

Sándor Veress' „Orbis tonorum“, Nr. 4, „Intermezzo silenzioso“, und Anton Weberns op. 10, Nr. 3 („Rückkehr“) — ein Vergleich

von Michael Kunkel, Tübingen

Eines der letzten vollendeten Werke von Sándor Veress (1907–1992), der Zyklus *Orbis tonorum* für Kammerensemble aus dem Jahre 1986, ist als sein musikalisches Vermächtnis aufzufassen. Das betrifft die unterschiedlichen Kompositionstechniken der einzelnen Stücke, aber auch satzübergreifende Maßnahmen, die dem Zyklus zu beispielhafter Geschlossenheit verhelfen. Um dies zu verdeutlichen, ist eine Betrachtung des vierten Stückes, *Intermezzo silenzioso*, besonders lohnenswert, obwohl es zunächst eher unauffällig und beinahe belanglos erscheint. Der junge György Ligeti bemerkte einmal treffend: „Seine [Veress'] Musik ist aber — bei aller Einfachheit — oft schwer zugänglich. Wenn man sie zum ersten Male hört, meint man, sie wäre unbedeutend, nichtssagend. Ihr Reichtum entfaltet sich nur, wenn man die Werke näher kennenlernt. Dann entdeckt man plötzlich, daß es eine ganz großartige Musik ist, voll von versteckten Schönheiten, die dem Hörer nicht entgegenkommen: man muß sie aufsuchen“¹.

Das *Intermezzo silenzioso* befindet sich in mancherlei Hinsicht in der Nähe von Anton Weberns drittem der *Fünf Stücke für Orchester* op. 10 aus dem Jahre 1913. Das beruht kaum auf Zufall, denn über Veress' Verhältnis zu Webern und auch zu anderen großen Komponisten der sog. Zweiten Wiener Schule ist einiges bekannt.

Veress hat Webern sehr geschätzt. „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“².

Veress' Beziehung zu Alban Berg war eher cordialer Natur, die Begegnung mit der Oper *Wozzeck* kam geradezu einem Schlüsselerlebnis gleich³. Die Glissandi zu Anfang und Ende des dritten Satzes *Action* aus Veress' *Musica concertante* (1966) sind zweifellos auf die berühmte Eingangsgeste der Oper zu beziehen⁴. Dagegen wurde Veress von Arnold Schönberg kaum beeinflusst.

¹ György Ligeti, *Neue Musik in Ungarn*, in: *Melos* 16 (1949), S. 5–8, dort S. 6.

² Sándor Veress — *Festschrift zum 80. Geburtstag*, hrsg. von Andreas Traub, Berlin 1986, S. 30f. Neben dieser Festschrift bietet das Lexikon *Komponisten der Gegenwart*, hrsg. von Hanns Werner Heister und Wolfgang Sparrer, eine umfassende Übersicht über Leben und Werk von Sándor Veress. Als wichtige Quelle diente dem Verfasser eine von Andreas Traub im Sommersemester 1993 an der Universität Tübingen gehaltene Lehrveranstaltung über Veress.

³ Vgl. Andreas Traub, *Sándor Veress — Festschrift*, S. 43.

⁴ Andreas Traub untersucht Alban Bergs Einfluß auf Veress' Kompositionsweise am Beispiel der *Musica concertante* in: A. Traub, *Zur Geschichte der Musica concertante*, in: *SMZ* 122 (1982), S. 228–237

Schon rein äußerlich lassen sich Gemeinsamkeiten von Veress' *Intermezzo silenzioso* und Weberns op. 10, Nr. 3 feststellen. Beide Stücke sind sehr ruhig und langsam, auch die Taktsummen sind beinahe identisch, zwölf Takte bei Veress, elf Takte bei Webern — dabei ist *Intermezzo silenzioso* das kürzeste Stück des *Orbis tonorum*, während op. 10, Nr. 3 das längste Stück aus Weberns Schaffensphase der opp. 9–11 darstellt. Die verblüffendste Analogie liegt allerdings in der inneren Organisation des Tonsatzes, die hier wie dort nach demselben Prinzip vorgenommen ist.

Der Tonsatz wird in beiden Stücken in zwei Bereiche aufgespalten; der eine ist durch melodische und kontrapunktische Vorgänge bestimmt, während der andere Mehrklänge aufweist. Diese Bereiche schließen sich morphologisch gegeneinander ab, so daß man von Satzschichten sprechen kann: In beiden Fällen setzt sich der Tonsatz also aus einer ‚Klänge-Schicht‘ und einer ‚Melodie-Schicht‘ zusammen.

Auch die Vermittlung dieser Schichten ist gleichartig, bei Veress wie bei Webern ergänzen sich ihre Töne in jedem Abschnitt zur Zwölfstufigkeit.

Damit sei der hier vorliegende Satztypus beschrieben, und nicht etwa eine Gattungsart oder gar Stilcharakteristik. In ihm entfalten sich spezifische kompositorische Vorstellungen der Autoren, deren unterschiedliche Schreibweisen aus der Perspektive des gemeinsam zugrundeliegenden Modells untersucht werden sollen.

I

Im *Intermezzo silenzioso* besteht die Klänge-Schicht aus drei Akkorden, einem Akkord aus Terzen ($h-d^1-f^1-a^1-cis^2$), einem aus Quartan ($fis-b-es^1-a^1$) und einem Quint-Akkord ($gis-e^1-c^2-g^2$). Die Akkorde bilden eine gleichmäßige Klangfläche, sie werden von Geigen und Bratsche con sordino und senza vibrato vorgetragen, auch der beinahe unveränderte Intensitätswert p vermittelt den Eindruck absoluter Bewegungslosigkeit. Lediglich die Einsätze der Akkorde werden von Celesta (T. 4), Harfe und Tamtam (T. 7) diskret markiert.

Die Taktart $7/2$ steht nicht im Dienste einer bestimmten Metrik, sondern läßt Betonungen innerhalb der Klangfläche erst gar nicht entstehen — die Taktstriche dienen eher der Verständigung der Ausführenden —, wodurch die ausgesprochene Statik dieser Schicht unterstützt wird. Es handelt sich um Großtakte, wie für einen rezitativischen Satz.

Aus den Akkorden resultiert das dreiteilige formale Gerüst des Satzes: A(T. 1–4) — B(T. 4–7) — C(T. 7–11).

Durch die schrittweise Spreizung der Intervallik in den Klängen öffnet sich der Tonhöhenraum allmählich, was sich auch auf die Dauern der Klänge auswirkt: der Terz-Klang währt 9 Ganze, der Quart-Klang 11 Ganze und der Quint-Klang 15 Ganze. Die Dehnung der Akkord-Dauern korrespondiert zweifellos mit der Spreizung der Intervallik — diese Entwicklung ändert allerdings nichts am durchaus starren Wesen der Schicht, sondern stellt eher ein formbildendes Moment dar.

In Takt 12 werden die zwei ersten Klänge in umgekehrter Reihenfolge, zunächst der Quart-, sodann der Terz-Klang, von der Celesta arpeggiert. Diese so beiläufig anmuten-

IV

Lento. $\text{♩} = 63$ ca. ♯^{b2}

ob. Cl. Bb. Fg. Apos. Cb.

A

1. 2. Vla. Cl. Cb.

con sord. senza vibrato
con sord. senza vibrato
con sord. senza vibrato

Notenbeispiel: Veress, *Intermezzo silenzioso*

(B)

7

8

9

10

11

12

13

14

15

16

17

18

19

20

21

22

23

24

25

26

27

28

29

30

31

32

33

34

35

36

37

38

39

40

41

42

43

44

45

46

47

48

49

50

51

52

53

54

55

56

57

58

59

60

61

62

63

64

65

66

67

68

69

70

71

72

73

74

75

76

77

78

79

80

81

82

83

84

85

86

87

88

89

90

91

92

93

94

95

96

97

98

99

100

101

102

103

104

105

106

107

108

109

110

111

112

113

114

115

116

117

118

119

120

121

122

123

124

125

126

127

128

129

130

131

132

133

134

135

136

137

138

139

140

141

142

143

144

145

146

147

148

149

150

151

152

153

154

155

156

157

158

159

160

161

162

163

164

165

166

167

168

169

170

171

172

173

174

175

176

177

178

179

180

181

182

183

184

185

186

187

188

189

190

191

192

193

194

195

196

197

198

199

200

201

202

203

204

205

206

207

208

209

210

211

212

213

214

215

216

217

218

219

220

221

222

223

224

225

226

227

228

229

230

231

232

233

234

235

236

237

238

239

240

241

242

243

244

245

246

247

248

249

250

251

252

253

254

255

256

257

258

259

260

261

262

263

264

265

266

267

268

269

270

271

272

273

274

275

276

277

278

279

280

281

282

283

284

285

286

287

288

289

290

291

292

293

294

295

296

297

298

299

300

301

302

303

304

305

306

307

308

309

310

311

312

313

314

315

316

317

318

319

320

321

322

323

324

325

326

327

328

329

330

331

332

333

334

335

336

337

338

339

340

341

342

343

344

345

346

347

348

349

350

351

352

353

354

355

356

357

358

359

360

361

362

363

364

365

366

367

368

369

370

371

372

373

374

375

376

377

378

379

380

381

382

383

384

385

386

387

388

389

390

391

392

393

394

395

396

397

398

399

400

401

402

403

404

405

406

407

408

409

410

411

412

413

414

415

416

417

418

419

420

421

422

423

424

425

426

427

428

429

430

431

432

433

434

435

436

437

438

439

440

441

442

443

444

445

446

447

448

449

450

451

452

453

454

455

456

457

458

459

460

461

462

463

464

465

466

467

468

469

470

471

472

473

474

475

476

477

478

479

480

481

482

483

484

485

486

487

488

489

490

491

492

493

494

495

496

497

498

499

500

501

502

503

504

505

506

507

508

509

510

511

512

513

514

515

516

517

518

519

520

521

522

523

524

525

526

527

528

529

530

531

532

533

534

535

536

537

538

539

540

541

542

543

544

545

546

547

548

549

550

551

552

553

554

555

556

557

558

559

560

561

562

563

564

565

566

567

568

569

570

571

572

573

574

575

576

577

578

579

580

581

582

583

584

585

586

587

588

589

590

591

592

593

594

595

596

597

598

599

600

601

602

603

604

605

606

607

608

609

610

611

612

613

614

615

616

617

618

619

620

621

622

623

624

625

626

627

628

629

630

631

632

633

634

635

636

637

638

639

640

641

642

643

644

645

646

647

648

649

650

651

652

653

654

655

656

657

658

659

660

661

662

663

664

665

666

667

668

669

670

671

672

673

674

675

676

677

678

679

680

681

682

683

684

685

686

687

688

689

690

691

692

693

694

695

696

697

698

699

700

701

702

703

704

705

706

707

708

709

710

711

712

713

714

715

716

717

718

719

720

721

722

723

724

725

726

727

728

729

730

731

732

733

734

735

736

737

738

739

740

741

742

743

744

745

746

747

748

749

750

751

752

753

754

755

756

757

758

759

760

761

762

763

764

765

766

767

768

769

770

771

772

773

774

775

776

777

778

779

780

781

782

783

784

785

786

787

788

789

790

791

792

793

794

795

796

797

798

799

800

801

802

803

804

805

806

807

808

809

810

811

812

813

814

815

816

817

818

819

820

821

822

823

824

825

826

827

828

829

830

831

832

833

834

835

836

837

838

839

840

841

842

843

844

845

846

847

848

849

850

851

852

853

854

855

856

857

858

859

860

861

862

863

864

865

866

867

868

869

870

871

872

873

874

875

876

877

878

879

880

881

882

883

884

885

886

887

888

889

890

891

892

893

894

895

896

897

898

899

900

901

902

903

904

905

906

907

908

909

910

911

912

913

914

915

916

917

918

919

920

921

922

923

924

925

926

927

928

929

930

931

932

933

934

935

936

937

938

939

940

941

942

943

944

945

946

947

948

949

950

951

952

953

954

955

956

957

958

959

960

961

962

963

964

965

966

967

968

969

970

971

972

973

974

975

976

977

978

979

980

981

982

983

984

985

986

987

988

989

990

991

992

993

994

995

996

997

998

999

1000

1001

1002

1003

1004

1005

1006

1007

1008

1009

1010

1011

1012

1013

1014

1015

1016

1017

1018

1019

1020

1021

1022

1023

1024

1025

1026

1027

1028

1029

1030

1031

1032

1033

1034

1035

1036

1037

1038

1039

1040

1041

1042

1043

1044

1045

1046

1047

1048

1049

1050

1051

1052

1053

1054

1055

1056

1057

1058

1059

1060

1061

1062

1063

1064

1065

1066

1067

1068

1069

1070

1071

1072

1073

1074

1075

1076

1077

1078

1079

1080

1081

1082

1083

1084

1085

1086

1087

1088

1089

1090

1091

1092

1093

1094

1095

1096

1097

1098

1099

1100

1101

1102

1103

1104

1105

1106

1107

1108

1109

1110

1111

1112

1113

1114

1115

1116

1117

1118

1119

1120

1121

1122

1123

1124

1125

1126

1127

1128

1129

1130

1131

1132

1133

1134

1135

1136

1137

1138

1139

1140

1141

1142

1143

1144

1145

1146

1147

1148

1149

1150

1151

1152

1153

1154

1155

1156

1157

1158

1159

1160

1161

1162

1163

1164

1165

1166

1167

1168

1169

1170

1171

1172

1173

1174

1175

1176

1177

1178

1179

1180

1181

1182

1183

1184

1185

1186

1187

1188

1189

1190

1191

1192

1193

1194

1195

1196

1197

1198

1199

1200

1201

1202

1203

1204

1205

1206

1207

1208

1209

1210

1211

1212

1213

1214

1215

1216

1217

1218

1219

1220

1221

1222

1223

1224

1225

1226

1227

1228

1229

1230

1231

1232

1233

1234

1235

1236

1237

1238

1239

1240

1241

1242

1243

1244

1245

1246

1247

1248

1249

1250

1251

1252

1253

1254

1255

1256

1257

1258

1259

1260

1261

1262

1263

1264

1265

1266

1267

1268

1269

1270

1271

1272

1273

1274

1275

1276

1277

1278

1279

1280

1281

1282

1283

1284

1285

1286

1287

1288

1289

1290

1291

1292

1293

1294

1295

1296

1297

1298

1299

1300

1301

1302

1303

1304

1305

1306

1307

1308

1309

1310

1311

1312

1313

1314

1315

1316

1317

1318

1319

1320

1321

1322

1323

1324

1325

1326

1327

1328

1329

1330

1331

1332

1333

1334

1335

1336

1337

1338

1339

1340

1341

1342

1343

1344

1345

1346

1347

1348

1349

1350

1351

1352

1353

1354

1355

1356

1357

1358

1359

1360

1361

1362

1363

1364

1365

1366

1367

1368

1369

1370

1371

1372

1373

1374

1375

1376

1377

1378

1379

1380

1381

1382

1383

1384

1385

1386

1387

1388

1389

1390

1391

1392

1393

1394

1395

1396

1397

1398

1399

1400

1401

1402

1403

1404

1405

1406

1407

1408

1409

1410

1411

1412

1413

1414

1415

1416

1417

1418

1419

1420

1421

1422

1423

1424

1425

1426

1427

1428

1429

1430

1431

1432

1433

1434

1435

1436

1437

1438

1439

1440

1441

1442

1443

1444

1445

1446

1447

1448

1449

1450

1451

1452

1453

1454

1455

1456

1457

1458

1459

1460

1461

1462

1463

1464

1465

1466

1467

1468

1469

1470</

den Arpeggi sind keiner flüchtigen Laune entsprungen; tatsächlich dienen die vertauschten Klänge als ‚formaler Auffang‘, sie erweitern das dreiteilige Formgerüst, indem sie einen gerafften Krebsgang andeuten, der auf die symmetrische Anlage der folgenden Sätze Nr. 5 *Verticale e orizzontale* und Nr. 6 *Capriccio delizioso* anspielt. Derartige satzübergreifende Korrespondenzen sind im Zyklus oft anzutreffen.

A - B - C - (B) - (A)
T.1-4 T.4-7 T.7-11 T.12



Abbildung 1

Alle Tonhöhen der drei Klänge zusammengenommen ergeben ein lückenloses Zwölftonfeld. Diese Maßnahme sorgt für eine ausgesprochene Kohärenz in der Klänge-Schicht, da das zur Verfügung stehende Tonhöhenmaterial vollständig ausgeschöpft wird.

Einzig der Ton *a* tritt im Terz- wie im Quart-Klang auf, alle anderen Positionen sind einfach besetzt. Tatsächlich hat *a* eine besondere Bedeutung: *a* ist der Zentralton des *Intermezzo silenzioso*.

Im allgemeinen ist Veress' Tonsatz stets auf ein tonales Zentrum hin ausgerichtet, und zwar nicht im Sinne von Dur-Moll-Tonalität, es handelt sich vielmehr um eine Form von Modalität, wie sie auch in der Musik von Veress' Lehrer Béla Bartók anzutreffen ist. So komplex ein Tonsatz auch eingerichtet sein mag, niemals fehlt das Gravitationszentrum eines Zentraltones, und sei es noch so verschleiert. Selbst wenn Veress mit dodekaphonen Techniken operiert, verzichtet er nie auf eine konstitutive Tonhöhe⁵. Dieses Phänomen zeugt von seiner obligatorischen Beschäftigung mit ungarischer Volksmusik wie von seinem besonderen Interesse für franco-flämische Vokalpolyphonie.

Am Beispiel des *Intermezzo silenzioso* lassen sich explizite wie implizite Erscheinungsformen des Zentraltones *a* beobachten. Zunächst liegt die oben erwähnte Tonverdopplung in der Klänge-Schicht vor. Ferner tritt der Ton *a*⁴ in der Hochtransposition des Quart-Klanges in T. 12 als höchster Ton des Stückes auf. Ein weiteres Indiz liefert die Betrachtung des totalen Ambitus (wobei T. 12 mit seinen Transpositionen freilich unberücksichtigt sei): Er wird begrenzt vom E_1 der Harfe (T. 3/4) und e^3 der Oboe (T. 3) (da das f^3 der ersten Geige in T. 8 innerhalb einer Auszierung erreicht wird, ist die ohnehin minimale Überschreitung des Ambitus zu vernachlässigen), und gibt sich somit als instrumental stark erweiterter, plagaler Umfang zu erkennen.

⁵ Andreas Traub liefert eine exemplarische Darstellung der Reihentechnik bei Veress in: A. Traub, *Zum ersten Satz des Streichtrios*, in: Sándor Veress — *Festschrift*, S. 98–119.

Die untere Ambitusgrenze E_1 wie auch andere vereinzelt Töne langer Dauer und tiefen Registers entziehen sich dem Schichtenmodell, bilden aber auch keine eigene Schicht aus, da sie keine selbständige Struktur aufweisen. Vielmehr stützen sie die Vorgänge innerhalb der Satzschichten aus der Tiefe, oder sie nehmen auch sonst wichtige Funktionen ein, wie im Falle der Ausrichtung auf den Zentralton — der ja auch in T. 11 mit dem A_1 vom Kontrabaß deutlich markiert wird. Man kann hier von einer ‚Stütztontechnik‘ sprechen, welche die primäre Satzstruktur ergänzt.

Dadurch, daß der Zentralton a während der Dauer von A und B ohne Unterbrechung fortklingt, werden diese Abschnitte enger zusammengeschlossen; indessen werden B und C deutlich gegeneinander abgeschlossen: Eine ganze Pause trennt Quart- und Quint-Akkorde voneinander, die auch keine gemeinsame Tonhöhe teilen. Überdies wird die Zäsur in T. 7 noch stärker betont, indem der Einsatz von C durch Fermate und Tamtam — dem einzigen Schlagzeugeinsatz in diesem Stück — besonders herausgestellt wird. Damit korrespondiert noch das Verhältnis der Totaldauern der einzelnen Abschnitte: C ist um einen Großtakt länger als eine der beiden vorherigen Abschnitte, wogegen A nur zwei Ganze kürzer dauert als B.

Die zentrale Tonhöhe für Abschnitt C ist e : während a im ersten Akkord von Großterzen umgeben ist ($f^1-a^1-cis^2$), befindet sich e im dritten Akkord in einem Kleinsextzirkel ($gis-e^1-c^2$).

Im großen läßt sich nun die Stufung I—V—I konstatieren. Mit der Stütztonfolge E_1 (Harfe)—Cis(Kontrabaß)— A_1 (Kontrabaß) ist eine chiasmatische Polarität zu diesen Stufen eingerichtet; Cis ist die einzige klingende Verbindung zwischen B und C.

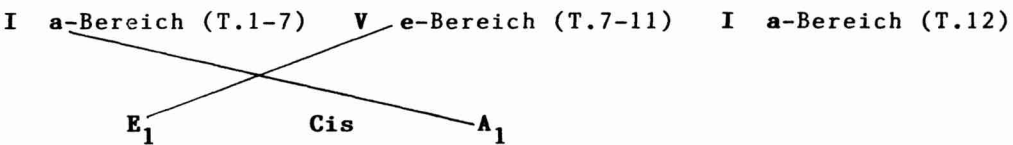


Abbildung 2

Die Melodie-Schicht besteht aus einstimmigen linearen Gebilden, die auf ganztöniger Skalenbewegung beruhen. Ihnen entspricht jeweils eine tiefe Gegenstimme. Auch hier gilt das durch die Dauer der Akkorde bestimmte dreiteilige Formgerüst. In jedem Abschnitt weichen die Komplexe in unterschiedlichem Maße vom ganztönig disponierten Material ab. Die Verzierungsart der Melodien dieser Schicht hat ihren Ursprung in der Auszierungspraxis ungarischer Bauernlieder im Parlando-rubato-Stil⁶.

Im ersten Abschnitt (T. 1—4) wird die Melodie von der Oboe deklamiert, während sie vom Violoncello kontrapunktiert wird. Hier liegt die Ganztonordnung $fis-gis-b-c-d-e$ zugrunde: die Hauptbewegung der Melodie lautet $e^3-d^3-c^2-b^2$, welche

⁶ Vgl. Sándor Veress, *Der Homo ornans in der Musik*, in: SMZ 122 (1982), S. 243—259. — Zoltán Kodály, *Ungarische Volksmusik — Ungarische Kunstmusik*, in: Zoltán Kodály, *Wege zur Musik*, hrsg. von Ferenc Bónis, Budapest 1983, S. 117—209.

ist eine Krebsform der eröffnenden Dreitongruppe der Gegenstimme in A, G—c—fis. Und mit der stringenten Ganztonfortschreitung aufwärts von a^2 nach dis^3 ist der Ansatzton der Oboenlinie aus A erreicht⁷.

Die charakteristische Halbtonrückung findet in einer vom Violoncello gespielten Imitation dieser Aufwärtsbewegung in der Kleinsekunde statt, die nach der vorletzten Stufe abbricht. Mit dem Ton e wäre die Violoncellolinie B—c—d(—e) die wörtliche Krebsgestalt des Nachsatzes der ersten Melodie T. 3—4, $e^3-d^3-c^2-b^2$. So entsteht eine Verknüpfung der Abschnitte A und C, da sich Entsprechungen zwischen je einer Haupt- und einer Nebenstimme ergeben, die in einem Krebsverhältnis stehen.

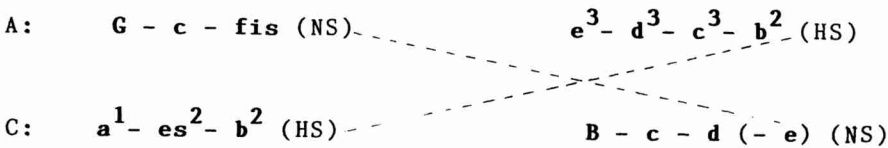


Abbildung 4

Die Andeutung eines Chiasmus ist also nur noch auf der Ebene der Stimmenhierarchie und durch die spiegelförmige Anlage erkennbar. Auch hier ist ein engerer Zusammenschluß von A und B eingerichtet, während C lose mit A verknüpft ist. Diese formale Konzeption wirkt auch auf die instrumentale Dualität von Streichern und Holzbläsern.

In T. 8—9 fällt der Kontrapunkt im Fagott in übermäßigen und verminderten Quinten innerhalb der Ganztonordnung, $cis^1-(\dots)-f-A-Es$. Auf diese Weise wird eine Beziehung zum Quint-Klang hergestellt, der während der Dauer von C erklingt. Dabei stellt die Wendung A—Es eine Umkehrung des Melodie-Anfangs a^1-es^2 aus T. 8 dar. Überdies besteht die Gegenstimme aus einer graduellen Verdopplung der Tondauern — Viertel, Halbe, Ganze, Brevis —, wodurch auf schematische Art die tendenzielle Verlangsamung der Melodie, die einem extremen, auskomponierten Ritardando gleicht, antizipiert wird.

In der Melodie-Schicht sind ebenfalls alle Tonhöhen der chromatischen Skala vertreten, was durch die Verwendung zweier verschiedener Ganztonskalen aber automatisch geschieht und nicht, wie in der Klänge-Schicht, als strukturelle Maßnahme anzusehen ist.

Die Abbildungen 5—7 illustrieren die Verschmelzung der Schichten zur Zwölftonfläche. Der Zentralton a wird als Gravitationszentrum des Satzes verdoppelt. Nur in A (Abb. 5) kommt d in beiden Schichten vor; auf diese Weise wird die Finalis d des vorhergehenden Satzes *Capriccio amaro* nachgeliefert, da sie in dessen offener Schlußbildung ausbleibt. In B, dem instabilsten Abschnitt, fällt der Ton e vollständig aus.

⁷ Weitere charakteristische Ganztonschlüsse finden sich in: *Orbis tonorum*, Nr. 1, *Tempi passati*, Nr. 3, *Capriccio amaro*, Nr. 8, *Tempi da venire* ?

Eingeklammerte Positionen (+) kennzeichnen Verzierungstöne, Verbindungen $\overset{\frown}{+ +}$, $\overset{\frown}{+ +}$ verweisen auf in der Analyse besprochene Dispositionen. M \triangleq Klänge-Schicht, s \triangleq Stütztöne.

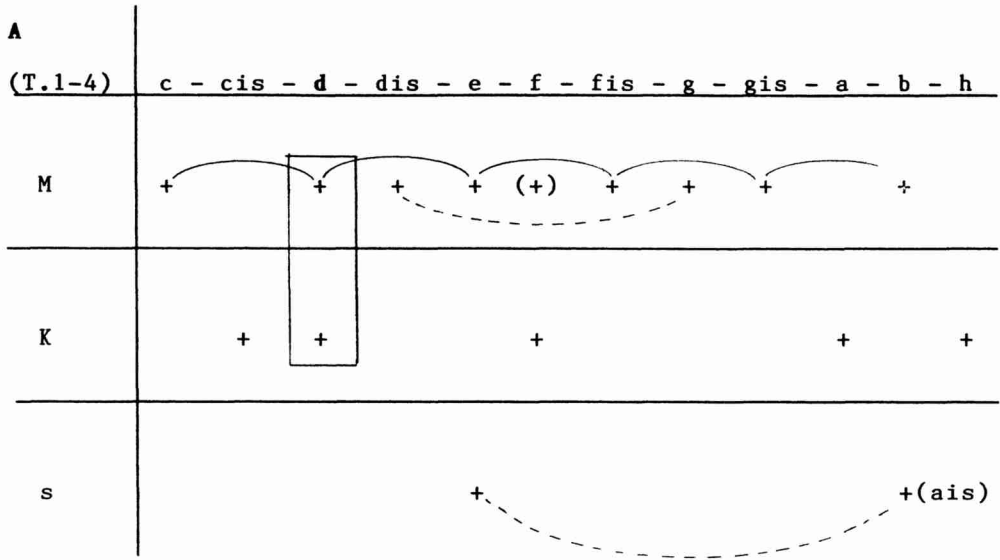


Abbildung 5

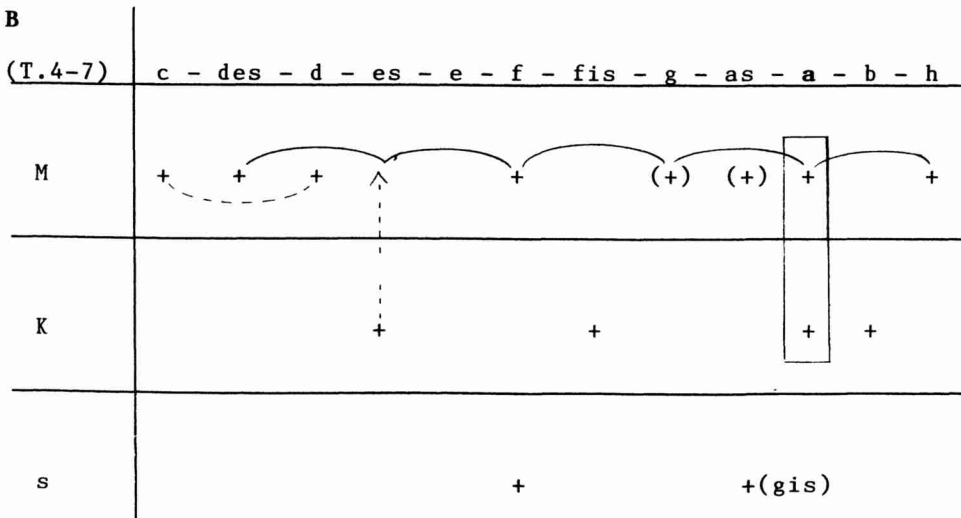


Abbildung 6

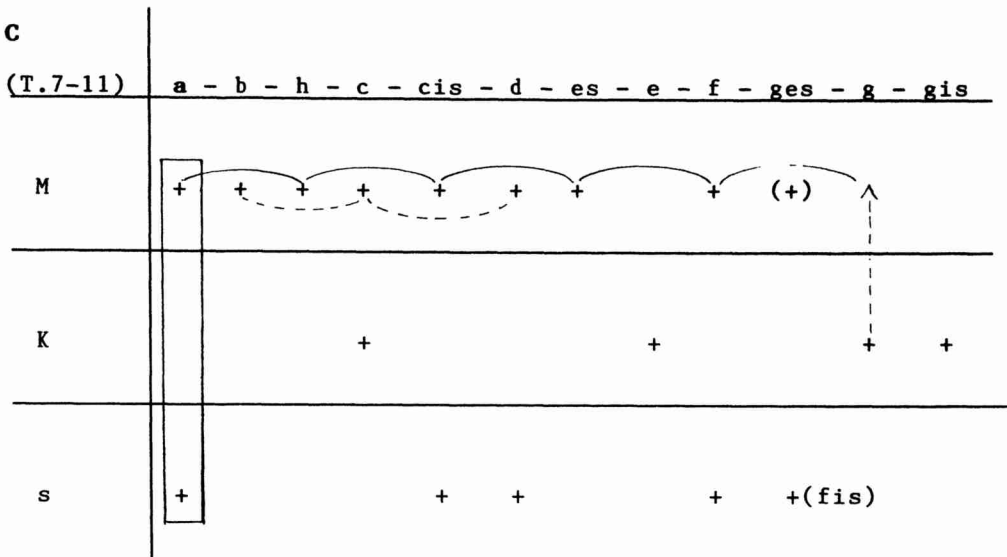


Abbildung 7

II

Anton Weberns Orchesterstück op. 10, Nr. 3 liegt eine dreiteilige Reprisesform zugrunde: A(T. 1–4), B(T. 5–6), A'(T. 7–11). Es ist bemerkenswert zu sehen, wie sehr die Beurteilungen des Webernschen Formdenkens divergieren. Theodor W. Adorno schreibt zur Uraufführung der Orchesterstücke op. 10 im Juni 1926 in Winterthur: „Die traditional vorgezeichneten Formen halten dem Angriff des subjektiv-expressiven Zwanges nicht stand. [...] Den Rekurs auf bestehende Formtypen verwehrt von Anbeginn schon die Konsequenz, mit der Weberns Musik sie negiert“⁸. Dagegen resümiert Pierre Boulez: „On a, chez Webern, des formes constituées d’une première partie, d’un centre, et puis d’une troisième partie qui est simplement une variation de la première ou bien c’est une suite de variations“⁹.

Freilich gehen beide Webern-Exegeten von grundverschiedenen Vorstellungen aus, die Formulierungen zeugen von einer Differenz im allgemeinen Verständnis von Form und sind daher nur äußerlich antithetisch. Zu op. 10, Nr. 3 äußert sich Erhard Karkoschka recht diplomatisch: „Ohne die Problematik der künstlerischen Qualität symmetrischer und asymmetrischer Formung näher zu berühren, dürfen wir sagen, daß innerhalb der Stil- und Materialentwicklung in dieser Periode Weberns eine Form,

⁸ Theodor W. Adorno, *Anton Webern. Zur Aufführung der fünf Orchesterstücke in Zürich*, in: *Musikblätter des Anbruch*, VIII. Jg., Heft 6, Wien 1926, S. 280–282, dort S. 280.

⁹ Pierre Boulez, *Par volonté et par hasard*, Paris 1975, S. 17

deren Hauptwirkung auf der Reprise beruht, nur als aus zweiter Hand stammend erlebt werden kann“¹⁰.

Als Webern — nach dem Vorbild von Arnold Schönbergs *Fünf Orchesterstücke* op. 16 — die einzelnen Stücke für die Uraufführung mit Überschriften versah, entschied er sich beim dritten für *Rückkehr*; ein Hinweis auf bewußten „Rekurs auf bestehende Formtypen“.

In op. 10, Nr. 3 bilden die Tonhöhen beider Schichten ein chromatisches Netz, bis in jedem Abschnitt vollständige Zwölfstufigkeit erreicht ist — eine Organisationsform, die auch für die übrigen Stücke aus op. 10 wie überhaupt für die ganze Schaffensphase der opp. 9—11 kennzeichnend ist¹¹.

In der Melodie-Schicht gibt es pro Abschnitt zwei Melodien, deren Charaktere „dolce“ und „espressivo“ gegensätzlich angeordnet sind. Dieses Kompositionsmodell wird in A ohne größere Abweichungen exponiert (siehe auch Abb. 8, S. 379).

Der erste Akkord ist in die Kleinsekundschritte *gis— a — b* und *cis— d* auflösbar, der Ton *e* ist die chromatische Verbindung zur Melodie-Schicht, deren erste Geigenlinie auf *f* einsetzt. Auch diese Viertongruppe, von der sich alle melodischen Erscheinungen des Satzes ableiten lassen, ist mit *f— fis* und *h— c* chromatisch strukturiert.

Die ersten Takte erfahren eine echoartige Reduktion in T. 3—4: Klänge- wie Melodie-Schicht schrumpfen auf die Dreitongruppen *e— g — f* und *es— as — d* , in denen je eine chromatische Beziehung wirkt und deren schichtintern beziehungslose Töne sich verbinden (*g— as*). Wie zuvor die Geigenmelodie mit *f* knüpft hier die Hornmelodie mit *es* an den Ton *e* des Akkordes an.

Dank dieses espressivo-Echos wird das Zwölftonfeld von A vervollständigt, denn sonst fielen *e* und *g* aus. Als melodischer Ansatz- und Schlußgestus werden Tritonusdistanzen eingeführt.

Auch der äußerst dicht strukturierte Mittelteil B ist halbtönig disponiert (s. Abb. 9, S. 380). In der Klarinettenmelodie ist die Grundgestalt (T. 1—2) auf eine Fünftongruppe erweitert, die mit einer Viertongruppe der Bratsche beantwortet wird. Die Bratschenfigur wirkt auch als Bindeglied zwischen B und A', da der hier nirgends chromatisch zu verankernde Ton *h* auf die Posaunenmelodie in T. 8—9 verweist. Zugleich entspricht der abschließende Großterzschritt *es²— h ¹* dem Kleinsextschritt *fis¹— d ²* zu Beginn der Klarinettengruppe; kontrastierend zu A wird hier die Terz bzw. Sexte als Ansatz und Schlußintervall eingeführt. Die Wendung *c¹— es — e ¹* (T. 5, Gitarre und Violoncello) vermittelt zwischen den Melodien, denn einerseits wird die steigende Eröffnungsexte der Klarinette durch die fallende Sexte kontrapunktiert, andererseits wird die Chromatik *e— es* der Bratschenfigur antizipiert.

Die Melodie-Charaktere sind zu „molto espressivo“ und „dolcissimo“ gesteigert, was zum Ereignisstau dieses komprimierten Abschnitts beiträgt. Es herrscht ein durch Zeitdruck motivierter Drang zum Superlativ, um die strukturellen Anforderungen

¹⁰ Erhard Karkoschka, *Studien zur Entwicklung der Kompositionstechnik im Frühwerk Anton Weberns*, Tübingen 1959, S. 123.

¹¹ Erhard Karkoschka ist der Ansicht, „daß die von Leibowitz und Craft vernachlässigten chromatischen Beziehungen dennoch mehr als alle anderen Kräfte die Tonkomplexe aufbauen“ (E. Karkoschka, *Frühwerk Anton Weberns*, S. 130).

auch in zwei Takten zu erfüllen, die durch die neuen Taktarten zusammengenommen kürzer sind als ein üblicher 6/4-Großtakt.

Die Klänge-Schicht, die dem Wesen dieses Abschnitts gemäß ganz beiläufig formuliert ist, knüpft in T. 6 (Gitarre und Harfe) mit *as* an den Schlußton *g* der Klarinettenmelodie, mit *d* an das *es* der Bratschengruppe an.

Lediglich für die kurze Dauer von *B* gerät der Satz in heftigere Bewegung, die Musik rückt für einen Augenblick nahe und es herrscht ein expressiver Gestus vor, doch sogleich kehrt wieder Ruhe ein, die Zurücknahme in T. 6 ist so extrem, daß es scheint, als werde versucht, die ganz kurze, augenblickhafte höhere Intensität so wieder auszugleichen.

Im letzten Abschnitt *A'* ist die Organisation in Kleinsekunden besonders evident (s. Abb. 10, S. 380): Die Klänge-Schicht besteht aus den unmittelbar benachbarten Halbtönen *cis—d—dis—e—f*, wobei *dis*³, *e*³ und *f*³ einen Kleinsekund-Cluster bilden. Die Posaunenmelodie schließt mit *c* und *ges* unmittelbar an die obere und untere Grenze des Klanges an, und es entsteht ein lückenloses chromatisches Feld.

In T. 10 gerät der Tonsatz ins Wanken und wird schrittweise ausgeblendet, so daß die an dieser Stelle zu erwartende *dolce*-Melodie ausfällt und in diesem Abschnitt keine vollständige Zwölfstufigkeit erreicht wird. Dafür deckt das gegebene Zehntonfeld den Bereich von *a* bis *ges* ohne Lücke ab.

Im Laufe des Stückes ist eine zunehmende Konsequenz in der chromatischen Arbeit zu beobachten — was auch mit der Verdopplung von Tönen während eines Abschnitts korrespondiert, die einen Überschuß zum Ideal des chromatischen Feldes darstellen. So kommt es in den entwicklungsbedürftigen Abschnitten *A* und *B* zu je drei Verdopplungen, wobei in *A* die Schichten nur durch einen Ton verknüpft sind, während sie in *B* schon zwei Knotenpunkte aufweisen. In *A'* wird kein einziger Ton verdoppelt, gerade der Ausfall der Positionen *g* und *gis* bzw. *as* führt den Idealfall eines gänzlich

Eingeklammerte Positionen kennzeichnen Tonhöhen des ‚*espressivo-Echos*‘.

A												
(T.1-4)	cis	- d	- es	- e	- f	- fis	- g	- gis/as	- a	- b	- h	- c
M		(+)	(+)		+	+		(+)		+	+	
K	+	+		+	(+)		(+)	+	+	+		

Abbildung 8

lückenlosen chromatischen Netzes herbei. In paradoxer Weise sorgt das förmliche Aushauchen der Musik für eine vorher nicht gekannte Geschlossenheit des Tonhöhenmaterials, als dessen Symbol der Kleinsekund-Cluster anzusehen ist.

B	
(T.5-6)	cis - d - es - e - f - fis - g - as - a - b - h - c
M	+ + + + + + + +
K	+ + + + + + + +

Abbildung 9

A'	
(T.7-11)	a - b - h - c - cis - d - dis - e - f - ges
M	+ + + + +
K	+ + + + +
	Cluster

Abbildung 10

III

Der Hauptunterschied zwischen Veress' *Orbis tonorum*, Nr. 4 und Webers op. 10, Nr. 3 liegt in den grundverschiedenen Anordnungen des Materials und seiner Behandlung. Bei Veress liegen auf Ganztonbeziehungen und einer Art von Modalität beruhende Prozesse vor, die sich — als Konsequenz, gewissermaßen ‚nachträglich‘ — zur Zwölfstufigkeit ergänzen und so geschlossene Komplexe ausbilden. Sein wesentliches

Anliegen ist die Vermittlung unterschiedlicher Tonordnungen durch ein formal geschmeidiges Verfahren. Webern benutzt eine die chromatische Skala vollständig ausschöpfende Methode, die alle Vorgänge auf jene bezieht. Auch die Verdopplungen von Tönen läßt, anders als bei Veress, keineswegs tonale Zentren entstehen, sondern sie verschwinden im Zuge der chromatischen Verdichtung des Tonsatzes, auf den hin das Stück angelegt ist. Keine einzelne Tonhöhe wird also besonders herausgestellt¹². In solcher Hinsicht ist diese Musik ein unmittelbarer Vorläufer der Methode der Komposition mit zwölf nur aufeinander bezogenen Tönen, die den auch hier wirksamen statistischen Ausgleich der Tonhöhen zum wichtigsten Prinzip erklärt¹³.

Trotz dieser fundamentalen Differenzen geht es beiden Komponisten um eine gerichtete Entwicklung innerhalb des jeweiligen Tonhöhenmaterials; in der Klänge-Schicht des *Intermezzo silenzioso* öffnet sich der Tonraum allmählich durch die Spreizung der Intervallik, in op. 10, Nr. 3 vollzieht sich eine graduelle Verdichtung der chromatischen Struktur. Am Schluß der Stücke erscheint in beiden Fällen ein überraschender Aspekt bezüglich der formalen Kontinuität (die Celesta-Klänge bzw. das geräuschhafte Ausfransen der Musik).

Die Instrumentierungen der Klangflächen sind genau gegensätzlich vorgenommen. Bei Veress ist die Besetzung ganz homogen, die Akkorde werden von Geigen und Bratsche „piano, con sordino, senza vibrato“ vorgetragen, so daß ein vollkommen statischer, in sich geschlossener Klang vernehmbar wird.

Ganz anders bei Webern: Hier ist ein geräuschhaft vielschichtiges Pulsieren geradezu erwünscht und durch heterogene Instrumentation erreicht, womit ein weites klangfarbliches Spektrum zwischen reiner Geräuscherzeugung (Trommeln) und gehaltenen, beinahe sinustonartigen Klängen (Violoncello-Flageolett gestrichen und Harmonium) abgedeckt wird. Der Einsatz von Herdenglocken ist zweifellos durch Gustav Mahler inspiriert, der diese in seiner *Sechsten* und *Siebten Symphonie* verwendet hat, wo es heißt: „Herdenglocken (in weiter Entfernung) sind immer diskret und intermittierend, in realistischer Nachahmung des Glockengebimmels einer weidenden Herde zu spielen“¹⁴. Auch bei Webern verpflichtet sich die Vorschrift „kaum hörbar“ wie die übrige Behandlung der Intensitäten dem Ausdruck von „weiter Entfernung“. Es ist möglich, das Stück als eine Art Naturbild anzusehen, bei Webern natürlich in Gestalt einer verlassenen, kargen Gegend im Hochgebirge¹⁵.

Auch die Wahl der Dynamikwerte ist bei Webern anders motiviert als bei Veress. Weberns Intensitätseinheiten (verklingend-kaum hörbar-äußerst leise-ppp-pp) befinden sich in einem schmalen Grenzbereich, der sich schon fast der Wahrnehmung entzieht. Dadurch wird die Illusion von „weiter Entfernung“ evoziert, zumal mit den letzten

¹² Der Ton e z. B. tritt in A häufiger als Vermittlungsglied auf; hier handelt es sich jedoch um eine diskrete Funktionsweise, die nicht mit der eines Zentraltones zu verwechseln ist.

¹³ Vgl. Anton Webern, *Der Weg zur neuen Musik*, hrsg. von Willi Reich, Wien 1960, S. 55.

¹⁴ Gustav Mahler, *Symphonie VII*, Universal Edition, Ph. 473, S. 92.

¹⁵ Vgl. Hans Ferdinand Redlich in: Gustav Mahler, *Symphonie VI*, Edition Eulenburg No. 586, S. VIII und S. XVI.

Takten des vorhergehenden Satzes das andere dynamische Extrem erreicht ist¹⁶. Die Extreme schlagen ineinander um.

Die drei mittleren Stücke des Zyklus op. 10 stehen in enger Verbindung: in Nr. 2 (*Verwandlung*) vollzieht sich in mehreren Phasen eine Steigerung, die auf ihrem Höhepunkt ins ppp von Nr. 3 umkippt. Nr. 4 (*Erinnerung!*) mutet an wie eine Diastole des Mittelteiles aus Nr. 3, vor allem in Hinblick auf die Schichtung von Melodien und einer „statischen, geräuschhaft pulsierenden Struktur“¹⁷. Dieses Stück, das seiner spektakulären Kürze wegen oft erwähnt wird, ist tatsächlich — aus der Perspektive des Zyklus heraus betrachtet — die Expansion einer bereits vertrauten Struktur. Überdies wird in Nr. 4 der Ausfall der dolce-Melodie am Schluß von Nr. 3 durch den exklusiven Gebrauch von dolce-Charakteristika ausgeglichen. Die durch den Superlativ besonders herausgestellte Posaunenmelodie (T. 3—4) besteht bezeichnenderweise aus den Tönen *gis* und *g*.

Bei Veress' Dynamikeinteilung (pp—p—mp—mf—f), die sozusagen dort anfängt, wo Webern aufhört, bleibt der Bezug zum ‚musikalischen Alltag‘ gewahrt. Die einzelnen Intensitätsgrade stellen allerdings keine absoluten Größen dar. Vielmehr entspricht Veress' pp etwa Weberns „kaum hörbar“; durch diese aufführungspraktisch motivierte Substituierung sind beide Dynamikräume fast kongruent.

Veress' Vorgehensweise im Falle des *Intermezzo silenzioso* ist sehr charakteristisch. Seine Gestaltungsprinzipien sind meistens auf irgendeine Weise in einer schon bestehenden Materialvorstellung oder Formkonzeption verankert; sie sind in dem Sinne traditionell zu nennen, als sie stets einen historischen Ursprung besitzen, der nicht verleugnet wird. Dabei verfällt Veress nie einer epigonalen Haltung, da er das tradierte Material auf seine persönliche Art verarbeitet. Man denke an seine wenig konventionelle Verwendung der Reihentechnik, an seine Experimente mit ungarischem Volksliedmaterial, die seinen Lehrer Zoltán Kodály oft zu Unmut reizten, und eben an die Verarbeitung des Schichtenmodells im *Intermezzo silenzioso*. Veress sperrt sich gegen die bloße Adaption. Gerade in der Differenzierung von Tradition und Epigonalität liegt wohl die Problematik seiner Zeitgenossen der Budapester Schule.

Mit Veress' Glauben an die Evolution korrespondiert sein künstlerisches Selbstverständnis als Bewahrer, nicht als Erneuerer. Diese ästhetische Position teilt er mit dem Bartók des amerikanischen Exils, in dessen Harvard Lectures sie einen Hauptgegenstand bildete¹⁸.

¹⁶ „Oft, gerade in Weberns Orchesterstücken (. . .) ist dies dreifache Pianissimo, das Allerleiseste, der dohnde Schatten eines unendlich entfernten und unendlich mächtigen Lärms: so klang, im Jahre 1916, auf einer Waldchaussee bei Frankfurt, der Kanonendonner von Verdun, der bis dahin trug. Hier berührt Webern sich mit Lyrikern wie Heym und Trakl, den Propheten des Krieges von 1914: das fallende Blatt wird zum Boten kommender Katastrophen“ (Theodor W. Adorno, *Nervenzpunkte der Neuen Musik*, Reinbek bei Hamburg 1969, S. 60).

¹⁷ Erhard Karkoschka, *Frühwerk Anton Weberns*, S. 128.

¹⁸ Vgl. Béla Bartók, *Revolution und Evolution in der Kunst*, in: Béla Bartók, hrsg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, *Musik-Konzepte* Heft 22, München 1981, S. 3—10.