

voulu restaurer de nos jours de genre «enharmonique» des Grecs, c'est-à-dire opérer des progressions ascendantes par «quarts» de ton»²¹.

Eine weitere, summarische Ablehnung der Kompositionen Bizets und Débillemonts ist wohl auf *Vercingétorix* zurückzuführen:

«Il est vrai que, dans ces deux ouvrages, les voix sont intervenues, qu'elles y ont apporté la trouble, la confusion, nous dirions volontiers le chaos; mais il est vrai aussi que, dans le style vocal, les auteurs sont loin d'être aussi à l'aise que dans le style instrumentals»²².

Débillemonts Werk ist nicht überliefert. Adolphe Bottes zusammenfassendes Urteil, *Vercingétorix* sei ein „œuvre peu imposante, peu remarquable par l'unité, par la nouveauté et par la distinction des idées“²³, ist also nicht überprüfbar.

Halévys und Débillemonts Kompositionen mit Vierteltönen sind endgültig gescheitert und finden in Frankreich keine Nachahmer.

Die „Passacaglia concertante“ von Sándor Veress Eine analytische Studie

von Andreas Traub, Berlin

Dem Komponisten zum 75. Geburtstag

Sándor Veress, geboren am 1. Februar 1907 in Kolozsvár (Klausenburg, heute Cluj), ist einer der bedeutendsten ungarischen Komponisten der auf Béla Bartók und Zoltán Kodály folgenden Generation. Er war Schüler dieser beiden Meister und studierte zudem Musikethnologie bei László Lajtha. 1933 debütierte er als Komponist in Budapest, und seine Werke wurden in den folgenden Jahren an den Festivals der IGM (ISCM) aufgeführt. Von besonderer Bedeutung war die Uraufführung seines *Divertimentos* im Jahre 1939 in London, wo Veress längere Zeit lebte. 1950 ließ er sich in Bern nieder und wirkte als Kompositionslehrer am dortigen Konservatorium und als Professor am Musikwissenschaftlichen Seminar der Universität. Ohne die musikalische Tradition zu verleugnen, aus der er stammt, wandte er sich der Zwölftontechnik zu. Er ließ sich von ihr aber nicht beherrschen, sondern gelangte zu einem freien persönlichen Stil, in dem die Kompositionsverfahren lediglich als verfügbare Mittel eingesetzt werden. Die 1961 entstandene und Heinz Holliger gewidmete *Passacaglia concertante* für Oboe und Streichorchester gehört zusammen mit *Hommage à Paul Klee* für zwei Klaviere und Streichorchester (1951) und der *Musica concertante* für zwölf Solostreicher (1966) in die Reihe der konzertanten Werke, in denen sein Stil zu besonders schöner und ausdrucksvoller Entfaltung kommt.

Die *Passacaglia concertante* ist ein Werk der Verbindung gegensätzlicher Elemente. Grundlegende Bedeutung haben dabei sowohl die formale Synthese des Prinzips der variierenden Entfaltung – Passacaglia – mit dem Prinzip der Aufeinanderfolge unterschiedlicher Sätze – Konzert –, die bereits im Titel angedeutet wird, als auch die strukturelle Synthese eines tonalen Zentrums mit Zwölftonreihen. Beide Synthesen sind aufeinander bezogen: Die strukturellen Bedingungen profilieren das formale Konzept, doch sind die Reihen keine abstrakten Materialordnungen, sondern konkrete Gestalten, die nicht unabhängig von der Stelle ihres Erklingens zu verstehen sind. Die Betrachtung

²¹ Paul Scudo, in: *L'Art musical* 3 (1863), S. 90f.

²² Adolphe Botte, in: *Revue et Gazette musicale* 30 (1863), S. 51. Vgl. auch Léon Escudier, in: *La France musicale* 27 (1863), S. 47.

²³ Botte, a. a. O., S. 51.

Die Partitur des Werkes ist 1962 bei Suvini Zerboni (Mailand) erschienen; vgl. das Sonderheft *Sándor Veress* der *Schweizerischen Musikzeitung* 122, 1982, Nr. 4.

muß der Interdependenz folgen: Der Beschreibung der formalen Anlage schließt sich die der Reihen an, wodurch jene in neuem Licht erscheint, und danach kann nach einem gemeinsamen Ursprung der strukturellen wie der formalen Konzeption gefragt werden.

Das Werk gliedert sich in vier Sätze. Das eröffnende, 100 Takte umfassende *Andante con moto* ist eine Passacaglia im strengen Sinn: Zwischen Einleitung (Takt 1–2) und Schluß (Takt 99–100) werden sechzehn sechstaktige Variationen aneinandergereiht, in denen eine aus drei zweitaktigen Gliedern aufgebaute Grundmelodie immer wiederkehrt. Diese Anlage wird von einer vierteiligen überlagert: Nach den ersten drei von den Streichern gespielten Variationen beginnt die Oboe mit melodischen Linien (Takt 21), deren sprachähnlich freier Duktus sie von der fest gefügten Grundmelodie abhebt. Sie verklingen über dem Beginn der neunten Variation (Takt 51–53). In den folgenden vier Variationen (Takt 51–74) wird die Grundmelodie variiert und von dem sie von der zweiten Variation an begleitenden Baß abgelöst. In den letzten vier Variationen (Takt 75–98) tritt zu dem wiederhergestellten Grundgefüge die in die mittleren Streicher verlagerte Melodik der Oboe (Takt 21 ff.). Der Klang steigert sich dabei zum Forte und Fortissimo.

Der zweite Satz ist zweiteilig angelegt, und es werden linearer Satz und bewegter Klang einander gegenübergestellt. Das fugatohafte *Allegro scherzando* (Takt 1–42) bezieht sich im Sinn der barocken Paarbildung auf die vorhergehende Passacaglia. An die Stelle der strengen Reihung tritt eine lockere Fügung von ineinander übergehenden Abschnitten (Takt 1–8, Takt 9–23, Takt 23–41). Zum *Molto allegro rumoroso* (Takt 42–75) schlägt der Satz in eine dichte Klangballung aus sich wiederholenden Sechzehntelfiguren um, über der langgezogene Töne, frei ausholende Linien und kurze gereimte Figuren des Soloinstruments erklingen. Ein kurzes, scharf profiliertes Streichertutti (*Più allegro, deciso*, Takt 76–84) schließt den Satz ab.

Das *Andante parlando, in modo d'una ballata* ist der nicht nur in der melodischen Diktion, sondern auch in der formalen Anlage am freiesten wirkende Satz. Drei Teile lassen sich voneinander abgrenzen: Die Entfaltung des Streicherklangs (Takt 16–17) beschließt den ersten, von der Deklamation der Oboe bestimmten Teil, und nach einer ähnlichen Klangentfaltung (Takt 42–44) erscheint zu Beginn des dritten Teils eine melodische Variante des eröffnenden Oboenrufs in der Solovioline (Takt 2: *e'–c'–es'*; Takt 49–52: *cis'''–a'[-h'–a']–c'''*). Der Mittelteil des Satzes ist dreigliedrig angelegt, was die Figur der fallenden Triolen-Achtel verdeutlicht (Takt 18, Takt 25 und Takt 39), die durch das Forte und die plötzliche Beschleunigung („con moto“) die ruhige Entfaltung der Klänge und Linien unterbricht.

Den vierten Satz bilden die beiden (in der Taktzählung voneinander getrennten) *Allegro molto*, die sich gegensätzlich entwickeln: Das erste steigert sich zum *Allegrissimo* (Takt 36–45 des ersten Komplexes), das zweite beruhigt sich zum *Meno Andante* (Takt 28–33 des zweiten Komplexes), einem Rückgriff auf den dritten Teil des ersten Satzes (dort Takt 57 ff.). Im ersten Molto allegro entsteht aus übereinandergeschichteten Sechzehntelbewegungen ein in sich bewegter Klang, der gegenüber dem Klang im Molto allegro des zweiten Satzes weniger regelmäßig wirkt, da die Bewegungsfiguren unterschiedliche Ausdehnung haben. Zudem baut er sich vom Pianissimo sul ponticello bis zum Fortissimo auf, während dort ein einheitliches Forte herrscht. Anstelle der Töne und Linien der Oboe erscheinen nun Pizzicato-Akkorde vor dem Klanggrund, die sich zu einem rhythmischen Muster zusammenfügen. Im zweiten Molto allegro entfaltet die Oboe die Sechzehntelbewegung zu freien Linien, die mit einem Pizzicato-Akkord abgeschlossen werden. Sie werden dann von dem sich verdichtenden Streicherklang gleichsam eingeholt und verschwinden in ihm (Takt 13–25). Aus dem Klang löst sich ein Parlando-Gestus der Solo-Bratsche (Takt 26–27), der zum Rückgriff auf den ersten Satz überleitet. Der Schluß des Stücks entfaltet sich dann in weitgespannten Linien (Takt 34–60).

Durch die Rückgriffe auf die beiden ersten Sätze im letzten Satz zeichnet sich eine dreiteilige Gesamtanlage des Werkes ab, in dessen Zentrum das *Andante parlando* steht, das wiederum sowohl mit dem zweiten wie mit dem vierten Satz verbunden ist: Die Klänge der Violine I (Takt 24) und die sich daraus entfaltenden Melodien im Violoncello (Takt 26) und der Solo-Violine (Takt 47) entsprechen rhythmisch dem Beginn des *Più allegro deciso* (zweiter Satz Takt 76), und die Melodie der Oboe am Schluß des *Andante* (Takt 65–67) ähnelt derjenigen der Violinen am Schluß des ganzen Werkes – und beide sind Entfaltungen des ausholenden Gestus, mit dem das Werk anhebt (erster Satz Takt 1–3).

Beispiel 1

Das tonale Zentrum des Werkes ist der Ton G. Er erklingt während der ersten Variation der Passacaglia und während der letzten fünf Takte des Schlußsatzes als Orgelpunkt im Baß, zu Beginn im Quartaufstieg *D–Es–F–G* erreicht, am Schluß das Ziel der auspendelnden Linie *As–B–A–G*. Die beiden in der Komposition verwendeten Zwölftonreihen gehen in Halbton- bzw. Septimspannung aus dem tonalen Zentrum hervor, und in diesem Hervorgehen entsteht die Passacaglia. Der Anfangsgestus des Stücks führt zum Ton *fis'*, und aus der Spannung *G–fis* entsteht die erste Reihe als Melodie (Notenbeispiel 2a). Sie kehrt zum Grundton zurück, doch führt die melodische Linie über den Ton *g* hinaus (Takt 8–9): der strukturelle Schlußton erscheint als melodischer Durchgang. Das Zusammenreffen von Melodie und Orgelpunkt in der Oktave *G–g* löst die zweite Halbtonabsplattung vom tonalen Zentrum aus: Der Baß steigt zum *Gis*, und damit beginnt die zweite Reihe, der Passacaglia-Baß (Beispiel b).

Beispiel 2

Der Halbton sowie seine Umkehrung und Oktaverweiterung spielen in der Musik von Veress eine entscheidende Rolle; seine spezifische Schärfe färbt Klänge und läßt melodische Linien entstehen: Als Beispiel sei der Beginn des dritten Stücks der *Hommage à Paul Klee* angeführt.

Beispiel 3

Die erste Reihe *Fis – D – E – F H – C – Des – Es As – B – A – G* gliedert sich in drei Viertongruppen. Die beiden ersten sind analog gebaut – die Töne 2–4 und 6–8 verlaufen in aufsteigenden Kleinterzbewegungen, die durch die Position des Halbtonschritts unterschieden sind und deren Töne sich zur chromatischen Quarte *C–F* ergänzen, und die fallende Terz *Fis–D* der ersten Gruppe wird zur fallenden Septime *H–C* der zweiten ausgeweitet –, während die dritte mit der

fallenden Kleinterzbewegung, zu der der aufsteigende Ganztonschritt führt, die Melodie abschließt. Von der melodischen Konkretion kann bei der Beschreibung der Reihe nicht abgesehen werden, da dies ihr Wesen ist; erst im Verlauf der Komposition tritt sie stellenweise auf die Stufe des geordneten Materials zurück¹. Die zweite Reihe *Gis - A - B - Es G - F - Fis - H C - D - E - Cis* folgt der Struktur der ersten: Die Terzwendung *Fis-D-E-F*, mit der jene beginnt, erscheint nun als *C-D-E-Cis* am Schluß, wobei die Töne *D* und *E* gleichbleiben, und die Analogie der Tonfolgen 2-4 und 6-8 bleibt gewahrt (Halbton und Tritonus). Wie die Töne *D* und *E* stehen auch die Töne *A* und *B* an entsprechenden Stellen: in der ersten Gruppe der zweiten Reihe und der letzten der ersten. Die Anfangs- und Schlußöne der mittleren Gruppen stehen in dem doppelten Großterzverhältnis *G-H-Dis/Es*, wobei der Ton *H* in beiden Reihen erscheint, und die mittleren Töne *C-Des* und *F-Fis* stehen in demselben Quartverhältnis zueinander wie die den Kern *D-E* ergänzenden Töne der entsprechenden Außengruppen. Dies strukturelle Detail schlägt sich in den öfter zu beobachtenden Quartparallelen in der Komposition nieder. Die Einbeziehung des Zentraltons *G* in den mittleren Großterzzirkel verdient Beachtung: Im Großterzverhältnis stehen auch die Reihentranspositionen im Allegro scherzando.

Aus dem zur tonalen Basis gleichartigen Ansatz entwickeln sich die Reihen gegensätzlich: Während die erste zum Grundton zurückkehrt, führt die zweite zum Tritonuston *Cis*, seiner „tonalen Negation“, der zugleich die Unterquarte zum Anfangston der ersten Reihe ist. Die „Negation“ erscheint allerdings in dieser musikalischen Sprache als Komplementärwert oder Gegenpol: Dringt die Halbtonschärfung in die Oktavstruktur ein, so zieht sich die Quinte zum Tritonus zusammen, und aus der harmonisch-tonalen Polarität wird eine solche von eigener Qualität². Diese Intervallik bestimmt sowohl das tonale Beziehungssystem in der Anlage des ganzen Werkes wie die Klangstruktur einzelner Stellen. Der erste Satz schließt mit der nicht reihengebundenen Bewegung der beiden Schlußakte auf *Fis* und der dritte mit der transponierten zweiten Reihe auf *Gis*. Am Schluß des Werkes endet die freie Violin-Melodik mit dem Ton *cis'*, der über *G*, dem letzten Ton der ersten Reihe, erklingt (vgl. Notenbeispiel 1). Der zweite Satz schließt mit dem Tritonusklang *H-f* – die zu ihm führende Bewegung der Violinen (*g'-fis'-eis'/f'*) erinnert an den Baß am Schluß des ersten Satzes (*...A-G-Fis*) –, der sich zum Quintklang *D-A* zu Beginn des dritten Satzes klärt. An Details seien nur drei Stellen aus dem ersten Satz erwähnt: der Klang *G-fis-cis'-fis'*, aus dem die erste Variation entsteht (Takt 3), der Klang *Gis-fis*, die doppelte Abspaltung vom Zentrum (Takt 9), und der Klang *cis-fis-fis'*, der Gegenpol (Takt 15, erstes Viertel).

Die formale Anlage des Werkes wird durch die jeweils verwendeten Reihenformen profiliert. Im ersten Satz bilden die beiden Reihen das unveränderliche Klangmodell der Passacaglia-Variationen.

Beispiel 4



Die Folge der neun Hauptklänge, zu denen sich die zwölf Töne verdichten, ist durch drei Quartan und eine Quinte sowie drei kleine Septimen und eine große None charakterisiert; sie hat nicht die scharfe und zerbrechliche Feinheit der Halbton- und Tritonusklänge, wie sie im dritten Satz

¹ Die Reihe der *Passacaglia concertante* ist mit derjenigen im *Concerto per quartetto d'archi e orchestra* (1960/61) zu vergleichen; sie lautet: *G-Fis-E-F H-C-D-Cis Dis-A-Gis-Ais*. Die ersten beiden Viertongruppen sind wiederum analog gebaut und zudem eine Variation der letzten Gruppe der Passacaglia-Reihe (Halbton-Ganzton-Vertauschung). Den Schluß bestimmt die Folge der Dreitongruppen *D-Cis-Dis* und *A-Gis-Ais*, die zu motivischer Evidenz ausgeformt werden.

² Mit dem Hinweis auf die Untersuchungen von Ernő Lendvai zu den tonalen Strukturen in der Musik Bartóks sei die musikalische Tradition angedeutet, in der Veress hier steht.

beginnende Baßreihe. In Takt 81–82 löst sich die Wiederholung der Struktur in eine freie Schlußbildung auf. Bestimmt im Allegro scherzando die Großterzstruktur *D–B–Fis* die Reihenanlagen, so im Molto allegro und Più allegro deciso die Quintstruktur *H–(Fis)–Cis*.

Der erste Teil des dritten Satzes ist ohne Reihenbindung komponiert; erst der Klang, in dem die Oboenmelodik verschwindet (Takt 16), und die aus ihm hervorgehende Melodie der Solo-Bratsche entstehen aus der Reihe: Der Klang enthält die Töne 1–4 und die Melodie die Töne 5–11 der Grundform der ersten Reihe auf *B*; der Schlußton *H* fehlt. In Takt 20 beginnt in der Oboe eine aus den Tönen 1–9 dieser Reihe gebildete Melodie, zu der eine zweite in der Solo-Violine tritt, die die Töne 11–7 enthält (Krebsform). Sie schmiegt sich in Takt 22 der Oboenmelodie in genauer Gegenbewegung an und zeichnet deren Quartschritt *g'–c'''* im Tritonusfall *f'–h* vor – und damit ist der bislang fehlende zwölfte Reihenton erreicht. Die äußerst subtile Durchgestaltung der Linien und Klänge dieses Satzes sei hier nicht weiter nachgezeichnet; Reihe und freie Intervallik werden in gleicher Weise zur Satzbildung herangezogen. Die Variante des ersten Oboen-, „Rufes“ in der Solo-Violine, mit der der dritte Teil des Satzes beginnt (Takt 50–52), ist der Anfang der Grundform der ersten Reihe auf *Cis* (*Cis–A–H–C*), die in der folgenden Melodielinie breit ausgespannen wird und bis zum *D* in Takt 58 reicht. Der fünfte Ton *Fis* fehlt, da er dem *fis'* der Oboe zu nahe kommen würde (Takt 53); Veress führt Violine und Oboe zum Halbtonklang zusammen. Das *fis'* der Oboe ist der vierte Ton der Krebsform *F–E–D–Fis*, die die Violin-Melodie begleitet. Von Takt 55 an erklingt auch in der Oboe eine aus der Grundreihe auf *Cis* entwickelte Melodie, doch erscheint auch hier der Kopf als Krebs (*C–H–A–Cis*), der Tritonusfolge *fis'–c'* und des Septimklangs *b'–c'/b'–c'* wegen. In Takt 58–59 beginnt ein dritter sich aus der Grundreihe auf *Cis* entfaltender Melodiezug in der Violine, doch die Reihenkonturen lösen sich immer mehr in einzelne, wie reflektierend wiederholte Figuren auf. Von Takt 50 an – nach den drei gliedernden Pizzicato-Quintenakkorden (Takt 49, vgl. Takt 15!) – trägt die langgezogene, auf *Dis* beginnende Baßreihe den Schluß des Stücks. Dieselben Reihentranspositionen erscheinen am Schluß des zweiten Satzes – und Welten liegen zwischen den beiden musikalischen Realisierungen.

Im ersten Teil des ersten Molto allegro (Takt 1–23) werden drei-, vier- und fünftönige Sechzehntelgruppen so übereinandergeschichtet, daß eine belebte, gleichsam flimmernde und durch das Sul ponticello gefärbte Klangfläche entsteht. Die Figuren sind aus der Reihe und abgeleiteten Varianten gebildet. In der Bratsche lassen sich in Takt 1–7/8 die Töne der Krebsform auf *Dis* (Anfangston *e*) auffinden. Die viertönige Gruppe *e–fis–g–f* wird in Takt 2 von der Figur *cis'–d'–dis'–h* der Violine I überlagert (verstellter Reihenbeginn auf *Dis*: 3–4–1–2). In Takt 3 wird die Figur der Bratsche um den Ton *c* erweitert, die entsprechende Figur der Violine I (*h'–dis'–eis'–fis'–e'*, keine Reihenbindung) wird jedoch durch eine sechstönige Überleitungsfigur um ein Sechzehntel gegenüber derjenigen der Bratsche verschoben: So entsteht das rhythmische Flimmern. In Takt 18 wird die Bewegung zusammengefaßt. Aus den gegenläufigen Viertongruppen (vgl. Takt 14 des Allegro scherzando) entstehen auffahrende Linien, die im Crescendo zum Fortissimo und Più mosso führen (Takt 24). In die Klangbewegung des Molto allegro hinein tönen die Pizzicato-Akkorde, die in ihrer Aufeinanderfolge eine vom Takt unabhängige rhythmische Struktur bilden (Beispiel 6, S.128).

Der Höhepunkt des Più mosso (Takt 30–31) ist reihenmäßig genau durchstrukturiert: In der Violine I erscheinen die Töne 9–12 und 1–2 der Grundform der ersten Reihe auf *Gis* als Pizzicato-Viertel; die Sechzehntelbewegung enthält die Töne 3–7, und der achte Ton, das *F*, erklingt als tiefster Ton des folgenden, in Takt 32 wiederholten Pizzicato-Akkordes. An dieser Stelle treten die strukturell angelegten Quartparallelen besonders deutlich in Erscheinung. Im abschließenden Allegrissimo erklingt über den aufsteigenden Klängen die Grundform der ersten Reihe auf *Gis* in melodischer Gestalt, deren rhythmische Struktur auf die beiden ersten Sätze des Werkes zurückweist: Die Töne

1–4 erklingen im Rhythmus des Allegro scherzando , die Töne 5–8 in dem des Andante con moto , und die Töne 9–12 erscheinen dann in Bratsche und

Violoncello im Rhythmus des Allegrissimo.

Beispiel 6

The musical score for Beispiel 6 consists of a multi-measure rest for the first staff, followed by a vertical dashed line. To the right of this line, there are seven staves of music. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, rests, and beams. The music is arranged in a multi-staff format, with some staves containing rests while others have active notation.

Die weit ausgreifenden Linien der Oboe im zweiten Allegro molto sind streng aus den beiden Reihen und ihren Modi entwickelt. Allerdings behält Veress die Freiheit, von der Reihe abzuweichen, um etwa die Terzschr \ddot{u} tte *dis'''-h'' cis'''-a'' h''-(fis''-)g''(-as'')* (Takt 4) ausformen zu k \ddot{o} nnen. Der nicht reihengebundene Parlando-Gestus der Solo-Bratsche, der aus den sich verdichtenden Glissando- und Flageolett-Pizzicato-Klängen (Takt 20–25) zum R \ddot{u} ckgriff auf den ersten Satz des Werkes f \ddot{u} hrt, gleicht in der formalen Funktion und der melodischen Kontur der Wendung in Takt 30–31 im zweiten Satz der *Sonata per violoncello solo* (1967).

Beispiel 7

The musical score for Beispiel 7 consists of two staves. The top staff is in bass clef and the bottom staff is in treble clef. Both staves feature a series of notes with slurs and triplets. The notation includes eighth and sixteenth notes, with some notes beamed together. The bottom staff has a triplet of eighth notes marked with a '3'.

Der Gestus erscheint dort verhalten und gleichsam zaghaft nach dem vorhergegangenen Fortissimo-Ausbruch (Takt 25–28), „senza vibrato“ vorzutragen und mit einer zu Halbtonschritten zusammengezogenen Intervallik, hier dagegen soll er „espressivo“ erklingen, und die Intervallik ist zu Ganztonschritten geweitet. In Takt 27–33 erklingt dieselbe Kombination von Melodie- und Baßreihe wie im ersten Satz, doch sind beide Reihen melodisch ausgeziert. In Takt 34–41 erscheint die verzierte Melodie-Reihe in der Oboe, w \ddot{a} hrend der Baß vom Reihenschlußt \ddot{o} n *cis* \ddot{u} ber *A* zum *E* hinabsinkt. In Takt 41–44 folgt eine weitere melodische Variante der ersten Reihe, die von der Bratsche in einer freien, rhythmisch differenzierten Imitation begleitet wird. In der Melodie fehlt allerdings der zweite Reihenton *D*. Er fehlt auch in der letzten, aus den Reihent \ddot{o} nen 1 und 3–8 gebildeten Melodielinie (Takt 45–50), erscheint dann aber in Septim- und Nonspannung zum Schlußt \ddot{o} n *Es*. Auch hier legt

Beispiel 9

umspielt wird (Takt 11), zeichnet sich die Weiterführung der Reihe ab. Die Reihenergänzung bildet dann die an das *B-A-C-H*-Symbol erinnernde chromatische Viertongruppe. Auch zur Grundtonalität *G* besteht eine doppelte Beziehung: Zum einen ist die Tonkonstellation *E-G-Es* die Krebsumkehrung von *E-C-Es*, der Zentralton also ebenfalls der Terzstruktur einzufügen, und zum andern steht der dritte Satz in *E* – das wird durch die wiederholten, formal gliedernden Akkorde *E-H-fis* (Takt 14, Takt 19, Takt 27 und Takt 49) verdeutlicht –, schließt aber in *Gis*, und *G-E-Gis* ist die transponierte Umkehrung von *E-C-Es*. Die Bedeutung des Tons *E* in der tonalen Disposition erhellt auch aus dem Beginn des ersten *Molto allegro* und den Takten 37–40 des *Poco più mosso*, beides im vierten Satz. Der Klangaufbau im *Molto allegro rumoroso* des zweiten Satzes zeigt diese Beziehungen im Detail: der Klang baut sich aus den Tongruppen *es''-g''-e''-b'* und *a'-f'-as'-d'* auf.

Die *Passacaglia concertante* entfaltet sich aus der rezitativen Melodik der *Ballata*; sie wird zum großen, vielgestaltigen Rahmen, der den unmittelbaren Ausdruck jenes Gestus einfaßt. So genügt es, die einzelnen Teile knapp auszuführen; breiteren Raum nimmt allein der dritte Satz ein, in dem sich die Linien und Klänge gleichsam ungehindert entfalten, als musikalische Antwort auf den rezitativen Gestus. Veress sagte einmal gesprächsweise, er wisse bei der Konzeption eines Werkes als erstes um dessen Dimensionen; dies spiegelt sich eindrucksvoll im vorliegenden Werk.