

## Ein verlorenes Werk. Die Erste Sinfonie von Sándor Veress

von Andreas Traub, Bietigheim

### I

Die *Erste Sinfonie* von Sándor Veress wurde 1940 unter dem Titel *Hungarian Greetings on the 2600th Anniversary of the Japanese Dynasty* in Tokio unter der Verlagsadresse Kigen 2600-nen Hoshukukai gedruckt. Der Verlag ist unterdessen inexistent; die Rechte am Werk werden von Japan nicht mehr beansprucht.<sup>1</sup> Wieviel Exemplare des Druckes sich erhalten haben, ist unbekannt; wichtig sind allein eine Dirigier- und eine Taschenpartitur aus dem Nachlass des Komponisten, in denen zahlreiche Korrektur eintragungen die teils sinnentstellende Fehlerhaftigkeit des Druckes verdeutlichen. Veress hatte mit dem Werk an einem Wettbewerb teilgenommen, der zum 2600-jährigen Bestehen des japanischen Kaiserhauses ausgeschrieben war und an dem sich auch Richard Strauss, Ildebrando Pizzetti und Jacques Ibert beteiligten. Ausreichend dokumentiert ist allein die *Festmusik* op. 84 von Richard Strauss; sie wurde am 7. Dezember 1941 unter Helmut Fellmer in Tokio aufgeführt und bei Johannes Oertel in Berlin gedruckt.<sup>2</sup> Anders als Strauss hatte Veress keine anlassbezogene „Festmusik“ eingereicht – obwohl sich diese Bezeichnung auf der gedruckten Partitur findet – sondern eine vollständige Sinfonie, deren Komposition er gerade abgeschlossen hatte.<sup>3</sup> Das Werk erhielt beim Wettbewerb den ersten Preis und wurde in Japan aufgeführt; ein abenteuerliches Tondokument (Schellackplatten) zeugt von dieser (oder einer späteren?) Aufführung.

Wohl auf Grund der äußeren Umstände hat Veress die *Erste Sinfonie* beiseite gelegt. Fragen nach dem Werk wich er aus, und er hatte keine Partitur in seinem Studio. Erst bei der Haushaltsauflösung nach dem Tode seiner Frau (Januar 1994) fanden sich auf dem Dachboden mehrere fest verschnürte Pakete, deren eines alles Material zur *Ersten Sinfonie* enthielt.<sup>4</sup> Schon auf den ersten Blick zeigt sich die Bedeutung des Werkes: Es ist nach der *Klaviersonate* (1929) und der *Violinsoloparte* (1935) einerseits und den beiden Streichquartetten (1931 und 1936–37) andererseits der dritte Schritt zur Bewältigung der großen Formen der Instrumentalmusik.<sup>5</sup> Es ist zu bedauern, dass das Werk so lange unbekannt blieb, denn erst jetzt lässt sich etwa die Bedeutung der *Zweiten Sinfonie* (1952–53) recht einschätzen; in gewisser Weise bilden sie ein Paar wie bei Igor Strawinskij die *Sinfonie in C* (1938–40) und die *Sinfonie in drei Sätzen* (1942–45).

<sup>1</sup> Brief des Japanese Copyright Council an den Verf.

<sup>2</sup> Erich H. Mueller von Asow, *Richard Strauss. Thematisches Verzeichnis*, Bd. 2, Wien 1962, S. 1052 f. Vgl. Ernst Krause, *Richard Strauss. Gestalt und Werk*, München 1988, S. 283. Für hilfreiche Auskünfte bei dem – insgesamt wenig ertragreichen – Versuch, die Umstände des Wettbewerbs zu klären, danke ich Frau Dr. Eva Maria Meyer vom Institut für Japanologie der Universität Tübingen.

<sup>3</sup> Einzelheiten bei Demény János, „Veress Sándor – életmű-vázlat“, in: Bérlasz Melinda, Demény János u. Terényi Ede, *Veress Sándor*, Budapest 1982, S. 12–52, v. a. S. 27 f. (Der Text liegt dem Verf. in einer privaten Übersetzung von Gizella Betzel-Doráti vor.) Der Aufsatz von Demény János, „Veress Sándor szimfóniája Japánban“, in: *Magyar út* 10 (1941), S. 3, ist in deutschen Bibliotheken offenbar nicht greifbar.

<sup>4</sup> Das Material befindet sich heute in der Paul Sacher Stiftung Basel, der für ihre Hilfsbereitschaft herzlich gedankt sei. Wie ein erst jetzt aufgefundenes Dokument zeigt, kam die Sinfonie nochmals im Mai 1953 in einem Volks-Sinfoniekonzert in Bern unter der Leitung von Walter Kägi zur Aufführung. Bei der Vorbereitung dieser Aufführung werden die Korrekturen in die erwähnte Dirigierpartitur eingetragen worden sein.

<sup>5</sup> Vgl. Andreas Traub, „Zum instrumentalen Frühwerk von Sándor Veress“, in: *AfMw* 45 (1988), S. 224–247. Damals war die *Klaviersonate* noch unbekannt. Es sei nochmals angemerkt, dass das tonale Zentrum des Kopfsatzes des *Ersten Streichquartetts* in dem Aufsatz falsch bestimmt wurde (S. 228); er steht in G, nicht in C.

## II

Die Sinfonie hat drei Sätze: Preludio (in *C*, 118 Takte), Andante (in *E*, 200 Takte) und Finale: Allegro vivace (in *C*, 253 Takte). Wie der Titel sagt, vermeidet Veress im Kopfsatz die Auseinandersetzung mit der Sonatenhauptsatzform. Vielleicht befürchtete er, dem Kopfsatz des *Zweiten Streichquartetts* keine gleichgewichtige Lösung zur Seite stellen zu können.<sup>6</sup> Die Aufgabe findet ihre eigenwillige Lösung erst im Kopfsatz der *Zweiten Sinfonie*.<sup>7</sup> Das Preludio ist zweiteilig angelegt (T. 1–48, T. 49–118). Tragende Satzschicht ist eine in Takt 15–16 einsetzende, den Streichern zugewiesene zweistimmige Invention. Im zweiten Teil erscheint sie zunächst in Umkehrung (T. 63–75 wie T. 17–29) und verdichtet sich später zu Terzparallelen (T. 78–82, T. 93–99); den Satz beschließt eine zurückgenommene – „un poco più quieto, piano“ – Reminiszenz an ihren Beginn (Viola in T. 106–111 wie Violine I in T. 17–20). Der Linienbeginn (Notenbeispiel 1) zeigt den weitgehend diatonischen Charakter des Tonsatzes. Der Wechsel *fis/f* erscheint eher beiläufig als Verdeutlichung der Bewegungsrichtung im Kleinterzraum; er ist aber ein Strukturmoment, das im Hauptthema des Mittelsatzes wiederkehrt (vgl. Notenbeispiel 4) und dort durch die Nachbarschaft zum Zentralton *E* ein entscheidendes Gewicht gewinnt. Die gewisse Hervorhebung des Tons *e'* in der Linie im ersten Satz kann als Andeutung der die Sinfonie durchdringenden Großterzspannung verstanden werden.



Notenbeispiel 1: Vl. 1, T. 17–22

Konstanten und Veränderungen in der Musik von Veress können an einem Vergleich dieser Linie mit dem Beginn der *Musica concertante* für zwölf Solostreicher (1965–66) abgelesen werden (Notenbeispiel 2).<sup>8</sup> Hier herrscht reihengebundene Zwölfstufigkeit, und in der Linie folgen der Krebs und dann eine abgeleitete zweite zwölfstufige Struktur. Dabei kommen Tonfolgen mit einem Halbton und vier aufeinander folgenden Ganztönen wie hier *e'–g'* auch in der Durchführung im Finale der Sinfonie vor (s. u.); Veress sprach oft von einer „Drehung des Prismas“ und lehnte die Vorstellung eines „Fortschritts“ in der Kunst ab.<sup>9</sup>



Notenbeispiel 2: Vl. 1, T. 1–5

Der dem Einsatz der Invention vorausgehende Beginn des Satzes mit ganztaktigen Akkorden auf *C*, zwischen denen sich Figuration in den Holzbläsern entfaltet, hat ein unverkennbares

<sup>6</sup> Vgl. Wolfgang Rathert, „Zum Zweiten Streichquartett von Sándor Veress“, in: *Sándor Veress. Festschrift zum 80. Geburtstag*, hrsg. von Andreas Traub, Berlin 1986, S. 157–192.

<sup>7</sup> Andreas Traub, „Sándor Veress – Zur Biographie, zur Sinfonia Minneapolinana“, in: *Zwischen Volks- und Kunstmusik. Aspekte der ungarischen Musik*, hrsg. von Stefan Fricke, Saarbrücken 1999, S. 146–154.

<sup>8</sup> Vgl. Andreas Traub, „Zur Geschichte der ‚Musica concertante‘“, in: *SMZ 122* (1982), S. 228–237.

<sup>9</sup> *Sándor Veress. Aufsätze, Vorträge, Briefe*, hrsg. von Andreas Traub, Hofheim 1998, S. 127.

Vorbild, Stravinskij 1930 entstandene *Symphonie de Psaumes*.<sup>10</sup> Die Übereinstimmung ist so deutlich, dass ein Zufall auszuschließen ist: Die Akkorde stehen in den Takten 1, 4 und 8, dann differierend bei Veress in Takt 11 und bei Stravinskij in Takt 14, und in Takt 15 setzt mit einem Basston das Hauptmoment des Satzes ein, bei Stravinskij mit *E* die Vorbereitung des „Exaudi“, bei Veress mit *C* die Invention. Auch die Tempoangabe ist ähnlich: Stravinskij Viertel = 92, Veress Viertel = 92-96. Veress bestätigte 1986, dass Stravinskij Einfluss auf ihn gehabt habe, schränkte dies aber auf dessen „russische Periode“ ein; auf Grund dieser Beobachtung muss man den Einfluss aber weiter fassen, und auch die vermutete Nähe des *Psalmus S. Augustini* (1943–44) von Veress zur *Symphonie de Psaumes* wird wahrscheinlicher.<sup>11</sup>

In den Akkorden zeigt sich aber ein wesentlicher Unterschied: Bei Stravinskij sind sie als Achtel mit folgender Pause artikuliert, bei Veress füllen sie einen 3/4-Takt aus und werden, abgesehen vom ersten, von Pauke und kleiner Trommel vorschlagartig eingeleitet. Diese „innere Breite“ der Akkorde ermöglicht es Veress, sie zu Beginn des zweiten Teils, wo sie auf *G* erklingen (T. 49–62), auf vier Viertel auszudehnen und durch den Rhythmus aus 3+2+3 Achteln sowie Blechbläserfanfaren zu beleben. Dieser Rhythmus erscheint auch in der Durchführung im Schlusssatz der Sinfonie (vgl. Notenbeispiel 3), was man als strukturelle Klammer ansehen kann. Die Möglichkeit zur Entfaltung von Tonsatzmomenten prägt auch den Höhepunkt des Kopfsatzes (T. 100–105): Über einem *Gis*-Klang zeichnet sich die Linie *c*““*h*““*a*““*g*““*f*““*es*““*des*““*ces*“ ab, eine ganztönige Entfaltung der die Figuration in Takt 2–3 bestimmenden Linie *c*““*h*““*a*““*g*““*f*““*e*“, in der übrigens zum ersten Mal die erwähnte Großterzspannung ermesen wird. Mit dem *Gis*-Klang baut Veress eine ergänzende Großterzbeziehung zum Zentrum *C* auf, der Großterzzirkel *E-Gis-C* bestimmt auch das *Zweite Streichquartett*.<sup>12</sup>



Notenbeispiel 3: III, T. 102–104 (Vc.)

Der zweite Satz ist ebenfalls zweiteilig angelegt (T. 1–83/84, T. 84–200); in ihm werden Haupt- und Seitensatz unterschieden (T. 1–36 Andante [allerdings: Viertel = 52–54!]/Andante con moto und T. 37–83/84 Andantino; T. 84–140 Adagio/Andante con moto und T. 141–193 Grave/Andante con moto; T. 194–200 Adagio: Reminiszenz an das Hauptthema). Das elftaktige Hauptthema (Notenbeispiel 4) wird wiederholt, dann folgt eine neue Wendung, die auf *h*“ und *e*“ ansetzt (T. 23–32). Eine verkürzte Form des Hauptthemas, auf *a*“ ansetzend, beschließt den ersten Formteil, und zwar mit dem Quartgestus *e-d-c-H*, der zur Quintebene des Seitenthemas führt; sie „dreht“ sich also vom Unterquintansatz zum Oberquintschluss. Diese formale Anlage entspricht dem Bau des Hauptthemas selber: Auf die Wiederholung des ersten Gestus‘ folgt der auf *a*“ ansetzende und die Doppelquartstruktur *a'-d"/e"-a*“ nach oben erweiternde Bogen, und dann sinkt die Linie zurück; der Quartgestus *A-G-F-E* erklingt abschließend in der Tiefe. Es zeigt sich, dass die folgende neue Wendung eine Entfaltung des Bogens der Takte 6–8 ist; das Prinzip der Ableitung und Entfaltung bestimmt den Tonsatz.

<sup>10</sup> Das Werk wurde am 13. Dezember 1930 in Brüssel unter Ernest Ansermet und am 19. Dezember in Boston unter Sergej Kusevickij erstaufgeführt, 1930 erschien ein von Svatoslav Stravinskij hergestellter Klavierauszug, und die Partitur wurde 1932 bei Edition Russe de Musique gedruckt (vgl. Eric Walter White, *Stravinsky. The composer and his work*, London 1966, S. 320–328); Veress hatte also die Möglichkeit, das Werk zu studieren.

<sup>11</sup> Vgl. Andreas Traub, „Sándor Veress. Lebensweg – Schaffensweg“, in: *Festschrift Sándor Veress*, S. 30 u. S. 44; Colin Mason, „Sándor Veress“, in: *Ungarische Komponisten*, hrsg. von Heinrich Lindlar (= Musik der Zeit 9), Bonn 1954, S. 60–62; dass Veress sich „vom Volkslied völlig abwandte“ (ebd., S. 60), ist allerdings unzutreffend.

<sup>12</sup> Vgl. Rathert, „Zum zweiten Streichquartett“, S. 162 f.

Notensbeispiel 4: I, T. 1–11 (Vl. I / Bässe)

Im zweiten Teil des Satzes entfällt die Wiederholung des Hauptthemas; es folgt gleich die neue Wendung. Ihre Wiederholung erfolgt nun aber auf *h''* (statt auf *e''*) und wird rhythmisch aufgebogen: Aus dem Rhythmus in Notensbeispiel 5a wird der Rhythmus in Notensbeispiel 5b, was die Expansion unmittelbar verdeutlicht. In Takt 113 erscheint die Wendung auf *fis'*, wird also weiter in die Oberquinte gerückt, und auf *fis''* setzt in Takt 125 eine groß entfaltete Variante des Hauptthemas ein, die sich bis zu Takt 140–141 hinzieht und dort mit dem Quartgestus *a'-g'-f'-e'* schließt. Die Ebene des Seitenthemas ist nun *E*, und die Hauptthemenvariante dreht sich auch hier um einen Ganzton, allerdings einen fallenden.

Notensbeispiel 5a–c

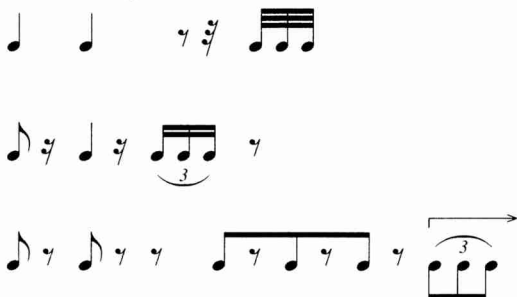
Notensbeispiel 6: Ob., Vl. 2, T. 38–46

Das Seitenthema (Notensbeispiel 6) hat die Form eines vierzeiligen Liedes der – im ungarischen Volkslied allerdings seltenen – Form ABAC.<sup>13</sup> Sie erlaubt es Veress aber, in der zweiten und vierten Zeile die „Silbenzahl“ zu erweitern, d. h. das Formschema komponierend aufzubrechen. So entsteht die Form von 7+8+7+11 „Silben“, d. h. Achteln (bei der Binnenzäsur der zweiten Zeile ein Viertel), und die zweite und vierte Zeile erhalten einen Auftakt. Bei der Wiederholung bricht Veress im dritten Viertel der vierten Zeile ganz aus der Strophenform aus, indem er die Wendung *d''-e''-f''* zur Figur von Notensbeispiel 5c umformt und diese sequenziert (T. 54–56 *d''-f''/c''-es''/h'-d''*). Das diesen Teil abschließende Violinsolo (T. 74–83/84) beginnt mit dieser Figur und um eine kleine Terz höher (*f'''-as'''/es'''-g'''/d'''*...). Das Violinsolo geht in Takt 84 in ein Solo der Bassklarinette über (T. 84–86/87), das sich als Entfaltung des Beginns des Hauptthemas erweist und zu diesem zurückleitet. Der Ansatzpunkt dieses Solos ist der Ton *c'*, der Zentralton von erstem und drittem Satz der Sinfonie; die tonale Verklammerung ist offenkundig.<sup>14</sup>

<sup>13</sup> Béla Bartók, *Das ungarische Volkslied. Versuch einer Systematisierung der ungarischen Bauernmelodien*, Berlin 1925 (Nachdruck Mainz 1965), S. 29 und Nr. 37.

<sup>14</sup> Beim Übergang vom Violin- zum Bassklarinettensolo folgen die diatonische Wendung *g-a-h-c'* und die ganztönige *c'-b-as-ges* aufeinander.

Im zweiten Teil des Satzes wird zunächst der unscheinbare Ansatztakt des Seitenthemas, in dem vor Beginn der Melodie der Klang pulsiert (T. 37), zu einem wuchtigen Grave entfaltet (T. 141–144), in dem das Pulsieren in einen mächtigen Sarabanden-Rhythmus umschlägt, der in zwei Wiederholungen subtil verändert wird, bevor eine Triole im Schlagzeug (Tamtam) zum Klanggrund des Seitenthemas hinführt (Notenbeispiel 7). Der Klang ist aus den Quinten *E-H* und *f-c'* zusammengesetzt, d. h. aus den Zentraltönen *E* und *c'* mit der Ober- bzw. Unterquinte; man kann hier ein Zentrum des wie in ein Emblem gefassten Ausdrucks des ganzen Satzes erkennen.<sup>15</sup> Nach diesem Ausbruch kommt das Seitenthema als geschlossene Gestalt nicht mehr zustande. Ab Takt 164 zerbröckelt es in Einzelteile, und schließlich bleiben nur die leeren Quartan *D-G* und *A-E* übrig. Takt 193 ist eine Generalpause. Dann beschließt eine Reminiszenz an das Hauptthema den Satz.



Notenbeispiel 7

Das Finale ist ein Sonatensatz (Exposition T. 1–99, Durchführung T. 100–158, Reprise T. 159–253). In der Exposition folgen auf den mit einer Schlagzeug-Einleitung beginnenden ersten, vom Hauptthema bestimmten Formteil in *C* (T. 1–56) das Seitenthema in *D* (T. 57–66) und ein dritter, in *B* stehender Formteil (T. 67–99); in der Reprise sind Reihenfolge und Gewichtung verändert: Auf den verkürzten ersten Formteil (T. 159–183) folgen zuerst der Formteil auf *B* (T. 184–207) und dann ein durch mehrfache Wiederholung des Seitenthemas entfalteter Schlussteil in *C* (T. 208–253). Bestimmende Distanz ist also der Ganzton. Haupt- und Seitenthema (Notenbeispiel 8) sind in Bewegungsrichtung und Innenspannung der Melodien einander entgegengesetzt und zugleich durch den „synkopischen“ Rhythmus miteinander verbunden. In dem Formteil auf *B* erklingen in Exposition und Reprise gegensätzliche Gebilde, in der Exposition ein mächtiges Orchestertutti und in der Reprise ein espressivo vorzutragendes und ritardando – poco rubato abzuschließendes Solo von Oboe und Flöte, in dem sich allerdings eine ähnliche Kontur wie in der Exposition andeutet. Diese Kontur lässt sich in der Exposition vorsichtig vereinfachen (Notenbeispiel 9),<sup>16</sup> und dann zeichnet sich eine Art dreistrophiges Lied ab, dessen erste und verkürzte dritte Strophe mit *b'* beginnen, während die mittlere Strophe, in der die Zeilengliederung unklar bleibt, um einen Ganzton höher steht. Man kann hier den volksmusikalischen Kern des Satzes erfassen, und zugleich spiegeln sich auf engstem Raum die Strukturmomente: Die beiden in Quartdistanz stehenden Haupttöne der Melodie, *b'-f'* und *c''-g'*, weisen dieselbe doppelseitige Ganztonbeziehung auf, die die formale Disposition des ganzen Satzes bestimmt. Solche Spiegelung des Großen im Kleinen entspricht dem Denken von Veress.<sup>17</sup>

<sup>15</sup> Im Zusammenhang mit dem ausgedehnten Sinfoniesatz scheint die Bezeichnung „Emblem“ problematisch; es zeigt sich jedoch hier eine Ausdrucksgestaltung, die in anderen Zusammenhängen durchaus emblematisch erscheint. Vgl. Thomas Gerlich, „Sándor Veress' Klaviertrio über drei Gemälde alter Meister“, in: *Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung* 9 (1996), S. 30–34, zum Mittelsatz, der sich auf das Gemälde „Et in Arcadia ego“ von Nicolas Poussin bezieht. Michael Kunkel, *Sándor Veress. „Memento“ (1983) für Viola und Kontrabaß (= fragmen 26)*, Saarbrücken 1998.

<sup>16</sup> In Notenbeispiel 9 sind die Töne, die als Haupttöne einer Sechzehntelfiguration erscheinen, in eckige Klammern gesetzt.

<sup>17</sup> Von der Geigerin Gabriella Márffy, die noch zum Freundeskreis von Veress zählte, erhielt ich den Hinweis darauf, hier könne sich auch ein Zitat aus einem kirchlichen Gesangbuch verbergen. Leider führten entsprechende Nachforschungen bislang zu keinem Ergebnis. Der Hinweis ist aber wichtig genug, um veröffentlicht zu werden.

T.7-13

Fagott, T.208-215

Notensbeispiel 8: T. 7–13 u. T. 209–215 (Fg.)

Notensbeispiel 9

Den beiden Formteilen auf *B* ist die Durchführung zuzuordnen, die ebenfalls in *B* beginnt und dieselbe Anlage zeigt: Nach zwei Takten rhythmischen Pulsierens folgt der Einsatz der Melodik. Diese ist aber in der Durchführung jener Volksmusikkontur genau entgegengesetzt; es sind aufsteigende Linienzüge, die zu kontrapunktischem Satz verdichtet werden. Die Intervallik der Linien, die bis zum zweiten Ton der jeweils zweiten rhythmischen Einheit durchweg gleichbleibt, ist durch die Folge von vier Ganztonschritten charakterisiert; es kann sich dabei um eine Form der von Lajos Bárdos beschriebenen „Heptatonia secunda“ handeln (vgl. Notensbeispiel 3).<sup>18</sup> Es ist möglich, dass Veress direkt von Bárdos, der seit 1928 an der Musikhochschule in Budapest lehrt, in dessen Forschungen eingeführt wurde. Der letzte Einsatz dieses Linienzuges erfolgt von *e* aus (T. 141), so dass man eine Tritonus-Polarität erkennen kann, die zur Strukturstufe *E* führt. Dies ist aber noch nicht der Schluss der Durchführung. Zur Reprise führt ein in Takt 149 auf *as* einsetzender Linienzug, der mit fünf Ganztonschritten und einem Halbtonschritt beginnt. Diese Intervallik taucht schon in Takt 119–121 auf, und dort folgt auf den Halbtonschritt die Drehfigur *e'-fis'-g'-f'-e'*, hier die Figur *g'-fis'-e'-fis'*: Man vergleiche den Beginn des Hauptthemas im Mittelsatz (Notensbeispiel 4). Der Linienzug führt in Takt 158/159 nach *A* (*a*-Moll), während der Paukeneinsatz auf *c* die Ebene des Hauptthemas markiert; Veress führt die Linie nicht direkt nach *C*, sondern fügt die Ebenen in dem gleichen Intervall zusammen, das im Hauptthema selber „synkopisch“ artikuliert ist (Notensbeispiel 8).

Zwei ergänzende Anmerkungen: Der im ersten und dritten Satz auftauchende Rhythmus aus 3+2+3 Achteln gehört in den Bereich des sog. „bulgarischen Rhythmus“, wie ihn Bartók beschrieben und in seinem *Mikrokosmos* (Heft VI, Nr. 148–153, v. a. Nr. 151) sowie im Mittelsatz des *Fünften Streichquartetts* verwendet hat.<sup>19</sup> Er gehört zu den für die Volksmusik des südosteuropäischen Raums allgemein bezeichnenden additiven Rhythmen, mit denen Veress von Beginn an arbeitet.<sup>20</sup> Die Anlage des Sonatensatzes im Finale mit stufenmäßig abgesetzten Themenbereichen und der Tritonusdistanz in der Durchführung lässt sich mit

<sup>18</sup> Vgl. Ferenc László, „Béla Bartóks neun Violinduos über rumänische Volksweisen“, in: *Festschrift Sándor Veress*, S. 129–156, v. a. S. 136 f.

<sup>19</sup> Béla Bartók, „Der sogenannte bulgarische Rhythmus“, in: ders., *Musiksprachen. Aufsätze und Vorträge*, hrsg. von Bence Szabolcsi, Leipzig 1972, S. 94–105.

<sup>20</sup> Thrasylulos Georgiades, *Musik und Rhythmus bei den Griechen. Zum Ursprung der abendländischen Musik*, Hamburg 1958, S. 11–18. Im Werk von Veress ist etwa das Hauptthema im Schlusssatz der *Klaviersonate* zu nennen, vgl. Andreas Traub, „Zur Klaviersonate von Sándor Veress“, in: *Mf* 47 (1994), S. 275–280, Notensbeispiel 3.

Sonatensätzen Paul Hindemiths aus derselben Zeit vergleichen, so mit den Kopfsätzen der *Klarinettensonate* (1939)<sup>21</sup> und vor allem mit der *Bratschensonate* (1939).<sup>22</sup> Diese Beobachtung kann hier nicht vertieft werden; sie betrifft aber einen wesentlichen Punkt der Formkonstitution.

### III

Die Perspektive erweitert sich wesentlich durch die Tatsache, dass unter den Materialien zur *Ersten Sinfonie* eine wenn auch unvollständige Frühfassung aufzufinden war. Sie ist viersätzig angelegt; vom Schlusssatz ist allerdings nur eine Skizze von 36 Takten vorhanden, die nichts mit dem Finale der Endfassung gemein hat. Der erste Satz der Frühfassung ist mit 108 Takten unwesentlich kürzer (insgesamt 67 Takte sind identisch). Drei Differenzen sind von Gewicht: Im Anfangsteil werden die Akkorde auf *C* nicht als eigene Takte notiert, sondern in einen durchlaufenden 4/4-Takt integriert – die anzunehmende Auseinandersetzung mit Stravinskij muss also während der Umarbeitung stattgefunden haben –,<sup>23</sup> das klangliche Element der Terzparallelen im zweiten Satzteil fehlt, und der Höhepunkt (T. 100–105) fehlt ebenfalls.

Ganz anders der zweite Satz: Mit 141 Takten um gut ein Viertel kürzer, ist er bei gleicher thematischer Substanz formal völlig anders angelegt, nämlich als dreiteilige Form, in der zwischen erstem und zweitem Teil ein Doppelstrich steht: Takt 1–53, Takt 54–99, Takt 100–141.<sup>24</sup> Bis zu Takt 43 entspricht der Satzverlauf im Ganzen dem der Endfassung (dort T. 46), doch steht das Seitenthema (T. 34) auf der Untersekundstufe *D* statt auf *H*. Diese Ganztondistanz, die die ganze Satzkonzeption bestimmt, kann als deutlich „phrygisches“ Strukturmoment verstanden werden. Die Wiederholung des Seitenthemas mit ihrer Expansion fehlt; stattdessen führt eine Variante des Hauptthemas zum Abschluss des Formteils auf *D*. Der Mittelteil beginnt mit jener „neuen Wendung“ nach dem Hauptthema, die ebenfalls in *D* erklingt und zu einer weitgespannten melodischen Linie entfaltet wird.<sup>25</sup> Ab Takt 66 taucht die Kontur des Hauptthemas auf und verdichtet sich zum Grave (T. 78). In Takt 100–103 erklingt das Hauptthema in *E* über dem Basston *D*; an der formal entscheidenden Stelle des Satzverlaufs wird die bestimmende Sekundspannung unmittelbar hörbar. Der Schlusstakt des Hauptthemas (T. 108) wird mit dem – melodisch „leeren“ – Anfangstakt des Seitenthemas verschmolzen, das nun in *E* steht. Der Satzschluss in *E* wird gegenüber dem Schluss des ersten Formteils in *D* ausgeweitet. Die Melodie schließt dabei auf dem Quartton *a*, der mit dem Gestus *d'-c'-b-a* aus dem zweiten Takt des Hauptthemas erreicht wird (Notenbeispiel 4); in imitatorischer Verdichtung prägt er bereits den Wiedereintritt des Hauptthemas in Takt 100.

Der dritte Satz ist ein Menuett in *A* (46 Takte) mit einem Trio mit der Bezeichnung Presto (77 Takte), beide in traditioneller Weise angelegt.<sup>26</sup> In der Thematik und im Tonsatz stehen Menuett und Trio der *Sonatine* für Violoncello und Klavier (1933) nahe, jenes dem ersten und dieses dem dritten Satz. Es ist nicht ersichtlich, warum Veress von der Viersätzigkeit Abstand genommen hat; er hat allerdings sonst nur die dreisätzigste und seit dem *Violinkonzert* (1937/1939) die dem für die ungarische Musik bezeichnenden Paar *Parlando rubato* – *Tempo giusto* entsprechende zweisätzigste Form verwendet.

Der skizzierte Befund zeigt, dass Veress sich lange und intensiv mit der *Ersten Sinfonie* befasst hat. Keineswegs ist sie ein „Nebenwerk“, und es ist bedauerlich, dass sie durch die äußeren Umstände unbekannt geblieben ist.

<sup>21</sup> T. 1–21 erstes Thema auf *B*, T. 21–53 zweites Thema auf *Ces*, T. 54–108 Durchführung von *A* nach *Es*, T. 109–139 zweites Thema auf *Es*, T. 140–173 erstes Thema auf *D/B*.

<sup>22</sup> T. 1–31 erstes Thema auf *F*, T. 32–55 zweites Thema auf *E*, T. 56–71 drittes Thema auf *Cis*, T. 72–101 Durchführung von *C* nach *Fis*, T. 102–119 zweites Thema auf *Fis*, T. 120–181 erstes Thema auf *B*, T. 182–198 drittes Thema auf *F*.

<sup>23</sup> An drei Skizzen zum Satzbeginn ist zu erkennen, wie die Akkorde zunächst fehlen und dann „eingebaut“ werden, wodurch sich schrittweise die Gewichtung der Tonsatzmomente verändert.

<sup>24</sup> Die Wiederholung des Hauptthemas zu Beginn wird durch Wiederholungszeichen gefordert, so dass der Satz insgesamt 132 notierte Takte enthält.

<sup>25</sup> Offenkundig fehlen in Takt 54 f. einige *b*-Vorzeichen in der Melodielinie.

<sup>26</sup> Ein unvollständiges Trio zum Menuett, in *D* stehend, befindet sich unter den Skizzen.