährt die Unisono-Bewegung auseinander (Takt 16-18), und es folgt ein Zwölftonfeld wie zu Beginn des Satzes. Die Reihe lautet c-f-d-fis-gis-a-cis-h-g-e-ais-dis. Sie beginnt und schließt mit ganztondistanten Quartschritten - in diesem intervallischen Gleichgewicht der Reihe des ersten Satzes entgegengesetzt, die mit dem Halbton beginnt und mit dem Tritonus endet -, und die Töne 7-9 sind der quartversetzte Krebs der Töne 3-5. Es ist die Ganzton-Großterz-Tritonus-Kombination, die den Schluß der Reihe des ersten Satzes bildet. Die strukturelle Beziehung zu den beiden Reihen des ersten Satzes besteht in der Halbtondistanz cis-c der Anfangstöne, derselben, die im ersten Satz des Ersten Streichquartetts konstruktive Bedeutung hat.

Über das **Konzert für Streichquartett und Orchester** schreibt Veress: "Da das Streichquartett als kammermusikalische Zusammensetzung bereits alle Möglichkeiten des musikalischen Geschehens in sich vereinigt, wäre das Hinzufügen eines weiteren

Folgend Abbildungen aus Partituren von Sándor Veress:

Musica concertante, Beginn des zweiten und dritten Satzes.

Songs of the Seasons, Beginn des dritten und sechsten Madrigals.

Das Glasklängespiel, Beginn des zweiten und dritten Satzes.

II
Méditation

Lento moderato, ♩ = 44

1. Vle 3 p 3 5 4 II f 3 2 4

2. Vle 4 p 4

Ve. II. 1.2. 7 8 3 4 3 3

1. Vle 7 8 3 4 3 3

2. Vle 8 6 4 3

Ve. II. 1.2. 5 4 3 4 3 4 5

1. Vle 5 4 3 4 3 4 5

2. Vle (b) 4 3 4 5

Ve. I. 1. 9 7 4

Ve. II. 1.2. 8 7 4

1. Vle 9 8 7 6 5 4 3 2 1

2. Vle 8 7 6 5 4 3 2 1

(A)

f -> p

III
Action

Vivo. ♩ = 132

Moderato. ♩ = 96

Handwritten musical score for Violins I and II, Violas, Cellos, and Double Basses. The score is divided into two systems. The first system is marked "Vivo. ♩ = 132" and the second system is marked "Moderato. ♩ = 96". The instruments are labeled on the left: Vl. I., Vl. II., Vle., Vc., and cb. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, dynamics (ff, p, f), and articulation marks (accents, slurs). The time signature is 4/4. The key signature has one sharp (F#).

Handwritten musical score for Violin I, Viola, and Cello/Double Bass. The score is marked "poco rit." and "Allegro molto. ♩ = 144". The instruments are labeled on the left: Vl. I. 1., Vle., and Vc. The notation includes notes, rests, dynamics (p), and articulation marks. The time signature is 4/4. The key signature has one sharp (F#).

III.

Vivo. ♩ = 112

Handwritten musical score for the first system. It consists of four staves. The top two staves are vocal lines with lyrics: "Di-es Do - - mi - ni - - ca!". The bottom two staves are piano accompaniment. The music is in 4/4 time and includes various rhythmic patterns and dynamics.

Handwritten musical score for the second system. It consists of four staves. The top two staves are vocal lines with lyrics: "mi - ni - - ca!", "the sunshine burns", and "the sunshine". The bottom two staves are piano accompaniment. The music continues with various rhythmic patterns and dynamics.

Handwritten musical score for the third system. It consists of four staves. The top two staves are vocal lines with lyrics: "strong in-cense on the breathing fields", "sunshine Burns", and "the sunshine Burns". The bottom two staves are piano accompaniment. The music continues with various rhythmic patterns and dynamics.

VI.

Andante, molto quieto. ♩ = 63

Autumn: Autumn: Autumn: Autumn:

the 3 year breathes 5 dul - - - ly towards its

4 4 4 4 4 4

p *p* *p* *p* *p* *p*

death, the

beside its dy-ing sacrificial fi-re;

p *mp* *p* *mp* *p*

6 4 4 4

dim world's middle-age of vain des i-re

mp *mp* *mp*

5 4 4 4

ANTIFONA

Tempo

Die Zypressen von San Clemente

Sándor Veress

Moderato, $\text{♩} = 66 - 69$

Oboe

Clarinetto Sib

Arpa

Violini I.
1,2.
3,4.

Violini II.
1.
2,3.

Viola
1.
2.

Violoncelli
1.
2.

C. Fasso

CANZONETTA

Kleiner Gesang

Sindor Vares

Andante semplice, $\text{♩} = 60$

Score for Soprano, Alto, Tenor, Bass, Oboe, Clarinet in Bb, Trumpet, Trombone, and Violoncello.

Tempo: *Andante semplice*, $\text{♩} = 60$

Lyrics: Re - ger - bo - gen

Lyrics: gedicht

Dynamic markings: *mp*, *p*, *mf*

Andante semplice, $\text{♩} = 60$

Score for Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabasso.

Tempo: *Andante semplice*, $\text{♩} = 60$

Dynamic markings: *p*, *mp*, *pp*, *ppizz.*

Klangkörpers, wie z.B. der eines Orchesters, völlig sinnlos, würde man das Streichquartett nicht als Ganzes, als homogenes »Instrument« behandeln, das als klanglicher Kontrast dem Orchester gegenübergestellt wird. Ich versuchte also, bei vielen Stellen meiner Komposition das Streichquartett als melodietragendes Unisono-Instrument, das aber durch sein Wesen eine unerschöpfliche Skala der Klangfarbenschattierungen ermöglicht, zu behandeln, um dadurch die nötige klangliche Abzeichnung vom Orchester zu erhalten. Andererseits ergibt sich vom Streichquartett als Ensemble der andere Grundaspekt der Auswertung, nämlich die Behandlung der einzelnen Stimmen als Soloinstrument, etwa in der Art, wie ich dies z.B. in den ziemlich ausgedehnten kadenzartigen Solostellen des ersten Satzes darzustellen versuchte. Aus dieser letzteren Verwendungsart des Streichquartetts resultiert dann eine weitere Möglichkeit der musikalischen Konstruktion, indem bei vielen Stellen zu den solistisch behandelten Stimmen des Quartetts das Orchester entweder einen klanglichen Hintergrund beigibt - wie bei den Solokadenz im ersten Satz - oder aber eine organische Rolle im musikalischen Geschehen mitspielt, wie dies grundsätzlich im langsamen Satz und oft auch im Schlußsatz der Fall ist. Im übrigen beschränkt sich das Orchester auch sonst nirgends auf eine Begleitungsrolle, sondern nimmt im Werk stets als gleichberechtigter »Partner« teil."45)

Die Klangfarbenschattierungen der Melodielinie durch das Soloquartett läßt sich besonders gut im zweiten, langsamen Satz beobachten. In Takt 1-26 wird die Linie in weitgespannten Parallelbewegungen vorgetragen (Notenbeispiel 15: die Anfangsintervalle in den Takten 1, 18, 20, 22, 24 und 25), und in Takt 54-59 verdichtet sie sich zu einem chromatischen Klangband von Kleinterzbreite. Den Doppeloktaven, die nie ganz rein klingen sondern stets ein "Schwirren" mit sich bringen, sind dabei Septim- und Nonparallelen in den Holzbläsern gegenübergestellt; in gewisser Weise erinnert dies an den Beginn des zweiten Teils von Strawinskys *Sacre du Printemps*. Zu Beginn

des Satzes erinnert die Melodie mit der reichen Verzierung an den Mittelsatz des Vierten Streichquartetts von Bartók, ohne daß die dort zugrunde liegende Melodik der "hora lunga" auch hier weiter zu verfolgen wäre.⁴⁶⁾

1967 komponierte Veress **Songs of the Seasons**, sieben Madrigale nach Gedichten von Christopher Brennan, ein Auftragswerk des Australischen Rundfunks. Die Chorsätze sind wie folgt bezeichnet:

- I. Andante pensoso, When the spring mornings grew (29 Takte)
- II. Fresco animate, Spring-ripple of green (74 Takte)
- III. Vivo, Dies dominica (71 Takte)
- IV. Andantino, Sweet silence after bells (41 Takte)
- V. Appassionato, When summer comes (52 Takte)
- VI. Andante molto quieto, Autumn: the year breathes (41 Takte)
- VII. Allegretto semplice, The winter eve (88 Takte)

Vergleicht man die Komposition mit der 31 Jahre zurückliegenden **Transsylvanischen Kantate**, so werden Nähe und Distanz deutlich. Die Nähe zeigt sich nicht nur im madrigalischen a-cappella-Satz als solchem, sondern auch in Einzelheiten wie dem einstimmigen Beginn des ersten Stücks (Notenbeispiel 16) - in der Kantate der Beginn des Volksliedes **Ideje bujdosásim-nak**⁴⁷⁾ - und dem liedhaften, in den **Songs of the Seasons** zumindest liedhaft beginnenden Schlußstück⁴⁸⁾. Die Distanz, die größere Souveränität im Umgang mit dem Klangkörper, zeigt sich zumal in zweierlei Hinsicht. Zum einen setzt Veress vor allem im ersten und sechsten Madrigal den Chor als eine einzige, vielschichtige Stimme ein. Die einzelnen Chorstimmen treten mit Melodie- und Textzeilen oder auch nur Elementen von ihnen hervor und verharren dann wieder etwa auf einem Ton, der den Klanghintergrund für eine andere Stimme bildet, die Melodie und Text fortsetzt. Die Linie kann sich zwar zur Vierschichtigkeit verdichten, es können auch echoartige Raumwirkungen erscheinen (erstes Madrigal Takt 4: **dreaded**), aber es handelt

sich nicht um einen vierstimmigen Chorsatz. Zum anderen löst Veress einzelne Worte oder Wortsilben aus dem Zusammenhang und verwendet sie als reine Klangelemente, so im zweiten Madrigal das Wort **spring** (Takt 1-16/17 und Takt 32-39) und die Wortfolge **strange spring** (Takt 52-74, wobei im Schlußtakt die beiden Worte simultan erklingen). Ähnliches findet sich im ersten Satz des Chor- und Orchesterwerks **Das Glasklängespiel** nach Gedichten von Hermann Hesse: In Takt 56-88 wird das Wort **kristallen** isoliert, und aus der Orchesterbegleitung (Streicherpizzicato, Holzbläserstaccato, Harfe und vor allem angeschlagene Kristallgläser) ist zu erkennen, daß es Veress um jenen schlagzeugartig trockenen Klang geht, der auch den Schlußteil des ersten Satzes des **Streichquartett-Konzerts** prägt (ab Takt 127). Deshalb isoliert er auch jene konsonantisch geschärften Worte.

Doch es geht auch um den Wortsinn. Nicht grundlos ist die Bewegung bei **strange spring** - der (dann gar nicht mehr erklärende) Vers heißt: **Strange spring, wilt only make me mourn?** - beträchtlich verlangsamt, und bei **kristallen** wird der Quint- bzw. Quartsprung von **spring, spring** und **strange spring** zur Quint- bzw. Quart-Tritonus-Folge erweitert. Hier sei eine Assoziation erlaubt: Hermann Hesse spricht im **Glasperlenspiel** an einer Stelle von der "kristallensten Logik", und diese Tonkonstellation wird Veress als Zeichen der "kristallensten" musikalischen Logik erschienen sein. So fand er sie etwa im ersten Satz der Variationen op.21 von Anton Webern - und andererseits ist sie mit der Quart-Terz-Wendung im instrumentalen Zwischenspiel des **Psalmus** verbunden (dort Takt 160ff). So treffen in einer musikalischen Konkretion verschiedene, in ihrer jeweiligen Konsequenz auch unvereinbare Gedankenzüge aufeinander und erweisen sich als gegeneinander offen.

Die Strophen- und Verseinteilung der Gedichte wahrt Veress im allgemeinen nicht, ja, er schafft durch die musikalische Gestaltung stellenweise neue Zusammenhänge. So erklingen in Takt

14/15-17 des ersten Madrigals die Verse: **the yellow meadows shone with dear / small flowers and hear thy laughter fall** in einer Weise, daß sich die Worte **the yellow flowers** als übergreifende Einheit abzeichnen, die zugleich den Höhepunkt des Stücks bildet. Im dritten Madrigal sind zwar die ersten beiden Strophen voneinander abgehoben, die dritte und vierte aber zusammengefaßt, so daß sich musikalisch eine dreiteilige Form bildet, deren Rahmenteile mit dem wiederholten Ruf **Dies dominica** beginnen (Takt 1-5 und Takt 41-45), einer Klangfügung, die ein Zwölftonfeld bildet.

Das vierte Madrigal beginnt und schließt mit dem Vers **Sweet silence after bells**, den Veress mit einer dem Text entsprechend rhythmisch symmetrisch geordneten Folge reiner Dreiklänge vertont (Takt 1-2/3 und Takt 38-41, Notenbeispiel 17). Zu Beginn lautet die Grundtonfolge g-des-a-d-gis; die halbtoneversetzten Tritonusintervalle rahmen verminderte und reine Quarte ein, und die aufeinander folgenden Dreiklänge haben nirgends einen gemeinsamen Ton. Am Schluß erscheint die Klangfolge um einen Ton höher, und der zweite Tritonus wird zur kleinen Sext erweitert. So sind die beiden letzten Klänge durch den Ton e verbunden, und darüber hinaus wird der Schlußklang aus Takt 2/3 in den Großterzzirkel c-e-gis-his einbezogen. Man kann diese Klangfolge auf Erfahrungen mit der Musik Debussys zurückführen.⁴⁹⁾

1977/78 entstand **Das Glasklängespiel**, Chorlieder auf Gedichte von Hermann Hesse. Die Text- und Titelwahl können folgende Formulierungen aus dem Einleitungskapitel von Hesses Roman **Das Glasperlenspiel** erhellen: "Denn eine Moral letzten Endes bedeutet jede klassische Kulturgebärde, ein zur Gebärde zusammengezogenes Vorbild des menschlichen Verhaltens. ... Die Gebärde der klassischen Musik bedeutet: Wissen um die Tragik des Menschentums, Bejahen des Menschenschicks, Tapferkeit, Heiterkeit!"⁵⁰⁾. Hier fand Veress zusammengefaßt, was sein Wollen und sein Werk ausmacht. Dieser Punkt genügt, und von

hier aus gewinnt die Zusammenstellung der Gedichte ihren besonderen Sinn. Das Werk hat fünf Teile:

Madrigale I, Vivo, **Das Glasperlenspiel**, Musik des Weltalls ...
(126 Takte).

Antifona, Moderato, **Tempel**, Wo der gestürzte Gott ... und **Die Zypressen von San Clemente**, Wir biegen flammend ...
(239, bei Berücksichtigung der Wiederholungen
243 Takte).

Canzonetta, Andante semplice, **Kleiner Gesang**, Regenbogengedicht ... (35 Takte).

Madrigale II, Poco mosso, **Im Nebel**, Seltsam, im Nebel zu wandern ... (128 Takte).

Corale, Andante, **Einsame Nacht**, Die ihr meine Brüder seid ...
(45 Takte).

Zu diesem bislang noch nicht zur Uraufführung gebrachten Werk können nur vereinzelte Bemerkungen gemacht werden. Der Chor wird weitgehend ähnlich eingesetzt wie in den **Songs of the Seasons**; in der Antifona kommt es zu einer gleichsam räumlichen Gegenüberstellung von drei Frauen- und drei Männerstimmen, und auch die Verse der beiden Gedichte werden in einer räumlich einander ergänzenden Weise aufeinander bezogen. Das Orchester umfaßt neben den Streichern Oboe bzw. Englisch Horn und Klarinette, Harfe, Celesta, Xylophon und Vibraphon sowie vielfältiges Schlagzeug (Pauke, kleine Trommel, kleine und große Becken, Triangel, Tempelblocks, Tamtam und - im ersten Stück - "Bicchieri di cristallo"). Chor und Orchester werden zumeist als Klanggruppen einander gegenübergestellt, und auch im gemeinsamen Erklingen sind sie als Schichten voneinander abgehoben.

Das erste Stück beginnt heftig mit dem rhythmischen Modell  , das in zweitaktiger Folge zuerst vom Schlagzeug aufgestellt, dann - an einer Stelle verändert - von den Streichern mit einer auffahrenden melodischen Linie verbunden und

schließlich vom Chor als Versteil **Musik des Weltalls** gesungen wird. Beim folgenden **und** hält die Bewegung inne, und mit dem Versteil **Musik der Meister** kommt sie in einem dreitaktigen Raum unter der Fermate zum Stillstand. Der Rhythmus wird von der Pauke mit der Quinte G-d verbunden, und daraus entsteht die auffahrende, in einen zweitaktigen Triller der Holzbläser mündenden Linie, die Zwölftonreihe g-d-e-gis-dis-f-a-h-cis-fis-ais/b-c. Sie wird von der Intervallfolge Quinte-Ganzton-große Terz strukturiert und gliedert sich so in die Folgen 1-4, 4-7 und 7-11 (hier: Ganzton - Ganzton+Quarte), und durch die rückläufige Folge von großer Terz-Ganzton-Quinte (bzw. Ganzton+Quarte) wird die Linie vom zehnten Ton an in den Choreinsatz hineingefügt: fis-ais-c-d-g. Damit ist der Anfangston G wieder erreicht, doch endet die Bewegung in Takt 9 auf der kleinen Terz cis'-e', so daß sich auch ein Kleinterzzirkel als Strukturmoment abzeichnet - der allerdings in Takt 41-54 als Folge von ... zu **klaren Gleichnissen gerann** in die Ganztonordnung cis'-dis'-f'-g' umschlägt. Der Tonsatz wird dann auf verschiedene Weise von Reihen und Reihenfragmenten bestimmt, deren gemeinsames Moment die Quint-(Quart-)Ganzton-Folge ist. In der Schlußbewegung des Stückes (Takt 111-126), dem Kreisen zweier unbegleiteter Singstimmen im Vers **Als nach der heiligen Mitte hin**, erscheinen diese Intervalle halbttonreduziert als Tritonus und Halbton; nur das letzte Intervall bleibt Quinte und faßt damit wohl die Aussage dieses Verses - und des ganzen Gedichts - in sich: h-f-ges-c-des-g-c (die Inversion in der zweiten Stimme ist sekundär). So antwortet das g-c auf das G-d des Beginns, doch es ist noch nicht der Schluß des Stückes: im "poco rit." folgen die Klänge es/h - b/f'- ces'/ges', in denen diese Quinte wieder halbtönig verschoben wird.

Auch die beiden folgenden Sätze schließen mit dem reinen Vokalklang, und das Madrigale II endet mit der auf dem Ton d über einem Paukenwirbel rezitierten Zeile **Jeder ist allein**. Der Schlußsatz ist dagegen von Anfang an rein vokal gehalten,

und erst auf der letzten Textsilbe setzen nacheinander die geteilten Streicher ein und entfalten die Quarte (doppelt verminderte Quinte) gis-des' zu einem von der hineintönenden Pauke vervollständigtem Elftonklang, dem polaren Gegenbild zum Beginn des ersten Satzes.

Die Grundton-Tonalität des Werkes läßt sich nicht einfach bestimmen; sie erscheint vielmehr in sich bewegt und wie in optischer Brechung gegen sich selbst verschoben. Im ersten Satz hat das doppelt quintgestützte G (Reihentöne 1-2-12) die Zentralposition, doch rückt der Schluß nach ces'/ges'. Im zweiten Satz tragen die Baßtöne ${}_1G$ (Takt 1-5) und C (Takt 15-20) die instrumentale Einleitung, und in Takt 21 wird bei (**Wo der gestürzte**) Gott wieder G erreicht; der Satz schließt mit dem von fis' und b' aus erreichten gis'/as', und mit gis'' beginnt in Takt 1 die Melodie. Der dritte Satz, in dem der Chor fast ausschließlich eine einzige, von Stimme zu Stimme wandernde oder springende Melodielinie vorträgt und erst zum letzten Vers **Über dem Abgrund der Welt** die Dimension des Klanges entfaltet, beginnt im Orchester mit den gegenläufigen Linien g'''-fis'''-f'''...fis'' / fis-g-gis ...g'-as'-b' (dies rhythmisch geprägt) und schließt mit der Quarte g-c'. Im vierten Satz scheint sich die Tonalität vom "tremolo sul ponticello" vorgetragenen c'' des Beginns zum Paukenwirbel auf d am Schluß zu drehen, während der fünfte Satz mit der Quarte a-d'-a'-d'' beginnt und sein Schlußklang von ${}_1Fis$ und f'' eingefaßt wird. Aus diesen Andeutungen, die durch umfangreiche Analysen erläutert und präzisiert werden müßten, läßt sich immerhin schließen, daß der Ton G eine zentrierende Funktion im Ganzen des Werkes hat. Die Halbtonbeziehung zu Gis erscheint dabei im zweiten und - mit dem Blick auf das Ganze - im fünften Satz wie eine Art strukturelle Inversion des phrygischen Charakteristikums: als ein Hinaufrücken desselben Tones. Der Vergleich dieser "optischen Brechung" mit den in den beiden **Streichquartetten** und auch sonst zu beobachtenden Konstellationen von to-

Das Glasklängespiel hat noch eine besondere, im Tonsatz über diesen hinausweisende Bedeutung, denn die Aufeinanderfolge des gleichsam auf einen Punkt reduzierten "Jeder ist allein" am Ende des vierten Satzes und des choralhaften Beginns "Die ihr meine Brüder seid ..." bedeutet künstlerisch und menschlich den Gegenpol zum letzten der **Attila József-Gesänge**. Zusammen mit dem **Psalmus Sancti Augustini** bilden diese Werke ein dreisprachiges Beziehungsgefüge, das die kulturelle und menschliche Spannweite des Werkes von Sándor Veress ermessen läßt.

Der Schaffensweg führte weiter zum **Klarinettenkonzert** und zu einem neuen Werk, das den Titel **Orbis tonorum** tragen soll. Kreis der Töne - Welt der Töne, ein Zwölftonfeld: "Ich kann mich jetzt ganz frei bewegen", meinte Veress einmal. Über alle Distanzen hinweg berührt er sich da mit dem Gedanken Hindemiths, daß das "zwölftönige chromatische Tonsystem ... das klingende Universum" sei⁵¹). Die Bewegung beginnt elementar: "Ein Ton - das ist ja ganz schön; aber dann der zweite ...!" Dies klingt wie Schönbergs Frage, woher denn der zweite Ton komme, steht aber doch wohl, da Schönberg hier den Weg zum Reihengesetz sah, dem gestaltenden Denken von Paul Klee näher: "Ich beginne da, wo die bildnerische Form überhaupt beginnt: beim Punkt, der sich in Bewegung setzt. Der Punkt (als Agens) bewegt sich weg, und es entsteht die Linie als erste Dimension. Verschiebt sich die fortbewegte Linie zur Fläche, so erhalten wir ein zweidimensionales Element. Bei der Bewegung von Flächen zu Räumen ergibt sich beim Zusammenstoß der Flächen ein Körper (dreidimensional)."⁵²) Ton - Linie - Klang - Tonsatz, bestimmt im und aus dem Intervall (Beginn des **Klarinettenkonzertes**, Andante, Notenbeispiel 18), und so läßt Veress nicht ab, den zweiten Ton zu suchen, das Intervall zu bestimmen, bis es ihm jeweils jetzt und jetzt richtig erscheint - in aller Bescheidenheit und mit allem sachlichen Selbstbewußtsein.

Bern blieb das Zentrum des Lebensweges. 1975 erhielt Veress den Kantonalen Musikpreis; zwei Jahre später fand zu seinem 70. Geburtstag im Radiostudio Bern ein Festkonzert statt, bei dem Erich Doflein eine Laudatio hielt. Sein 75. Geburtstag wurde an der Universität Bern gefeiert, und 1986 erhielt er den Komponistenpreis des Schweizerischen Tonkünstlervereins. In der von Paul Sacher, Aurèle Nicolet und Räto Tschupp unterzeichneten Urkunde heißt es: "Das eindrückliche, schon mehr als 55 Jahre umspannende Gesamtschaffen von Sándor Veress stellt einen durch und durch eigenständigen, keinem Dogma verpflichteten, stilistisch und ausdrucksmäßig weitest gefächerten Beitrag zur Musik des 20. Jahrhunderts dar. Obschon fest in der ungarischen Tradition verankert, ist Veress immer seinen eigenen, schwierigen, von unerbittlicher Selbstkritik und hoher Geistigkeit bestimmten Weg gegangen." Im Jahr zuvor war ihm in Ungarn der Bartók-Pásztory-Preis zuerkannt worden. Diese ihn sehr bewegende Ehrung berührte aber auch die tiefen Wunden: "... der Schmerz beim Abschied für immer ... Wir müssen ihn in unserem Herzen so lange tragen, bis auch unser eigener Weg die große Zäsur erreicht." Über den Schmerz hinaus mag aber das Bewußtsein reichen, daß damit sein Schaffensweg anerkannt wird, denn: "Wichtig ist nur das Werk."⁵³⁾ Das Werk wäre aber nicht ohne das Leben - beides in der Geschichte dieses Jahrhunderts Zeugnis gebend und Spuren prägend.

Anmerkungen

- 1) Ernő Lendvai, **Béla Bartók - An Analysis of his Music**, London 1971. János Kárpáti, **Bartók's String Quartets**, Budapest 1975. Ferner zahlreiche Artikel, zumal von János Kárpáti, in den *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*. Methodisch wichtig: Illka Oramo, **Die notierte, die wahrgenommene und die gedachte Struktur bei Bartók**, in: *Studia Musicologica* 24, 1982, S.439-449, und Reinhold Brinkmann, **Einige Aspekte der Bartók-Analyse**, *ibid.*, Suppl., S.57-66.
- 2) So Rudolf Stephan mündlich zum Verf.
- 3) Endre Veress, geb. am 15. Februar 1868 in Békés, gest. am 24. November 1953 in Pécs. Sein Hauptinteresse galt den Beziehungen zwischen Ungarn und Italien vom 13. Jahrhundert an; ferner veröffentlichte er u.a. **Fontes rerum Transsylvanicarum** I-V, Budapest 1911-1921, **Documente privitoare la istoria Ardealului, Moldovei si Tarii Românești** I-XI, Bukarest 1929-1939, **Bibliografia româna-ungara 1473-1838** I-II, Bukarest 1931. Seine Beziehungen zu Rumänien entstanden dadurch, daß sein Vater Sándor, geb. am 3. Dezember 1828 in Sarkad, gest. am 27. Oktober 1884 in Bukarest, nach der Niederschlagung des Kossuth-Aufstandes aus Ungarn fliehen mußte und sich schließlich in Bukarest niederließ. Die bewegte Familiengeschichte des Komponisten verdiente eine eigene Darstellung.
- 4) Sándor Veress, **Zoltán Kodály und das ungarische Volkslied**, in: *Der Berner Bund*, Sonntagsbeilage am 18. Dezember 1982, 133.Jg., Nr.296.
- 5) Veress unternahm eine große Sammelfahrt zu den Csángó-Magyaren. Damit realisierte er ein Vorhaben Bartóks, das durch den Ausbruch des Ersten Weltkrieges verhindert worden war. Im Mai 1914 schrieb Bartók an Ion Bianu in Bukarest: "Dieses Jahr kann ich endlich meinen lange gehegten Plan ausführen: eine Reise in die Moldau, in der Absicht, dort die Volksmusik sowohl der Csángós als auch der Rumänen zu studieren." Vgl. **Béla Bartók - Briefe**, hrg. von János Demény, Budapest 1973, Bd.I, S.160.
- 6) Brieflich an den Verf.
- 7) Angesichts dieses Selbstzeugnisses müssen die Bemerkungen von Colin Mason über die Rolle Strawinskys als Vorbild von Veress relativiert werden, vgl. Colin Mason, **Sándor Veress**, in: *Musik der Zeit*, Heft 9, London 1954, S.60-62.
- 8) Brieflich an den Verf.

- 9) Vgl. John S. Weissmann, **The String Quartets of Sándor Veress**, in: **Miscellanea del Cinquantenario Edizioni Suvini Zerboni**, Mailand 1978, S.130-145. Zum allgemeinen musikgeschichtlichen Hintergrund dieses Debuts vgl. **Symposium III: Die Musik der 1930er Jahre**, in: Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongreß Bayreuth 1981, Kassel 1984, S.142-182, besonders József Ujfalussy, **Musikpolitische Lehren der Dreißiger Jahre in Ost-Europa**, dort S.167-169.
- 10) Brieflich an den Verf.
- 11) Vgl. hierzu Peter Petersen, **Die Tonalität im Instrumentalschaffen von Béla Bartók**, Hamburg 1971. Eine systematische Untersuchung zum Tonsatz von Veress gemäß den dort angewandten Kriterien könnte zu fruchtbaren, die Schlüsse von Petersen verallgemeinernden und ergänzenden Ergebnissen führen. Grundsätzliche, teilweise skeptische Überlegungen zu diesem Fragenkomplex formuliert Rudolf Stephan, **Aus der Geschichte des musikalischen Folklorismus**, in: ders., **Vom musikalischen Denken**, Mainz 1985, S.338-347
- 12) Claude Debussy, **Monsieur Croche - Sämtliche Schriften und Interviews**, hrg.von François Lesure und übs. von Josef Häusler, Stuttgart 1974, S.70.
- 13) Vgl. Aurèl M. Milloss, **Sándor Veress: Une parola nuova anche per il balletto**, in: Schweizerische Musikzeitung 122, S.238-241.
- 14) Briefe (siehe Anm.5), Bd.II, S.124 (neu übersetzt).
- 15) Vgl. Melinda Károlyi-Berlász, **Über die Erneuerung der Instrumentalpädagogik in Ungarn 1932-1947**, in: Schweizerische Musikzeitung 122, 1982, S.266-274.
- 16) Sándor Veress, Vorwort zu den **Fingerlarks**, vgl. Károlyi-Berlász, a.a.O., S.271.
- 17) Sándor Veress, **Folk Music in Musical and General Education**, in: International Folk Music Council I 1949, S.40-43, das Zitat S.43, übersetzt vom Verf.
- 18) Károlyi-Berlász, a.a.O., S.271.
- 19) Sándor Veress, Vorwort zu den **Fingerlarks**, übersetzt vom Verf.
- 20) Zum allgemeinen Hintergrund vgl. Rudolf Stephan, **Die Violinmusik des Zwanzigsten Jahrhunderts**, in: ders., **Vom musikalischen Denken**, S.321-337.
- 21) Vgl. Béla Bartók, **Das ungarische Volkslied**, Berlin und Leipzig 1925 (Nachdruck Budapest 1965), Nr.188, S.184f und

303. Bei Bartók lautet die Textübersetzung von Hedwig Lüdeke:

Mußte jetzt die Zeit wohl reifen
Für mein Wandern, für mein Schweifen.
Vieles will mein Herz verwirren,
Muß von Land zu Lande irren.

Frisch und grün der Straße Rand ist,
Grau die Mitte öder Sand ist ...

Veress gab brieflich die härtere Prosaübersetzung:

Die Zeit ist schon bald hier,
Wo ich aufbrechen muß.
Es hat viele Gründe,
Weshalb ich weggehen muß.

Grün ist der Weg auf beiden Seiten,
Gramvoll ist aber seine Mitte ...

- 22) Vgl. Hermann Danuser, **Die Musik des 20. Jahrhunderts** (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft Bd.7), Laaber 1984, S.97-109. So reagierte Veress erstaunt, als der Verf. ein Seminar über Erik Satie abhielt: "Was hat Dich zu ihm geführt?" (brieflich). Die Musik Saties ist allerdings nicht, zumindest nicht durchweg, als avantgardistisch im hier gemeinten Sinn zu bezeichnen.
- 23) Vgl. Ede Terényi, **Laudatio Musicae**, in: Schweizerische Musikzeitung 122, 1982, S.213-225.
- 24) Dieser Hinweis zeigt, daß das "Farbenhören" für Veress nicht nur im Dur-moll-tonalen Bereich möglich ist, wie er anlässlich der Erinnerung an seine Jugendoper formuliert. Darüber hinaus zeigt sich, wie die tonale Orientierung erhalten bleibt, auch wenn sich die Art der Tonbeziehungen ändert; Veress fühlt sich nie grundsätzlich von der Tonalität geschieden.
- 25) Vgl. István Balázs, **György Kurtág: Attila József-Fragmente (op.20) für Sopran solo**, in: Melos 48, 1986, S.31-62.
- 26) Sándor Veress, **Eröffnungsrede zum Bartók-Festival in Basel**, in: Schweizerische Musikzeitung 98, 1958, S.460-464, das Zitat S.460.
- 27) Vgl. Zoltán Kodály, **Wege zur Musik**, hrg. von Ferenc Bónis, Budapest 1983, S.154 und S.172.
- 28) Zit. nach Sándor Veress, **Einführung in die Streichquartette von Béla Bartók**, in: Schweizerische Musikzeitung 90, 1950, S.437-443, dort S.440.
- 29) Als Zeichen respektvollen Bedauerns sei eine Passage aus einem Brief von József Ujfalussy an den Verf. vom November

1981 zitiert: "Als er Ungarn verließ, hat diese Tatsache auch mich persönlich betroffen. Damals, als Schüler Veress' während des letzten Studienjahrs an der Musikhochschule, wirkte ich bereits als Referent im Ministerium für Kultur und bat häufig um seinen Rat. Ich bin mir im Klaren darüber, daß seine kompositorische Entwicklung vollkommen neue, bedeutsame Impulse erhalten hat, als er aus dem derzeit immer enger und enger werdenden Kreis der inländischen Kulturpolitik ausgeschieden ist. Auch dessen bin ich mir bewußt, daß diese Periode seiner kompositorischen Tätigkeit - wie oben erwähnt - im weiteren Sinne einen organischen Teil der ungarischen Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts bildet. Dennoch kann ich meine persönliche Überzeugung nicht verschweigen, daß die Entwicklung des ungarischen Musiklebens durch seine Abwesenheit einen großen Verlust erlitten hat."

- 30) Verf. bereitet eine Studie über dieses Werk vor.
- 31) Siehe Anm.28.
- 32) A.a.O., S.439.
- 33) Der Verf. verdankt diese Auskünfte Frau Aja Petzold-Müller.
- 34) Eine Übersicht über den ganzen für die Kunst des 20. Jahrhunderts besonders aktuellen Problembereich vermittelt der Ausstellungskatalog **Vom Klang der Bilder**, hrg. von Karin von Maur, München 1985. Ferner: Nancy Perloff, **Klee and Webern - Speculations on Modernist Theories of Composition**, in: *The Musical Quarterly* 69, 1983, S.180-208. Dort werden auf Grund der beiden Künstlern gemeinsamen Vorstellung von den der Natur entsprechenden organischen Zusammenhängen im Entstehungsprozeß des Kunstwerkes vergleichende Analysen angestellt; ein ähnlicher Versuch mit der Musik von Veress würde zwar etwas andere Ansatzpunkte erfordern - auch wäre zu berücksichtigen, daß die Parallelität von Webern und Klee nachträglich konstatiert wird, während Veress einen unmittelbaren Eindruck verarbeitet -, könnte aber zu auch über die **Hommage à Paul Klee** hinausgehenden Ergebnissen führen.
- 35) Es wäre nicht erstaunlich, wenn zum Hintergrund des Titels **Et in Arcadia ego** auch der Aufsatz von Erwin Panofsky gehörte: **Et in Arcadia ego - Poussin und die Tradition des Elegischen**, nachgedruckt in: ders., **Sinn und Deutung in der Bildenden Kunst**, Köln 1975, S.351-377.
- 36) Vgl. Paul Klee, **Das bildnerische Denken**, Basel 1981, passim.
- 37) **Térszili Katicza**, III. Pantomime (Takt 5-8 etc.) und VII. Scena tra Katicza e il Capitano (Takt 1-3 etc.). Es ist

- bemerkenswert, daß die Zwölftönigkeit nicht das entscheidende Kriterium dieser Formungen ist, denn die Variante des Capitano-Themas in Takt 4-6 der Scena enthält nur zehn Töne und die Variante des Blauteufel-Themas in Takt 8-13 nur elf Töne.
- 38) Sándor Veress, **Einführungstext zum Konzert für Klarinette und Orchester**, abgedruckt auf der Hülle zu der ihm gewidmeten Schallplatte CTS-P 16 der Reihe Schweizer Komponisten, hrg. von der Arbeitsgemeinschaft zur Förderung Schweizerischer Musik, Lausanne 1985.
- 39) Theodor W. Adorno, **Philosophie der Neuen Musik**, Frankfurt/Main 1958, S.41.
- 40) **Einführungstext zum Konzert für Klarinette und Orchester** (siehe Anm.38)
- 41) Theodor W. Adorno, **Ästhetische Theorie** (= Gesammelte Schriften 7), Frankfurt/Main 1970, S.33 und S.410.
- 42) Brieflich an den Verf.
- 43) Vgl. John S. Weissmann, **The String Trio No.2**, in: *The Musical Quarterly* 41, 1955, S.101-104, im Rahmen eines Berichts über das Festival Internazionale di Musica Contemporanea 1954 in Venedig, auf dem das Werk zur Uraufführung kam.
- 44) Vergleicht man diese Stelle mit der Konstruktion einer Allintervallreihe - so schief dieser Vergleich methodisch auch sein mag und nur deshalb angedeutet wird, weil hier die sechs Intervalle vom Halbton bis zum Tritonus (allerdings mit Verdopplung des Ganztonschrittes) melodisch aneinandergesetzt werden -, so erhellt der grundlegende Unterschied: bei Veress sind die Intervalle konkret, gerichtet und unabhängig von der Zwölftönigkeit. Er verbindet zwar Intervallik und Zwölftönigkeit, läßt sie aber nicht ineinander aufgehen. Zur Allintervallreihe vgl. etwa Robert Morris und David Starr, **The Structure of All-Interval Series**, in: *Journal of Music Theory* 18, 1974, S.364-389.
- 45) Programmheft-Notiz, zit. nach: **Alte und Neue Musik II - 50 Jahre Basler Kammerorchester**, Zürich 1977, S.228f.
- 46) Péter Laki, **Der lange Gesang als Grundtyp der internationalen Volksmusik**, in: *Studia Musicologica* 24, 1982, S.393-400. Zu dem Quartettansatz Bartóks vgl. auch Kárpáti (Anm. 1), S.217-220.
- 47) Siehe Anm.21.

- 48) Auch das **Glasklängespiel** schließt mit einem derart liedhaften Stück, das zudem als "Corale" bezeichnet ist. Diese liedhafte, eine Vorstellung von Allgemeinheit ausdrückende Schlußbildung steht dem Schluß der Attila József-Gesänge diametral gegenüber. Es ist zu fragen, ob Veress hier auch von den liedhaften Schlußstücken etwa in einigen Klavierzyklen Schumanns angeregt worden ist (Phantasiestücke op.12: "Ende vom Lied"; Nachtstücke op.23: "Rundgesang mit Solostimmen").
- 49) So Terény (Anm.20) mit einem Hinweis auf Takt 47 von "... Feuilles mortes" (Préludes, 2^{eme} livre, II); man könnte auch - ... **bells!** - an "... La Cathédrale engloutie" (1^{ere} livre, X) denken, wobei die Übereinstimmung im C-dur-Klang hinzukäme.
- 50) Hermann Hesse, **Das Glasperlenspiel**, Frankfurt 1972 (st 79), S.44.
- 51) Paul Hindemith, **Sterbende Gewässer**, Heidelberg 1963, S.18f.
- 52) Paul Klee (Anm.36), S.24.
- 53) Brieflich an den Verf.

1

2

3

a)

b)

4

Hindemith op. 11, 1

Hindemith op. 11, 4

Veress

5

Musical notation for exercise 5, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and contains several measures of music with notes, rests, and slurs. The lower staff is in bass clef and contains fewer notes, mostly in the lower register. There are some accidentals and a triplet of eighth notes in the upper staff.

6

Musical notation for exercise 6, consisting of two staves. The upper staff has a treble clef and includes various notes, rests, and slurs. Below the staff are several groups of numbers indicating fingerings: $\underline{1\ 2}$, 3 , 4 , $\underline{1\ 2\ 3\ 4}$, $\underline{1\ 2}$, and a dashed line. The lower staff is in treble clef and contains notes with slurs. Below it is the fingering $\underline{4\ 3\ 2\ 1}$.

7

Bartók

Musical notation for exercise 7, attributed to Bartók. It consists of a single staff in treble clef with notes, slurs, and some accidentals.

Musical notation for exercise 7, showing a bass clef staff with notes and slurs.

Abundantia peccatorum solet fratres conturba-re

8

Musical notation for exercise 8, consisting of two staves. The upper staff is in treble clef and contains notes, slurs, and a group of sixteenth notes. The lower staff is in treble clef and contains notes, slurs, and a group of sixteenth notes with a '5' above it.

9



a)



b) Streichtrio

Passacaglia

Violoncellosonate



c) Klarinettenkonzert

Térszili Katicza

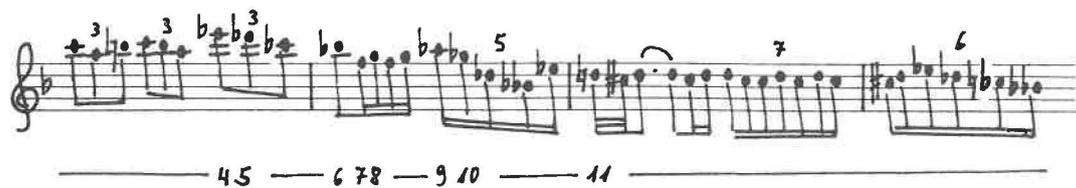


d) "Pfau-Weise"

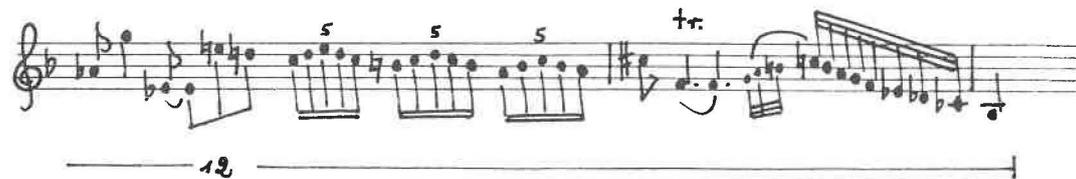
10



a) 1 2 3 — 4-5-6 7 8 9 10 11 12 — | 1 2 3 —

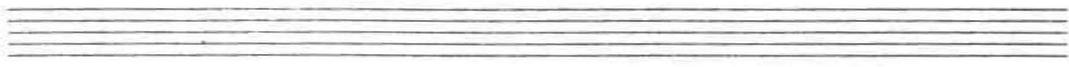


4 5 — 6 7 8 — 9 10 — 11 —



12 — |





1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12



13

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12



1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12



12

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12



1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12



11



1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12



14

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 [7] 12 [3]

15

Takt 1 18 20 22 24 25

16

When the spring mornings grew Ide-je bujdo-sá-simnak

17

Sweet si-lence after bells sweet si-lence after bells

18

Anhang: Zum ersten Satz des Streichtrios

Theorie ist ein Behelf zur Klärung, aber im Einzelnen sind so verzweigte Influenzen vorhanden, die sich immer wieder bemerkbar machen, daß man mit der Theorie nicht konsequent durchkommt, sondern wieder etwas unterbrechen muß.

...

Das heißt auf Grund eines Gesetzes zu arbeiten, nicht um das Gesetz zu demonstrieren, sondern um auf der Grundlage des Gesetzes ein freieres Gebilde zu gestalten.

Paul Klee¹⁾

Musik ist schließlich lebendiges Material, nicht toter Stein, und Leben heißt Bewegung, ständige Veränderung. Sogar der tote Stein wird mit Leben - und Bewegung! - erfüllt unter der Hand des Künstlers.

Sándor Veress²⁾

Anstelle eines erhofften, aber nicht zustande gekommenen systematischen Aufsatzes über die Zwölftonkompositionen von Veress sei der Ansatz zu einer Reihenanalyse des ersten Satzes seines **Streichtrios** angefügt, damit dieser Aspekt seines Schaffens jedenfalls eine exemplarische Darstellung findet, die vor allem in der Partiturniedergabe besteht, durch die die Ausführungen ergänzt und korrigiert werden³⁾.

Betrachtet man das Werk des Komponisten in sich, so kommt der Zwölftontechnik zwar eine richtungweisende, aber keine grundlegende Bedeutung zu; es gibt viele die Auseinandersetzung mit der Zwölftontechnik übergreifende Konstanten, und Veress hat

sich zudem ausdrücklich von ihr abgewandt, als er ihrer nicht mehr bedurfte. Diese Haltung der Reihe gegenüber, die mit derjenigen Strawinskys vergleichbar ist, resultiert daraus, daß Veress nicht zugleich mit der Zwölftontechnik das Komponieren überhaupt erlernte, sondern auf der Höhe seines Könnens - allerdings in einer existenziellen Krise - eine Überprüfung der materialen Grundlage seines Komponierens vornahm und sich anhand der Reihe seiner Orientierung im Tonraum versicherte. Er suchte nicht, möglichst viele Dimensionen des Tonsatzes in die Vorordnung des Materials zu verlagern, sondern möglichst wenige. So lehnte er es nicht nur ab, analog zu den Tonhöhen auch andere "Parameter" seriell zu organisieren, weil er sie damit seinem kompositorischen Zugriff im jeweiligen Moment entziehen würde, er behält es sich auch vor, den Tonsatz gegebenenfalls um Elemente zu bereichern, die nicht aus der Reihe abgeleitet werden können. Diese innere Freiheit gegenüber dem "Gesetz der Reihe", das Komponieren mit der Reihe trotz der Reihe ist eine bemerkenswerte Position zwischen einem Reihendogmatismus einerseits und einer a limine-Ablehnung andererseits. Veress beachtet weder das Verdikt von Boulez, daß "jeder Musiker, der die Notwendigkeit der zwölftönigen Sprache nicht erkannt hat ..., UNNÜTZ ist. Denn sein ganzes Werk steht außerhalb der Forderung seiner Epoche"⁴⁾, noch dasjenige von Hindemith über die "antimusikalischen Spielregeln der Dodekaphonik"⁵⁾, sondern ergründet kompositorisch, wozu ihm die Zwölftonordnung nützlich sein kann, und wenn er sich wieder von ihr abwendet, so bedeutet das keine Wendung "zurück", sondern ein Weitergehen. Veress wird wohl Strawinskys Formulierung zustimmen: "Die Anwendung der Reihentechnik zwingt mich zu größerer Disziplin ... Die Regeln und Einschränkungen der seriellen Komposition erweitern und bereichern den harmonischen Gesichtskreis; man hört plötzlich mehr und anders als früher".⁶⁾ Die Erfahrung bleibt, auch wenn die Disziplin nicht mehr den vorgegebenen Regeln folgt.

Die innere Distanz zur Reihentechnik gründet ferner darin, daß Veress sie nicht ohne ihren geschichtlichen Hintergrund versteht. Sein eigener kompositorischer Ansatz richtet sich gegen die Spätromantik, besonders gegen die Brahms-Tradition - ihr sah er etwa das Erste Streichquartett op.2 von Kodály verpflichtet, das er "nicht mag" -, Schönberg aber verstand seine Methode der "Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen" gerade als letzte Konsequenz dieses Erbes. Veress sah also das Denken, das ihm die Überprüfung und Erweiterung seines Komponierens ermöglichte, mit der Tradition verbunden, von der er sich distanziert wußte. Ist sein Verhältnis zu Schönberg also nicht ungebrochen, so äußert er sich über Berg und Webern mit reiner Hochachtung, die bei Webern auch nachdrücklich dessen persönlichem Schicksal gilt. Er wird bei beiden jeweils einen auch für sein eigenes Werk zentralen Gedanken erkannt haben. An der Musik von Berg wird ihn die Möglichkeit, sowohl reihengebunden wie frei im gleichen "Tonfall" zu komponieren und nichtzwölftöniges Material in die Reihenkomposition einzubringen, gefesselt haben. Mit Webern fühlt sich Veress dagegen wohl in der Vorstellung des "reinen Satzes" verbunden. Wenn er von der Bedeutung spricht, die Palestrina für ihn gehabt habe, so steht das Weberns Studien zur Musik von Heinrich Isaak nahe, und Weberns Beschreibung des Tonsatzes von Isaak zum Versikel **A phariseo es invitatus** der Sequenz **Laus tibi Christe**⁷⁾ verbindet sich mit der Bemerkung von Veress: "Bei uns war damals alles Melodie." Daß sich der "reine Satz" bei Webern dann in einer Weise konkretisiert, die mit den Kompositionen von Veress nicht vergleichbar ist, hat demgegenüber geringere Bedeutung.

Der erste Satz des **Streichtrios** eignet sich insofern für eine exemplarische Darstellung, da er bei überschaubarem Umfang eine Vielfalt von Verfahrensweisen zeigt. Der Satz hat drei Teile (Takt 1-58, Takt 59-95, Takt 96-166), von denen sich die beiden äußeren, in sich wiederum zweiteilig angelegten, entsprechen, während der Mittelteil den Charakter eines pastora-

le-artigen Trios hat. Die beiden Rahmenteile gliedern sich jeweils in einen Hauptteil (Takt 1-46, Takt 96-159) und einen seitensatzartigen Schlußabschnitt (Takt 47-58, Takt 160-166). Die beiden Hauptteile beginnen und schließen mit einer gleichmäßigen Bewegung in Vierteln (Takt 1-8 und 42-46, Takt 96-99 und 152-159); dazwischen entfalten sich die melodischen Linien und kontrapunktischen Verflechtungen. Am Höhepunkt des Satzes (Takt 133-135) erklingt zu Sechzehntel-Sextolen der Begleitung das Thema zusammen mit seiner Umkehrung im Fortissimo. Diese Stelle ist als Repriseneinsatz und der ganze Satz somit als zweiteilig aufgefaßte Sonatenform zu verstehen, bei der sich zwischen Exposition und Durchführung/Reprise das seinerseits bogenförmig konzipierte Trio schiebt. Der Satz ist also auch unter formalem Aspekt aufschlußreich.

Der formalen Disposition entspricht die materiale. Das Trio ist nicht zwölftönig konzipiert - es wird daher auch nicht weiter analysiert -; seine Melodie steht in E-Phrygisch (Takt 59-68 und Takt 81-91/92, dort zunächst im Violoncello, dann in der Violine). In der gleichmäßigen Viertelbewegung lassen sich Zwölftonfelder voneinander abgrenzen; ganze Reihenzüge sind nicht vorhanden, aber prägnante Ganztonwendungen (Takt 1 in Kleinterzparallelen, Takt 7/8, Takt 41/42, Takt 96 und Takt 157/158) und chromatische Wendungen, die beide auf abgeleitete Reihenformen zurückzuführen sind. Die Linien des Hauptthemas und seiner Verarbeitung sind weitgehend, aber nicht vollständig, von der Hauptreihe bestimmt, während sich im Seitenthema eine eigene, wenn auch nicht ganz "reine" Reihe erkennen läßt.

Die Hauptreihe lautet:

cis d a gis g f b es ces(h) e fis c

Sie läßt sich nicht wie die Reihen Schönbergs in zwei einander entsprechende Hexachorde gliedern, birgt also kein Vordersatz-Nachsatz-Verhältnis; sie gliedert sich eher wie die Reihen Webers in vier Dreitongruppen, die allerdings nicht untereinander den vier Reihenmodi entsprechend gleichgewichtig, son-

den funktional differenziert sind. In der Kontur entsprechen sich die beiden äußeren Dreitongruppen, die Intervallik der ersten ist in der vierten jedoch um einen Halbton erweitert: aus Halbton und Quarte werden Ganzton und Tritonus, und damit wird die Verbindung zur Ganztonordnung hergestellt. In der dritten Gruppe sind gegenüber der ersten das Rahmenintervall und ein Binnenintervall - große Terz und kleine Sekund - vertauscht, und dadurch wird die strukturelle Analogie unkenntlich und tritt hinter die Analogie der Dreitonfolgen f-b-es und h-e-fis zurück. Die zweite Gruppe erscheint zunächst am wenigsten profiliert und der ersten als melodische Weiterführung zugeordnet. Daraus erhellt, daß die Reihe keine abstrakte Tonordnung ist, sondern ein melodisches Gebilde, dessen Profil von dem allmählichen Übergang von engen zu weiten Intervallen geprägt wird.

Die Reihe des Seitenthemas lautet:

cis a g b d gis f es h c e fis

Sie beginnt mit demselben Ton und schließt mit derselben Tongruppe wie die Hauptreihe, wobei die Position des Tons c verändert wurde, und ist aus dieser durch die Zusammenfassung der ungeradzahligem und der geradzahligem Positionen abgeleitet: 1-3-5-7 wird zu 1-2-3-4 und 2-4-6-8 zu 5-6-7-8. Die Position 9 bleibt gleich, und dann folgt die erwähnte Umgruppierung 12-10-11. In dieser Reihe sind alle Dreitongruppen ganztönig; sie enthält keine Quartem und nur noch einen Halbtonschritt, dafür aber vier große und zwei kleine Terzen. In melodischer Gestalt erscheint sie nicht "rein", da der siebente und dritte Ton wiederholt werden und in der Umkehrung (Takt 56-58) der zehnte Ton fehlt. Durch die "Unreinheit" der Tonwiederholungen dringen wieder Halbtonschritte in die melodische Gestalt ein; sie stehen jetzt nicht zu Beginn, sondern am Schluß, und wirken nicht melodisch tragend, sondern als Verzierungen. Zum Schlußton schreibt Veress: "Im tonal-klassischen Stil wäre es vielleicht fis, als eine hauchartige Wiederholung des unteren fis. Für mich aber klingen in der Zwölfton-Denkweise Oktaven

einfach schlecht (sie sind eigentlich nicht einmal Intervalle) und ich vermeide sie bewußt, wie den tonus diabolus."8) Melodischer Gestus und Materialstruktur werden zunächst getrennt, doch daraus entsteht eine neue Konstellation: Der Schlußton steht in Tritonusrelation zum Anfangston.

Stellt man die Dreitongruppen der Reihe des Seitenthemas um, so daß die erste und dritte sowie die zweite und vierte zusammengefaßt werden, erhält man die beiden ganztönigen Sechstongruppen:

cis a g f es h / b d gis c e fis

Behandelt man die Hauptreihe in gleicher Weise, so ergibt sich:

cis d a b es h gis g f e fis c

Beide Reihen treten nicht als ganze thematisch in Erscheinung, doch sind sie die reihenmäßigen Fassungen der Ganztonwendungen einerseits und weiterer wesentlicher Satzelemente andererseits. Unter letzteren hat die chromatische Halbton-Ganzton-, besser: Halbton-Doppelhalbton-Gruppe (9-10-11) eine zentrale Bedeutung im Tonsatz von Veress überhaupt - sie kann auch oktavgespreizt eine Klangentfaltung konturieren -, denn in ihr gehen strikte Chromatik (... Doppelhalbton) und Intervallprogression (... Ganzton) ineinander über. Nicht weniger wichtig ist die Möglichkeit, Linien im Wechsel von Halbton- und Ganztonschritten zu bilden: 7-8-9-10 (auch noch ...-11, wenn man die Umkehrung des letzten Intervalls hinzunimmt). Eine analoge Linienbildung aus der Folge von zwei Halbton- und zwei Ganztonschritten - ein Analogieverfahren, das in den Tonordnungen von Veress sonst häufig zu beobachten ist - läßt sich aus der Hauptreihe allerdings nur unter Auslassung eines Tones ableiten: 3-4-5-6-8.

Ein wesentliches Element des Tonsatzes ist ferner die Quart-(Quint-)Tritonus-Kombination, die in der Hauptreihe nicht unmittelbar enthalten ist. Sie entsteht durch die Aneinanderfügung des ersten und der beiden letzten Reihentöne (cis-fis-

c) sowie durch die Umstellung von 2-3-4 zu 3-2-4 (a-d-gis). Zusammen mit der Doppelquarte, die von den Reihentönen 6-7-8 und - halbttonverschoben - von der Umstellung von 9-10-11 zu 10-9-11 (e-h-fis) gebildet wird, gehört auch sie zu den Grundelementen der Linien- und Klangbildung bei Veress überhaupt. Werden sie mit dem Halbttonschritt verbunden, so entstehen reihenunabhängige Gebilde wie die Linien a-b-e-h-f (Takt 33-34, Violine), h-fis-c-f-e-a-es-a (Takt 35-38, Bratsche) und cis-c-g-cis-h-f-c-ges-d-a-e (Takt 127-128, Bratsche), und hier gründen auch die Klänge und Klangfolgen im Seitensatzabschnitt. Vergleicht man diese Bildungen mit den chromatischen Halbtton-Doppelhalbton-Gruppen und den Ganztonwendungen, so wird deutlich, daß die Reihe nicht Ausgangspunkt der Gestaltung ist, sondern die Ebene, auf die sich die verschiedenen Gestalten projizieren lassen.

Folgende Materialbereiche lassen sich systematisch voneinander abgrenzen: **Hauptreihe** und **Zwölftonfelder** als gegensätzliche Ausformung des gesamten Tonmaterials, **Ganztonordnungen**, die jeweils das halbe Tonmaterial umfassen, und die **chromatischen Dreitongruppen**, die zwar jeweils nur ein Viertel des Tonmaterials erfassen, in Kombination miteinander aber durchaus Tonräume strukturieren (Takt 3/4: f-es-e-d-cis-dis, Takt 108-113: g-a-gis-f-e-fis). In den einzelnen Linien lassen sich die Tonfolgen entweder der Hauptreihe oder den beiden abgeleiteten Reihen - offensichtlich nicht der Reihe des Seitenthemas! (Die Dreitongruppe des Violoncello in Takt 38 scheint eher zufällig ihrem Anfang zu entsprechen) - zuordnen, wobei sich die Frage stellt, bis zu welcher Grenze die Reihenbindungen sinnvoll festzuhalten sind; die Aneinanderfügung von jeweils reihenkonformen Drei- und Viertongruppen erfolgt nach Prinzipien des kontrapunktischen Satzes, wie er auch in den nicht zwölftönigen Werken von Veress zu beobachten ist. Eine besondere Rolle spielen dabei spiegelbildliche Strukturen: in Takt 23-27 Bratsche und Violine (fis-f-e-d-c / c-d-e-f-fis, dieselbe Tonfolge, die in Takt 99-100 zu Beginn der Durchführung aus dem

Zwölftonfeld zum Themeneinsatz führt), in Takt 36-37 Bratsche und Violoncello (f-e-a-es / h-c-g-des, simultan) oder Takt 38-42, die formale Zäsur überspannend und mit Vertauschung einzelner Tonpositionen, Violoncello und Violine (c-d-e-b-fis-gis / as-ges-(e)-(d)-b-...-c). Da Veress die Reihe in ihrer melodischen Gestalt als Thema betrachtet und dieses kontrapunktisch und durchführungsmäßig bearbeitet, muß die Analyse in eine Betrachtung der motivischen Strukturen und ihrer reihenunabhängigen Zusammenhänge umschlagen; davon ist hier abgesehen. Nur ein Beispiel sei genannt: In Takt 25/26-29/30 folgen im Violoncello aufeinander der Themenkopf (as-a-e-dis), eine in die Ganztonordnung übergehende Variante (cis-d-ais-gis-fis-e: 1-2-3*-4-5*-6*) und die Folge der Reihentöne 5-9, die wie eine weitere Variante erscheint.

Die Reihen fixieren die Tonalität des Satzes, wobei der Begriff nicht die harmonische Tonalität, sondern die Strukturierung des Zwölftonraumes durch tragende Tonbeziehungen bezeichnet. Die intervallische, nicht akkordliche Tonalität, die aus der kontrapunktischen Behandlung modaler oder nach bestimmten Intervallordnungen geformter Linien hervorgeht, läßt sich ohne grundsätzliche Schwierigkeiten mit der Reihenordnung verbinden; Strawinskys Feststellung, "die Intervalle meiner Reihen basieren auf der Tonalität"⁹⁾, hat auch für Veress Geltung, und sein Tonsatz bietet durch die polyphone Struktur, in der das Problem der Intervallinversion hinsichtlich der tonalen Orientierung besondere Bedeutung hat, Möglichkeiten, die über die bloße Vertikalisierung hinausgehen¹⁰⁾. Das tonale Zentrum des Satzes ist cis, das durch den phrygischen Halbton d charakterisiert wird, der sowohl melodische wie strukturelle Bedeutung hat; beides läßt sich deutlich im Übergang von Takt 8 zu Takt 9, im Beginn des Hauptsatzes, erkennen. Die vorhergehende "Einleitung" steht in d; das Grundmotiv und seine Varianten sind:

d-e-fis-c ... (Bratsche, Takt 1), gantztönig, vom Zentrum ausgehend. (Es kehrt in Takt 130-131 vor dem Reprisenbeginn ebenfalls in der Bratsche wieder und führt in einen Themenansatz auf gis; die Stufung gis-cis strukturiert dann den Reprisenbeginn.)

d-b-ces-cis ... (Violine, Takt 2), diatonisch-chromatische Krebsumkehrung, vom Zentrum ausgehend.

d-f-e-d ... (Violine, Takt 5/6), diatonische Krebsform, dem Zentrum verhaftet.

e-fis-gis-d ... (Violoncello, Takt 7/8), gantztönig, zum Zentrum zurückführen.

(Mit der Umkehrungsform his-ais-gis-d ... beginnt die Durchführung, und die diatonischen Grundformen es-f-ges-es ... und e-fis-g-e ... erscheinen in Takt 153-154 und Takt 155-156 in Bratsche und Violoncello.)

So folgen in Takt 8-9 die beiden Grundtöne aufeinander, und der erste wird im Übergang zum phrygischen Halbton über dem zweiten. Dieses intervallisch-modale Moment verbindet die zwölftönige Tonalität mit derjenigen des Trios.

Gegenüber dem strukturell zu cis gehörenden d bezeichnet die Untersekunde c eine andere Ebene, zu der die Musik an der formal entscheidenden Stelle vor dem abschließenden Seitenthema hinabsinkt, was dadurch verdeutlicht wird, daß alle Instrumente ihre tiefsten Töne erreichen. Weniger nachdrücklich geschieht diese Wendung im formal vergleichbaren Takt 45, wobei die Linienführung von Takt 6/7 aufgegriffen wird, und da dort die Bewegung weitergetragen wird, läßt sich eine Steigerungsreihe in der Ausdrücklichkeit der Wendung zum c erkennen. Die Differenz zwischen d und c zeigt zudem, daß Grundgestalt und Umkehrung der Reihe nicht gleichwertig sind; der Grundgestalt kommt sowohl melodische wie strukturelle Priorität zu. Die formale Kraft des tonalen Zentrums zeigt sich im Orgelpunkt auf cis in Takt 9-13 und auf des in Takt 96-102, im Schlußton as in Takt 58 und im Baßton cis des Schlußakkordes. Die Notie-

nung als des und as weist aber auf eine über die Stufenbestimmung hinausgehende enharmonische Differenzierung: dasselbe anders.

Der tonale Aufbau des Satzes ist auch an den Lagen der melodisch ausgeformten vollständigen Reihen abzulesen. In der Exposition und der Reprise beginnen bzw. schließen die Reihenformen zunächst durchweg auf cis - in der Exposition auch einmal auf c -, und die letzte steht in Quartdistanz auf f bzw. fis. Die Quartebene bestimmt den Beginn der Durchführung, in deren Verlauf dann auch andere Stufen angespielt werden. Demgegenüber erscheint der Seitengedanke in der Exposition auf cis und in der Reprise auf gis; er schließt dabei jedoch mit dem zentralen Halbtonschritt cis-d (Takt 163), von dem aus sich der Bogen zum Baßton cis des fünftönigen quartgeschichteten Schlußakkordes spannt. In ihm würde auf das a als sechster Ton ein d folgen, doch es erscheint nicht: der charakteristische Halbtonschritt tritt hinter den pentatonischen Quartklang zurück.

Ein anderer Aspekt der Schlußbildung des Satzes ist folgender: Auf den Melodieschritt cis-d folgt ein Klang, beginnend mit dem vorausgenommenen g. Dieser bildet zusammen mit den drei folgenden Klängen ein Zwölftonfeld, das zwar Tonwiederholungen einschließt, aber erst mit dem Baßton cis des Schlußakkordes vollendet wird; g und cis sind aber Schluß- und Anfangston des Seitengedankens in Takt 47-50. Der echohafte Melodiegestus e-f in Takt 164 gehört nicht zu dem Zwölftonfeld, ist ihm aber dadurch verbunden, daß e und f die Baßtöne des drittletzten und vorletzten Akkordes sind.

Der Seitensatzabschnitt in der Exposition ist besonders vielschichtig abgelegt. Die imitatorische Ausfaltung der Melodie in Takt 49-50 bildet ein Zwölftonfeld, das mit dem Ton d zu Beginn von Takt 51 abgeschlossen wird. Die folgenden raschen Bewegungen sind aus der Hauptreihe gebildet, die nur hier und

beim Reprisesbeginn nicht als melodische Gestalt erscheint, und in Takt 51/52 steht zwischen ihnen der in Takt 163-165 den Satz beschließende Komplex, hier jedoch nicht echohaft locker, sondern in drängendem Forte. Das Zwölftonfeld beginnt mit den Tönen gis-d, mit denen das vorhergehende schließt, und die Töne fis-f in seinem letzten Akkord weisen auf den Ansatz f-ges in Takt 49 zurück. Andererseits ist der Ton d zu Beginn von Takt 51 mit den folgenden Einzeltönen g, des, as und es-a zusammenzufassen, und diese Sechstongruppe wird durch die Reihentöne der raschen Bewegung in Takt 55 ergänzt - ihr Pendant in Takt 54 ist dagegen die Vervollständigung der in Takt 51 abgebrochenen Umkehrungsform -, doch erscheint der Ton es zweimal, während f fehlt: wesentlich ist der Schritt es-a im Flageolett, ein Echo der Halbtonschritte fis-g (Takt 50) und a-b (Takt 52), und f ist zudem als Reihenschlußton in Takt 54 anwesend.

Dem vorab linearen Charakter des Tonsatzes entsprechend werden in den analytischen Angaben die vertikalen Tonbeziehungen vernachlässigt. Dies bedeutet eine Verkürzung - so erklingen in Takt 1 zu Beginn des Stückes die Reihentöne 1-2 simultan in Bratsche und Violoncello, so liegen in Takt 9-10 die Töne 1-12 unter dem Hauptthema und so gehört der Ansatzton g des Violoncellos in Takt 106 in die Ganztonordnung der Bratsche (Takt 105-106: a-h-cis-f) -, doch der Verzicht erwies sich als notwendig, um die Darstellung nicht zu überlasten. In Takt 146-148/149 konnte die vertikale Tonordnung leicht angegeben werden; die komplementären Ganztongruppen werden dabei durch eine Viertongruppe verklammert, deren Struktur (Ganzton-Quarte-Ganzton) sie als diatonische Umformung des Themenbeginns ausweist; sie erscheint bereits in Takt 144 (in der Analyse jeweils gesondert markiert).

Die hier dargelegten Beobachtungen bedürfen der Ergänzung und Präzisierung anhand weiterer Zwölftonkompositionen von Veress; das angedeutete Bild dürfte aber nicht gänzlich neue Konturen

erhalten. Erst dann wird auch eine zusammenfassende Darstellung des Zwölftonkomponisten Veress möglich werden, die jedoch auch - so steht zu vermuten - unter die hier als Motto gewählte Formulierung von Paul Klee gestellt werden könnte.

Anmerkungen

- 1) Paul Klee, **Das bildnerische Denken**, Basel 1981, S.151.
- 2) Brieflich an den Verf.
- 3) Deshalb werden im Text unspezifische Kleinbuchstaben zur Tonbezeichnung verwendet.
- 4) Pierre Boulez, **Werkstatt-Texte**, Frankfurt/Main-Berlin 1972, S.24.
- 5) Paul Hindemith, **Sterbende Gewässer**, Heidelberg 1963, S.26.
- 6) Igor Strawinsky, **Gespräche mit Robert Craft**, Zürich 1961, S.177.
- 7) Heinrich Isaak, **Choralis Constantini** Teil II, hrg. von Anton von Webern (= Denmäler der Tonkunst in Österreich 16/1), Wien 1909, S.VIII.
- 8) Brieflich an den Verf.
- 9) Igor Strawinsky, a.a.O., S.176.
- 10) Igor Strawinsky: "Ich komponiere vertikal, was zumindest in einer Hinsicht bedeutet, daß ich tonal komponiere." (ibid.)

Zur folgenden Analyse

1. Es ist lediglich der Tonsatz unter Verzicht auf alle Vortragsbezeichnungen wiedergegeben. Damit ist in Kauf genommen, daß die Sinnschicht, die den musikalischen Zusammenhang noch auf andere Weise herstellt, nicht in Erscheinung tritt. Die Analyse verdeutlicht also nur eine Schicht des Satzes, aus der die andere nicht hervorgeht, sondern vielmehr in einem Spannungsverhältnis zu ihr steht. Gegenüber der Partitur wird in Takt 126 in der Bratsche ais statt a konjiziert, um den ersten Reihenton zu erhalten.
2. Die Analyse ist nicht vollständig, sondern weist dort Lücken auf, wo eine mögliche Reihenableitung zu kompliziert und vor allem der kompositorischen Formung nicht mehr adäquat wäre.
3. Ganze Reihen werden mit  markiert und als G, K, U und KU bezeichnet, die Reihe des Seitensatzes zusätzlich mit S.
4. Reihenausschnitte werden mit  markiert und die Position der betreffenden Töne angegeben; dafür wird auf die Angabe der Reihenform sowie der Transpositionsstufe verzichtet.
5. Ganztonpartien werden ohne Berücksichtigung ihrer eventuellen Position in den Ganzton-Reihenhälften mit  markiert.
6. Ausschnitte aus der von der Hauptreihe abgeleiteten Reihe werden mit  markiert, bei der Halbton-Doppelhalbtongruppe wird dabei auf die Angabe der Tonposition verzichtet.
7. Die Quart-(Quint-)Tritonus-Gruppen werden mit  markiert.
8. Zwölftonfelder werden mit  umrandet; bei den ersten fünf Takten wird dies nur angedeutet, da der Taktstrich die Felder trennt.

Handwritten musical score for the first system of a string trio. It consists of three staves: Violin I (top), Violin II (middle), and Cello/Double Bass (bottom). The music is in 4/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs. There are several first and second endings marked with '1' and '2'. A section of the score is enclosed in a dashed box, with a bracket above it labeled 'A' and the numbers '10 9 8 7 6' written above the bracket. Another bracket labeled 'A' is placed above a section in the Cello/Double Bass part. The system concludes with a double bar line and a fermata over the final notes.

Handwritten musical score for the second system of a string trio, continuing from the first system. It consists of three staves: Violin I (top), Violin II (middle), and Cello/Double Bass (bottom). The music is in 4/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs. There are several first and second endings marked with '1' and '2'. A section of the score is enclosed in a dashed box, with a bracket above it labeled 'K' and the numbers '10 11 12' written above the bracket. Another bracket labeled 'K' is placed above a section in the Cello/Double Bass part. The system concludes with a double bar line and a fermata over the final notes.

Musical score for measures 32-40. The score is written for three staves (Violin I, Violin II, and Cello/Double Bass). Measure 32 features a first violin line with a slur over measures 32-33 and a fingering of 5 6 7 8 9. A second violin line has a slur over measures 32-33 and a fingering of 7 8 9. A cello/bass line has a slur over measures 32-33 and a fingering of 7 8 9. Measure 33 has a first violin line with a slur over measures 33-34 and a fingering of 7 8 9. A second violin line has a slur over measures 33-34 and a fingering of 7 8 9. A cello/bass line has a slur over measures 33-34 and a fingering of 7 8 9. Measure 34 has a first violin line with a slur over measures 34-35 and a fingering of 7 8 9. A second violin line has a slur over measures 34-35 and a fingering of 7 8 9. A cello/bass line has a slur over measures 34-35 and a fingering of 7 8 9. Measure 35 has a first violin line with a slur over measures 35-36 and a fingering of 7 8 9. A second violin line has a slur over measures 35-36 and a fingering of 7 8 9. A cello/bass line has a slur over measures 35-36 and a fingering of 7 8 9. Measure 36 has a first violin line with a slur over measures 36-37 and a fingering of 7 8 9. A second violin line has a slur over measures 36-37 and a fingering of 7 8 9. A cello/bass line has a slur over measures 36-37 and a fingering of 7 8 9. Measure 37 has a first violin line with a slur over measures 37-38 and a fingering of 7 8 9. A second violin line has a slur over measures 37-38 and a fingering of 7 8 9. A cello/bass line has a slur over measures 37-38 and a fingering of 7 8 9. Measure 38 has a first violin line with a slur over measures 38-39 and a fingering of 7 8 9. A second violin line has a slur over measures 38-39 and a fingering of 7 8 9. A cello/bass line has a slur over measures 38-39 and a fingering of 7 8 9. Measure 39 has a first violin line with a slur over measures 39-40 and a fingering of 7 8 9. A second violin line has a slur over measures 39-40 and a fingering of 7 8 9. A cello/bass line has a slur over measures 39-40 and a fingering of 7 8 9. Measure 40 has a first violin line with a slur over measures 40-41 and a fingering of 7 8 9. A second violin line has a slur over measures 40-41 and a fingering of 7 8 9. A cello/bass line has a slur over measures 40-41 and a fingering of 7 8 9.

Musical score for measures 41-45. The score is written for three staves (Violin I, Violin II, and Cello/Double Bass). Measure 41 features a first violin line with a slur over measures 41-42 and a fingering of 7 8 9. A second violin line has a slur over measures 41-42 and a fingering of 7 8 9. A cello/bass line has a slur over measures 41-42 and a fingering of 7 8 9. Measure 42 has a first violin line with a slur over measures 42-43 and a fingering of 7 8 9. A second violin line has a slur over measures 42-43 and a fingering of 7 8 9. A cello/bass line has a slur over measures 42-43 and a fingering of 7 8 9. Measure 43 has a first violin line with a slur over measures 43-44 and a fingering of 7 8 9. A second violin line has a slur over measures 43-44 and a fingering of 7 8 9. A cello/bass line has a slur over measures 43-44 and a fingering of 7 8 9. Measure 44 has a first violin line with a slur over measures 44-45 and a fingering of 7 8 9. A second violin line has a slur over measures 44-45 and a fingering of 7 8 9. A cello/bass line has a slur over measures 44-45 and a fingering of 7 8 9. Measure 45 has a first violin line with a slur over measures 45-46 and a fingering of 7 8 9. A second violin line has a slur over measures 45-46 and a fingering of 7 8 9. A cello/bass line has a slur over measures 45-46 and a fingering of 7 8 9.

Musical score for measures 50-53. The score is written on four staves. Measure 50 features a treble clef staff with a triplet of eighth notes and a bass clef staff with a triplet of eighth notes. Measure 51 includes a guitar part with a bracketed section labeled 'K' and a guitar part with a bracketed section labeled 'U'. Measure 52 shows a guitar part with a bracketed section labeled 'K' and a guitar part with a bracketed section labeled 'U'. Measure 53 features a treble clef staff with a triplet of eighth notes and a bass clef staff with a triplet of eighth notes. The score includes various musical notations such as clefs, notes, rests, and brackets.

Musical score for measures 54-55. The score is written on four staves. Measure 54 features a treble clef staff with a triplet of eighth notes and a bass clef staff with a triplet of eighth notes. Measure 55 includes a guitar part with a bracketed section labeled 'K' and a guitar part with a bracketed section labeled 'U'. The score includes various musical notations such as clefs, notes, rests, and brackets.

Takt 59-95

Handwritten musical score for measures 96-105. The score is written on five staves. Measure numbers 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, and 105 are indicated at the bottom of the staves. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings. There are some handwritten annotations like 'u' and 'A' above the staves.

Handwritten musical score for measures 106-115. The score is written on five staves. Measure numbers 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, and 115 are indicated at the bottom of the staves. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings. There are some handwritten annotations like 'K', 'A', and 'KU' above the staves.

Handwritten musical score for the first system, measures 128-141. The score is written on three staves (treble, alto, and bass clefs). Measure 128 is marked with a first ending bracket labeled 'A' containing the fingering 7 8 9 10. Measure 130 has a first ending bracket labeled 'A' with fingering 10 9 8 7 6. Measure 131 has a first ending bracket labeled 'KU' with fingering 12 11 10 9 8 7 6 5 4. Measure 132 has a first ending bracket labeled 'U' with fingering 3 4 5 6. Measure 133 has a first ending bracket labeled 'A' with fingering 7 8 9. Measure 134 has a first ending bracket labeled 'A' with fingering 12 11 10 9 8 7 6 5 4. Measure 135 has a first ending bracket labeled 'A' with fingering 12 11 10 9 8 7 6 5 4. Measure 136 has a first ending bracket labeled 'A' with fingering 12 11 10 9 8 7 6 5 4. Measure 137 has a first ending bracket labeled 'A' with fingering 12 11 10 9 8 7 6 5 4. Measure 138 has a first ending bracket labeled 'A' with fingering 12 11 10 9 8 7 6 5 4. Measure 139 has a first ending bracket labeled 'A' with fingering 12 11 10 9 8 7 6 5 4. Measure 140 has a first ending bracket labeled 'A' with fingering 12 11 10 9 8 7 6 5 4. Measure 141 has a first ending bracket labeled 'A' with fingering 12 11 10 9 8 7 6 5 4.

Handwritten musical score for the second system, measures 134-141. The score is written on three staves (treble, alto, and bass clefs). Measure 134 has a first ending bracket labeled 'K' with fingering 1 2 3 4. Measure 135 has a first ending bracket labeled 'A' with fingering 7 8 9 10. Measure 136 has a first ending bracket labeled 'A' with fingering 13 4 5 6. Measure 137 has a first ending bracket labeled 'A' with fingering 1 2 3. Measure 138 has a first ending bracket labeled 'A' with fingering 1 2 3. Measure 139 has a first ending bracket labeled 'A' with fingering 1 2 3. Measure 140 has a first ending bracket labeled 'A' with fingering 1 2 3. Measure 141 has a first ending bracket labeled 'A' with fingering 1 2 3.

138

139

140

141

KLU

147

148

149

150

151

Musical score for measures 157-163. The score is written for three staves: Violin I (top), Violin II (middle), and Cello/Double Bass (bottom). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measure 157 begins with a treble clef and a key signature change to one sharp. A bracket labeled 'S:G' spans measures 157-163. Measure 158 features a first ending bracket labeled '[3]' over a triplet of eighth notes. Measure 159 features a first ending bracket labeled '[4]' over a triplet of eighth notes. Measure 160 features a first ending bracket labeled '[6]' over a triplet of eighth notes. Measure 161 features a first ending bracket labeled '[3]' over a triplet of eighth notes. Measure 162 features a first ending bracket labeled '[3]' over a triplet of eighth notes. Measure 163 features a first ending bracket labeled '[3]' over a triplet of eighth notes. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and first ending brackets.

Musical score for measures 164-166. The score is written for three staves: Violin I (top), Violin II (middle), and Cello/Double Bass (bottom). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measure 164 begins with a treble clef and a key signature change to one sharp. A bracket labeled 'S:G' spans measures 164-166. Measure 165 features a first ending bracket labeled '[3]' over a triplet of eighth notes. Measure 166 features a first ending bracket labeled '[3]' over a triplet of eighth notes. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and first ending brackets.

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