

Sándor Veress – *Partita II* (1936) und *Sonata per orchestra* (1953)

von Andreas Traub

Jeder Komponist kann nur bedauern, dass das Leben
leider nicht ausreicht, um dasselbe Stück nicht
wenigstens ein Dutzend mal neu zu komponieren.
Sándor Veress¹

1935–36 komponierte Sándor Veress neben anderem drei Werke für kleines Orchester: das Divertimento und zwei Partiten, deren zweite, die im Folgenden betrachtet werden soll, am 8. März 1936 in Budapest zur Uraufführung gebracht wurde. Jenő Kenessey dirigierte das Hauptstädtische Orchester.² Sie hat vier Sätze: I. Allegro (in C, 104 Takte), II. Romanza (in C «chromatisch», 91 Takte), III. Minuetto mit zwei Trios (in a, insgesamt 99 Takte), IV. Allegro molto (in C, 108 Takte). Der erste Satz ist eine Bearbeitung des ersten Satzes der dritten *Sonatine für Kinder* von 1932 mit dem Titel *Síposok, dobosok és táncosok* (Pfeifer, Trommler und Tänzer).³ Den zweiten und vierten Satz übernahm Veress 1953 in die dreisätzigige *Sonata per orchestra*, die von der UNESCO in Auftrag gegeben und am 8. Juli 1953 in Brüssel von Marcel Cuvelier zur Uraufführung gebracht wurde.⁴ Veress berichtete in einem Brief vom 17. März 1952 an Annie Müller-Widmann von dem Kompositionsauftrag: «Dabei erhielt ich zwei Aufträge für Kompositionen. Beide sollen bis November fertig sein!! Das eine ist für ein Klaviertrio von einem hiesigen reichen Musikfreund, der andere für ein Orchesterstück von der UNESCO.»⁵ Bei der *Partita* lässt sich also in zwei Richtungen beobachten, wie Veress – dem Motto entsprechend – «dasselbe Stück ... neu komponiert».

1 Sándor Veress, «Komponisten-Selbstportrait», in: ders., *Aufsätze, Vorträge, Briefe*, hrsg. von Andreas Traub, Hofheim: Wolke 1998, S. 19–28, das Zitat S. 19.

2 Vgl. das Werkverzeichnis bei Andreas Traub, «Sándor Veress», in: *Komponisten der Gegenwart*, München: Edition Text und Kritik 1992ff., 21. Nachlieferung 2001, S. C–K; Melinda Berlász, János Demény und Ede Terényi, *Veress Sándor. Tanulmányok*, Budapest: Zeneműkiadó 1982, S. 161. Die Drucklegung der *Partita II* bei Müller & Schade in Bern wird derzeit vorbereitet.

3 Sándor Veress, *Drei Sonatinen für Kinder*, hrsg. von Andreas Traub, Bern: Müller & Schade 2015 (M&S 2133).

4 Sándor Veress, *Sonata per orchestra*, Mailand: Suvini Zerboni 1953 (S. 4960 Z.).

5 Fonds Annie Müller-Widmann, PSS.

Im ersten Satz ist das Verhältnis zur Vorlage einfach. Bis Takt 88, 6 Takte vor Schluss des Sonatinensatzes, behält Veress den Tonsatz unverändert bei. Dann verdreifacht er die abschließende Bewegung, den fallenden Gang *g-f-es-des-c*; in T. 89–94 erklingt er etwas ausgeweitet in Violine I, in T. 95–98 in Klarinette I, genau wie in T. 89–92 der *Sonatine*, und in T. 98–102 in Violoncelli und Bässen. In T. 103–04 folgt der Abschluss (*Sonatine* T. 93–94). Es erscheint wie eine Öffnung räumlicher Dimensionen, in denen dasselbe aus verschiedenen Richtungen erklingt und sich in Takt 98 sogar überlagert.

Vergleichbares ist zu beobachten, wenn Veress den dritten Satz derselben *Sonatine* mit dem Titel *Harmonikások és verklisek* (Akkordeon- und Leierkastenspieler) zum Finale des Divertimento umarbeitet.⁶ Hier verdoppelt Veress die eröffnenden, allein die Bewegung artikulierenden Takte, behält dann für 29 Takte den Tonsatz bei und fügt vor der Schlusswendung eine neuntaktige Erweiterung der melodischen Linie ein, die er auf dem Autograph der Klaviersonatine skizziert hat. Eine Öffnung weiterer Raumdimensionen ist hier jedoch nicht zu erkennen.

Neu ist in der *Partita* die klangliche Gestalt des Tonsatzes.⁷ Zu erwähnen sind die veränderte Artikulation in T. 26–27 und 83–84, durch die die Tonwiederholung verschwindet, die in T. 38–56 eingefügten Sechzehntelfiguren auf *c*² und *g*², die Übersichtung durch *staccato* vorzutragende Viertel in T. 63–71 und 73 und die Figuration in der Flöte in T. 83–86.

Komplizierter ist das Verhältnis zwischen der *Partita* und der *Sonata per orchestra*, denn Veress hat hier die Tonsätze entscheidend verändert, vor allem, weil die tonale Basis eine andere ist: Die *Partita* steht, wie auch die Klaviersonatine, in C, die *Sonata* aber in D. Sie steht damit auf derselben Basis wie die kurz zuvor entstandene Zweite Sinfonie, die mit einer von der Tritonusposition *gis* ausgehenden Zwölftonreihe konzipiert ist.⁸

Der langsame Satz der *Partita* ist dreiteilig angelegt. Erster und dritter Teil (T. 1–20 bzw. 62–91) beginnen gleicherweise mit kurzen, von Chromatik und einer scharfen Punktierung geprägten Melodiefloskeln vor wechselnden Klängen. Ansatz ist ein Quintsextnonklang auf *c*, dann folgt ein Solo. Im ersten Teil wird es über einem ruhenden G-Klang, der einmal zu einem As-Klang wechselt, von der Klarinette vorgetragen und schließt mit der Halbtonkonstellation *b–a*. Im dritten Teil ist es ein Violinsolo über einem pulsierenden D-Klang, das sich in einem Triller auf *d*² verdichtet und

6 Sándor Veress, *Divertimento für Kammerorchester*, hrsg. von Bodo Bischoff, Bern: Müller & Schade 2012 (M&S 2161).

7 Die Orchesterbesetzung ist wie dann auch in der *Sonata per orchestra*: Flöte, Oboe, zwei Klarinetten, Fagott, zwei Hörner, Trompete, Pauken, Schlagzeug und Streicher.

8 Zu den meisten Umarbeitungen sind in der erhaltenen Partitur der *Partita*, einer Abschrift von Mária Méhely, autographe Skizzen in Bleistift vorhanden. Zur Zweiten Sinfonie vgl. Andreas Traub, «Sándor Veress. Zur Biographie – Zur *Sinfonia Minneapolitana*», in: *Zwischen Volks- und Kunstmusik. Aspekte der ungarischen Musik*, hrsg. von Stefan Fricke et al., Saarbrücken: Pfau 1999, S.146–54.

mit dem auffahrenden Gestus $cis^2 - g^2$ abbricht (T. 84–85).⁹ Nach einem Beckenschlag folgt über dem aufgegriffenen D-Klang der aus dem Halbtonschritt $e^1 - f^1 - e^1$ entfaltete Schlussgestus. Der Satz schließt also auf anderer Stufe, als er beginnt. Im Mittelteil (T. 21–61) entfaltet Veress ein nur von den Streichern getragenes dichtes kontrapunktisches Gefüge, das aus demselben intervallischen Ansatz wie in den Rahmenteilern hervorgeht.

Bei der Bearbeitung zur *Sonata* fügt Veress in den ersten Klangwechsel den Ganztonschritt $ges^2 - as^2$ ein. Das erscheint zunächst als eine Klangverschärfung durch den Tritonus, weist aber auch in eine andere Richtung: Der erste Satz der Sonatina steht in D, und an formal wichtigen Stellen (T. 9–10 und vor allem T. 39–40) erscheint die Folge $d^1 - fis^{(2)} - gis^{(2)}$, die etwa im *Orbis tonorum* wiederkehrt.¹⁰ Veress könnte also in den Satzbeginn ein intervallisches, die zyklische Struktur andeutendes Element eingefügt haben. Im Folgenden bewirken die Eingriffe allerdings vor allem Klangdifferenzierungen. Das Klarinettensolo weitet Veress aus (in der *Partita* T. 12–20, in der *Sonata* T. 12–25); dabei verändert er auch den Klanggrund. In Takt 20 hebt er durch ein *forte*-Unisono von Klarinette und Streicherpizzicato das Motiv $des^1 - f^1 - d^1$ heraus. Dies könnte mit der einzigen Veränderung im Mittelteil des Satzes in Konstellation stehen: In Takt 50 ändert er den Hochtou c^3 in d^3 und gestaltet die Kontur $d^3 - b^2 - es^3 - des^3$, die *fortissimo* vorzutragen ist. Sie könnte eine an den Tönen $d^{1/3}$ und $des^{1/3}$ ausgerichtete Umkehrung sein.

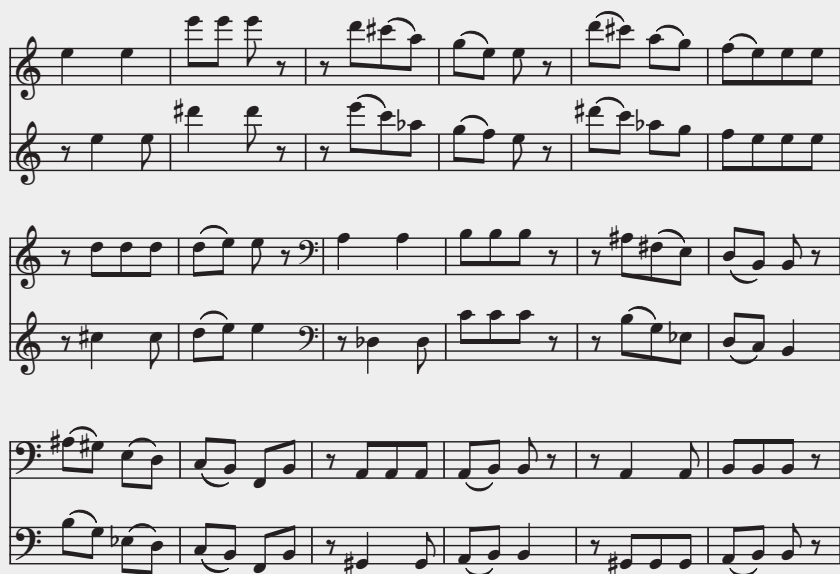
Im dritten Teil des Satzes sind vier Veränderungen zu nennen; zwei davon sind die einzigen Stellen, an denen die Trompete erklingt. Im Ansatz des D-Klanges wechselt Veress von a (*Partita* Takt 72) zu as (*Sonata* Takt 77), vom Quint- zum Tritonuston, und in Takt 90 lässt er den auffahrenden Gestus in Tritonusdistanz mitblasen. Ferner verdichtet er das Violinsolo in T. 82–84, indem er die Bewegung von T. 78–79 der *Partita* zusammenzieht und ihr einen in Doppelgriffen gehaltenen Gestus voranstellt, und unterlegt den Schlusstakten den Quintton a als Klangfundament, wahrscheinlich, um den Ansatz des Finale auf D vorzubereiten.

Im Finale sind die Tonsätze von *Sonata* und *Partita* trotz Differenz der Taktzahlen gleich lang, da die Wiederholung der Takte 9–15 in der *Partita* in der *Sonata* ausgeschrieben wurde.¹¹ Für die tonale Neudisposition von C nach D nimmt Veress keine umfassende Transposition vor, sondern konzipiert schrittweise neu. Transponiert werden die Takte 1–6, 61–66 und 107–16, der Beginn des Satzes, der Beginn des dritten Formteils und der

9 Die Stelle kann als Vorform des Abbruchs in *Threnos* betrachtet werden: Sándor Veress, *Threnos (in memoriam Béla Bartók)*, Mailand: Suvini Zerboni 1952 (S. 4715 Z.), T. 86–88.

10 Vgl. Sándor Veress, *Orbis tonorum*, Mailand: Suvini Zerboni 1999 (S. 9778 Z.), «III Capriccio amaro», T. 10 etc., sowie die zugehörigen Skizzen (Sammlung Sándor Veress, PSS).

11 T. 25–116 der *Sonata* entspricht T. 17–108 der *Partita*.



Beispiel 1: Sándor Veress, *Partita II* (1936) und *Sonata per orchestra* (1953).

Schluss (Satzanlage: T. 1–36, 37–60, 61–116). Dazu kommt Folgendes: In der zentralen Bewegungsfigur der *Partita* ist im Quintraumen ein Wechsel von phrygischem Aufwärts und lydischem Abwärts gegeben: $c^2 - des^2 - es^2 - f^2 - g^2 - fis^2 - e^2 - d^2 - c^2$ (T. 8–9 etc.). Dieser Wechsel wird nun auf den ganzen Satz übertragen. In T. 1–6 und 61–66 wird das Lydische der *Partita* (Tonkonstellation $h - C - d - fis$) in ein Phrygisches ($c - D - es - g$) verwandelt. In den Schlusstakten kommt es allerdings zu keiner solchen Umfärbung. Während Veress im «Scharniertakt» 7 das as/as^l der Bläser durch ein cis der Pauken ersetzt, bleibt der entsprechende Takt 67 bzw. 59 klanglich gleich; die Bewegung wird aber durch eine Fermate stillgestellt. In T. 14 und 77 führt Veress die Bewegung zum phrygischen Schritt $es^l - d^l$ weiter, während er in T. 20–23, der ausgeschriebenen Wiederholung, die lydische Struktur hervorhebt (Schluss: $a^2 - gis^2 - fis^2 - e^2 - d^2$). Ein Seitenblick auf den ersten Satz der *Sonata*, der hier sonst nicht weiter betrachtet sei: Es könnte sein, dass der Wechsel von Phrygisch und Lydisch auch dort eine entscheidende Rolle spielt, so folgt etwa in T. 9–10 auf den Abschluss des ersten Melodiebogens mit dem phrygischen $f^l - es^l - d^l$ das weiterführende lydische $d^l - fis^l - gis^l$, das im weiteren Satzverlauf an Bedeutung gewinnt.

Im Zentrum des Satzes erklingen zwei Strophen einer volksliedartigen Melodie mit je vier kurzen Versen (Schema ABB'C, in der zweiten Strophe

mit variiertem Wiederholung des Schlussgliedes).¹² In der *Partita* (T. 33–50) bildet diese phrygische Melodie eine Art Gegenpol zum Satzbeginn. Sie steht zuerst auf *e*, dann auf *h* (*Beispiel 1*). In der ersten Strophe verwendet Veress sechs verschiedene Tonstufen, in der zweiten fügt er drei weitere ein.¹³ In der *Sonata* verändert Veress den Melodiebeginn und fügt andere Stufen ein, so dass sich als Struktur *cis–d–E–f–g–as–c–e / gis–a–H–c–d–es–g–h* abzeichnet. Die Finalis *e* bzw. *h* wird in eine sechsstufige Halbton-Ganzton-Ordnung eingebunden, dann folgen zwei große Terzen. Auch die zum Zentrum hinführenden und die von ihm zurückführenden Takte 35–41, bzw. 59–60 sind in der *Sonata* gegenüber der *Partita* verändert; in T. 37–41 fällt der Basston *a* auf, die Quinte zum Zentralton *d*. Unterschiedliche tonale und modale Orientierungsmomente werden in wechselnde Konstellationen gebracht.

So eröffnet die *Partita II* einen Blick auf das Werk von Veress von den *Drei Sonatinen für Kinder* von 1932–35 bis zur *Sonata per orchestra* von 1952 und ermöglicht, seinen Umgang mit den musikalischen Elementen detailliert zu beobachten.

12 Sándor Veress, *Moldvai Gyűjtés*, Budapest: Múzsák Kiadó 1989, etwa Nr. 23, S. 88.

13 Die Stufe *cis* passt nicht zum Phrygischen; man kann mit Ferenc László, der sich auf Lajos Bárdos beruft, von «neapolitanischem Dorisch» sprechen; vgl. ders., «Béla Bartóks neun Violinduos über rumänische Volksweisen», in: *Sándor Veress. Festschrift zum 80. Geburtstag*, hrsg. von Andreas Traub, Berlin: Haseloff 1986, S. 129–56, hier S. 137.