

TOBIAS BLEEK

»So schnell wie möglich (bzw. »noch schneller«)

Das Spiel mit Grenzen in György Ligetis *Études pour piano**

Dass Komponist:innen an ihre Interpret:innen extreme Ansprüche stellen, die mitunter als unerfüllbar empfunden wurden und werden, ist nichts Neues. So gehören das unermüdliche Streben nach einer Erweiterung und Überschreitung spieltechnischer Grenzen und die Idee der Überbietung spätestens seit dem 19. Jahrhundert zum Kernbestand des Konzepts und der Praxis musikalischer Virtuosität.¹ György Ligetis 18 *Études pour piano* stehen ausdrücklich in dieser Tradition. Zwischen 1985 und 2001 entstanden, knüpfen sie an traditionelle Praktiken und Spielfiguren pianistischer Virtuosität an, transformieren und radikalisieren diese und entwickeln zugleich neuartige Probleme und Herausforderungen. Gemäß der Gattungsgepflogenheiten handelt es sich um Studien in einem doppelten Sinne. Den Instrumentalist:innen bieten sie ein Spielfeld, um ihre motorischen und musikalischen Fähigkeiten weiterzuentwickeln. Der Komponist hingegen steht vor der Herausforderung, mit einem begrenzten Materialbestand möglichst kreativ umzugehen und ausgehend von den spezifischen Eigenschaften des Instrumentes, den anatomischen Gegebenheiten der Hand sowie der Disposition und Leistungsfähigkeit des menschlichen Gehirns »akustisch-motorische Genüsse« zu erfinden.² Im Fall Ligeti ist diese Konstellation besonders fruchtbar und interessant, weil die Gattung ihm die Möglichkeit bietet, Grundprinzipien seines Komponierens vorzuführen, im Licht der Tradition neu zu reflektieren und weiterzuentwickeln. So ist es ein zentrales Merkmal seines explorativen musikalischen Denkens und Handelns, sich in unterschiedlichen Feldern mit Grenzen zu befassen, Grenzbereiche auszuloten, Grenzen zu verschieben oder diese auch zu überschreiten. Die radikale Beschränkung der musikalischen Mittel im Eröffnungsstück der Klaviersammlung *Musica ricercata*

* Für wertvolle Gespräche und Anregungen zu Ligeti und seinen *Études pour piano* danke ich Pierre-Laurent Aimard sowie Tamara Stefanovich, Fabian Müller, Lorenzo Soulès und Reinhart Meyer-Kalkus.

1 In der breiten neueren Literatur zum Thema Virtuosität wird dies aus unterschiedlichen Perspektiven diskutiert. Vgl. u. a. Camilla Bork: »Überbietungen. Zu einem Handlungsmuster in der Violin-virtuosität um 1800«, in: *Genie – Virtuose – Dilettant. Konfigurationen romantischer Schöpfungs-ästhetik* (Stiftung für Romantikforschung 53), hrsg. v. Gabriele Brandstetter / Gerhard Neumann, Würzburg 2011, S. 127–150 sowie Gabriele Brandstetter: »Die Szenen des Virtuosen. Zu einem Topos von Theatralität«, in: *Szenen des Virtuosen* (Edition Kulturwissenschaft 9), hrsg. v. ders. / Bettina Brandl-Risi / Kai van Eikels, Bielefeld 2017, S. 23–56.

2 György Ligeti: »Études pour piano« [1996], in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 2, hrsg. v. Monika Lichtenfeld (Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung 10, 2), Mainz 2007, S. 289.

oder in *Poème symphonique* für 100 Metronome; die Beschäftigung mit dem Verhältnis von Einzelstimme und »globalem Gewebe« in den mikropolyphonen Orchesterwerken *Apparitions* und *Atmosphères*;³ die kompositorische Auseinandersetzung mit Illusionsrhythmik und anderen Paradoxa der musikalischen Wahrnehmung im Klavierkonzert: All dies sind Beispiele, die Ligetis musikalisches Spiel mit Grenzen eindrucksvoll vor Augen führen.

Auch in Ligetis Interpretationsästhetik spielt die Idee der Grenzerkundung eine zentrale Rolle. Nicht nur die Klavieretüden, sondern auch viele seiner anderen Werke stellen an die spieltechnischen und musikalischen Fähigkeiten ihrer Interpret:innen höchste Anforderungen und verlangen von ihnen, sich in Grenzbereiche vorzuwagen. Wie anspruchsvoll und unerbittlich der Komponist in diesen Dingen sein konnte, belegen zahlreiche Berichte von Musiker:innen, die mit ihm zusammengearbeitet haben. Dass es Ligeti dabei um weitaus mehr ging, als um bloße Perfektion, zeigt eine Geschichte, die Pierre-Laurent Aimard gerne erzählt(e). Am Beispiel der Aimard gewidmeten Etüde *Der Zauberlehrling* lenkt sie den Blick in anekdotenhafter Zuspitzung auf einen essentiellen Punkt der Interpretationsästhetik des Komponisten, seine Wünsche und Erwartungen sowie seinen spezifischen Humor:

»[Ich erinnere mich, dass er mich sehr drängte, dieses Stück schnell genug zu spielen. Und es gab da eine Art von Spiel.] Einmal, am Ende eines Konzerts mit all seinen *Études*, kam er auf die Bühne, um sich zu verbeugen. Und um eine Zugabe zu verlangen. Zuvor hatte er mir gesagt, ich solle die *Zauberlehrling-Étude* schneller spielen. Ich fragte, ob ich das Tempo im Konzert richtig getroffen hätte. Er bejahte. »Aber«, fügte er hinzu [und lächelte dabei auf eine sehr humoristische und destabilisierende Weise], »spiel sie jetzt noch einmal, noch schneller!« Er lebte von den Risiken, die seine Interpretinnen und Interpreten auf der Bühne eingingen. Tatsächlich ist das Risiko in vielen seiner Kompositionen einkomponiert, manchmal auf so extreme Weise, dass es einen aus der Bahn wirft.«⁴

Im Folgenden möchte ich das Spiel mit Grenzen in Ligetis *Études pour piano* in einigen komprimierten Fallstudien untersuchen. Dabei geht es nicht nur darum, die unterschiedlichen Dimensionen dieses Spiels zu beleuchten, sondern es auch auf seine kulturellen, ästhetischen und existenziellen »Gehalte« zu befragen. Zugleich soll diskutiert werden, welche Relevanz diese Thematik für die Interpretation hat. Eine zentrale Quelle für dieses Unterfangen bildet das reiche Interpretewissen von Pierre-Laurent Aimard. Der 1957 in Lyon geborene Pianist hat seit den mittleren 1980er Jahren eng mit Ligeti zusammengearbeitet, zählte zu seinen favorisierten

³ Vgl. György Ligeti: »Auswirkungen der elektronischen Musik auf mein kompositorisches Schaffen« [1970], in: ebd., S. 86–94. ⁴ Pierre-Laurent Aimard: »Grenzenlose Neugierde«, in: *VAN Magazin*, 19.7.2023, <https://van-magazin.de/mag/grenzenlose-neugierde> [16.12.2024]. Die kursivgesetzten Einschübe in eckigen Klammern stammen aus einem Videointerview, das der Verfasser am 23. Mai 2014 mit Aimard in Basel geführt hat. Dort schildert Aimard die gleiche Begebenheit in englischer Sprache etwas ausführlicher.

Interpreten und prägte neben Volker Banfield maßgeblich die frühe Aufführungsgeschichte der *Études*. Zwischen 1993 und 2001 vertraute der Komponist ihm die Uraufführung fast aller seiner späten Klavieretüden an (Nr. 10, 11, 12, 14, 15, 17 und 18 sowie die direkt nach der Uraufführung zurückgezogene Etüde *L'arrache-cœur*). In der zweiten Hälfte der 1990er Jahre übernahm Aimard überdies eine Schlüsselrolle bei der Gesamtaufnahme von Ligetis Werken und spielte unter der künstlerischen Leitung des Komponisten nach intensivster Vorbereitung das Gros seiner Klavierwerke ein.⁵ Um das in der Zusammenarbeit mit Ligeti erworbene Wissen und seine Interpretationserfahrungen zugänglich zu machen, hat Aimard gemeinsam mit dem Verfasser dieses Texts im Rahmen des Klavier-Festivals Ruhr seit 2013 eine Reihe von Vermittlungsprojekten durchgeführt und zu ausgewählten Klavierwerken digitale Ressourcen entwickelt. Diese sind auf www.explorescore.org in deutscher und englischer Sprache zugänglich und überliefern Aimards Interpretationswissen nicht nur im Modus der Deskription, sondern auch der Exemplifikation.⁶

An der Grenze von Rhythmus und Textur: *Musica ricercata* Nr. 7

Ligetis musikalische Auseinandersetzung mit Grenzen hängt eng mit seinem Kompositionsbegriff zusammen. So spielen explorative Strategien und Verfahren in seinem Komponieren bekanntlich eine zentrale Rolle. In seiner expliziten Poetik hat Ligeti diesen Aspekt herausgearbeitet und dabei wiederholt Parallelen zum wissenschaftlichen Arbeiten gezogen. So heißt es zu Beginn der Balzan-Preisrede: »So verschieden die Kriterien für die Künste und die Wissenschaften auch sind, gibt es insofern Gemeinsamkeiten, als die Menschen, die in diesen beiden Bereichen arbeiten, von Neugier angetrieben werden. Es gilt Zusammenhänge zu erkunden, die andere noch nicht erkannt haben, Strukturen zu entwerfen, die bis dahin nicht existierten.«⁷ Und in einem seiner letzten Vorträge bemerkte er: »Wenn ein Problem gelöst ist, entsteht eine Vielzahl neuer Fragen, die nach Lösungen verlangen.«⁸

Ein frühes Beispiel für Ligetis exploratives musikalisches Denken und sein Verständnis von Komponieren als Problemlösen ist die in Zeiten der kommunistischen

5 Vgl. Tobias Bleek: »Ligeti & Aimard«, auf: www.explorescore.org/pgs/ligeti/ligeti_spielen/ligeti_und_aimard.html [16.12.2024]. Die Gesamtaufnahme startete als *György Ligeti Edition* bei Sony und wurde unter dem Titel *The Ligeti Project* von Teldec fortgeführt. **6** Im Zentrum der digitalen Ressourcen stehen interaktive Partituren zu den Etüden Nr. 2, 8, 12 und 13 sowie zu vier Stücken aus *Musica ricercata* (Nr. 1, 3, 5 und 7). Diese umfassen neben einem Aufführungsvideo, Einführungen und Meisterkurssequenzen auch eine »kritische Online-Edition« des Notentexts. So können mithilfe der Funktion *Ligetis Anmerkungen* von Aimard notierte und/oder in anderen Quellen überlieferte Interpretationshinweise des Komponisten abgerufen werden. Vgl. www.explorescore.org/pgs/ligeti/die_musik_entdecken/die_musik_entdecken_startseite.html [16.12.2024]. **7** György Ligeti: »Rhapsodische Gedanken über Musik, besonders über meine eigenen Kompositionen« [1991], in: *Schriften 2* (wie Anm. 2), S. 123. **8** Ders.: »Einige Aspekte meiner Musik«, in: ebd., S. 137. Vgl. zu dieser Thematik außerdem György Ligeti / Gerhard Neuweiler: *Motorische Intelligenz. Zwischen Musik und Naturwissenschaft*, hrsg. v. Reinhart Meyer-Kalkus, Berlin 2007.

tischen Diktatur und extremer kulturpolitischer Isolation entstandene Klaviersammlung *Musica ricercata* (1951–1953). Das Werk führt anschaulich vor Augen, welche produktiven Kräfte eine radikale Selbstbeschränkung entfalten kann. So basiert der Zyklus auf dem einfachen Grundprinzip einer schrittweisen Erweiterung des Tonmaterials von zwei Tönen im ersten zu zwölf Tönen im elften Stück. Dass hier Konzepte und Ideen anklingen, die Ligeti in seinem späteren musikalischen Schaffen aufgreift und weiterentwickelt, wurde u. a. von Friedemann Sallis und Márton Kerékfy herausgearbeitet.⁹ Zu den bemerkenswertesten Stücken zählt Nr. VII. Zukunftsweisend an dieser *Studie* (so der Untertitel der Sammlung in der Reinschrift) ist nicht nur das Spiel mit imaginärer Räumlichkeit, sondern auch die konsequente Überlagerung zweier verschiedener Geschwindigkeitsschichten in den beiden Händen des Spielers.

In der rechten Hand erklingt in unterschiedlichen Ausformungen und Entfernungen jene hybride volksliedartige Melodie, die im Violinkonzert wiederkehrt und über deren Ursprung und Bedeutung viel gerätselt worden ist¹⁰ – frei schwebend im Charakter, aber metrisch gebunden. Die linke Hand bewegt sich in einer anderen Zeit-, Klang- und Ausdruckssphäre. Sie spielt im Hintergrund eine äußerst leise, metrisch ungebundene siebentönige Ostinato-Figur mit pentatonischer Struktur. »Akzentlos und unabhängig vom Rhythmus der rechten Hand« lautet die Vortragsbezeichnung in der erst Mitte der 1990er Jahre erschienenen Erstausgabe des Werkes bei Schott. Exponiert werden hier also Ideen sowie spieltechnische und musikalische Anforderungen, die auf das drei Jahrzehnte später begonnene Etüden-Projekt verweisen und in Stücken wie *Désordre* oder *Fanfanes* in potenziert Form in Erscheinung treten. Aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang allerdings ein Blick in die Quellen. So wird die Dauer der Ostinato-Figur der linken Hand in der Reinschrift noch relational bestimmt. Zu einem Viertel der rechten Hand sollen 2,5 bis 3 Töne der linken Hand erklingen (siehe Abbildung 1). In der Druckausgabe von *Musica ricercata* gibt es für jede Schicht hingegen eine eigene Metronomzahl (r. Hd. Viertel = ca. 116; Dauer des Ostinato in der l. Hd. = ca. 88). Diese vermutlich erst mehrere Jahrzehnte nach der Komposition des Stücks vorgenommene Änderung stärkt die zeitliche Autonomie der beiden Schichten. Ein Schlüsselwerk des »prä-historischen« Ligeti¹¹ wird post festum von seinem Schöpfer weiter radikalisiert.

Bei der Suche nach einem adäquaten Tempo für das Ostinato der linken Hand sollte man sich nach Dafürhalten Pierre-Laurent Aimards allerdings nicht allein auf die Metronomzahl stützen. Als Argumente dienen ihm dabei nicht nur die grund-

⁹ Friedemann Sallis: *An Introduction to the Early Works of György Ligeti* (Berliner Musik-Studien 6), Köln 1996; Márton Kerékfy: »A ›new music‹ from nothing«: György Ligeti's ›Musica ricercata«, in: *Studia Musicologica* 49/3–4, 2008, S. 203–230.

¹⁰ Vgl. Richard Steinitz: »The Innate Melodist«, in: *György Ligeti's Cultural Identities*, hrsg. v. Amy Bauer / Márton Kerékfy, London 2017, S. 68ff. sowie Volker Helbing: »Tragedy and Irony. The Passacaglia of the Violin Concerto«, in: ebd., S. 230–245.

¹¹ Vgl. György Ligeti: »Über ›Musica ricercata«, in: *Schriften 2* (wie Anm. 2), S. 154.

Abbildung 1 György Ligeti: *Musica ricercata* Nr. 7, erste Seite der autographen Reinschrift
 (Sammlung György Ligeti der Paul Sacher Stiftung Basel. Mit freundlicher Genehmigung)

Paul Sacher Stiftung, Basel

VII.

*(questo è il p. di
 si ridell're?)*

quinto (poco rubato), cantabile, molto legato

con sord
 *) *Con moto, giusto*
pp sempre
1 3 2 4 1 4 3
molto leggero
senza ped.

simile sin al fine

*) A ballad septolait eenelehen palmar, a jöbblet z'itunzetil
 fűvelleni. A jöbbleteli d'itil? ale' lb. 2 1/2 - 3 d'itunzon a balladitil

sätzliche Relativität des Tempos und seine Abhängigkeit von situativen Faktoren, sondern ein weiteres Kriterium, das in seinen Augen entscheidend ist, obwohl die Partitur selbst darüber keinen Aufschluss gibt:

»I think that in this case we have to choose the right balance between a tempo that would be too slow – good for the rhythm, but not for the perception of a texture. And a tempo that would be too fast – in this case we would hear the texture but not the rhythm. So something in between that lets us feel that's a rhythm in seven but this is also something at the border of a texture. [...] We should have both dimensions: rhythm and texture.«¹²

Aimard erkennt im Ostinato der linken Hand also bereits Ligetis Faszination für Grenzen und macht diesen Gedanken zugleich für die Interpretation fruchtbar. Nach seiner Lesart ist eine Interpretation des Stückes dann besonders gelungen, wenn sie den Umschlagpunkt zwischen zwei verschiedenen musikalischen Zuständen, die sich aus der Disposition unseres Wahrnehmungsvermögens ergeben, das Oszillieren zwischen Figur und Textur, zu einer ästhetischen Erfahrung werden lässt.

Parodie und Hypervirtuosität in *Touches bloquées*

Über die Ursprünge von Ligetis Etüden-Projekt ist wenig bekannt. Zu den frühesten öffentlichen Äußerungen des Komponisten zählt ein in der *Österreichischen Musikzeitschrift* publiziertes Gespräch mit Sigrid Wiesmann, in dem er im Sommer 1984 erklärte: »ich habe vor [...] eine Anzahl von Klavierstücken zu schreiben [...]. Was mir vorschwebt, sind eigentlich virtuose Stücke wie die von Chopin oder Debussy: Etüden. Aber wahrscheinlich werden das nicht so lange Etüdenkollektionen werden.«¹³ Aufschlussreich sind diese Bemerkungen in zweierlei Hinsicht. Zum einen verweisen sie darauf, dass es sich bei den *Études pour piano* um ein »work in progress« handelt, das in einem überschaubaren Rahmen begann und erst nach und nach an Umfang und Gewicht gewann. Zum anderen machen sie deutlich, dass die schöpferische Auseinandersetzung mit der Gattungstradition und ihren führenden Vertretern von Anfang an ein zentraler Bestandteil des Vorhabens war. Ein besonders ergiebiges Studienobjekt ist in diesem Zusammenhang die Etüde *Touches bloquées*. Gemeinsam mit *Désordre* und *Cordes à vide* bildet sie eine erste Gruppe von hochvirtuosen Klavierstücken, die Ligeti unter dem Arbeitstitel »Trois études polyrythmiques« zum 60. Geburtstag von Pierre Boulez komponierte und damit den Grundstein zu seinem Etüden-Projekt legte.¹⁴

12 Pierre-Laurent Aimard im Video *Performing the Music* in der interaktiven Partitur zu *Musica ricercata* Nr. 7, www.explorescore.org/pgs/ligeti/inside_the_score/musica_ricerca_no_7.html [16.12.2024].

13 »The Island is Full of Noise«. György Ligeti im Gespräch mit Sigrid Wiesmann, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 39, 1984/10: *Der Komponist in seiner Existenz*, S. 512. **14** Geplant war, dass die drei Stücke bei einem Festkonzert des Südwestfunks Ende März 1985 in Baden-Baden uraufgeführt

Während *Désordre* die wohl meistdiskutierte Etüde von Ligeti ist und auch über *Cordes à vide* einiges geschrieben wurde, führt die dritte Etüde *Touches bloquées* in der Literatur bislang eher ein Schattendasein.¹⁵ Das knapp zweiminütige Stück wirkt ›leichtgewichtiger‹ und strukturell weniger komplex als die beiden vorausgehenden Etüden und scheint für die Aspekte, die viele Autor:innen an den Etüden besonders interessier(t)en (die Bezüge bzw. Affinitäten zu Konzepten aus dem Bereich der Chaosforschung, zur Musik der Subsahara und den Studien für Player Piano von Conlon Nancarrow etc.), auf den ersten Blick nicht so ergiebig zu sein. Verändert man allerdings die Perspektive und fragt nach den Traditionsbezügen von Ligetis *Études pour piano*, so wird rasch deutlich, dass *Touches bloquées* in dieser Hinsicht eine Schlüsselrolle zukommt. So lässt sich das Stück als eine Art ironischer Kommentar zur im 19. Jahrhundert populär gewordene Gattung der Konzertetüde und ihrer (damals meist männlichen) Hauptfigur, dem Virtuosen, verstehen. Ein Komponist mit einer enormen Repertoirekenntnis und einem breiten musikhistorischen Wissen befasst sich aus der Perspektive des späten 20. Jahrhunderts mit prominenten Gesten pianistischer Virtuosität, parodiert diese und fragt zugleich nach ihrer Aktualität. Als Grundmaterial dienen ihm dabei zwei kulturell aufgeladene Spielfiguren, die im 19. Jahrhundert zu den Markenzeichen virtuosen Klavierspiels zählten: das beidhändige Oktavspiel sowie in hoher Geschwindigkeit vorgetragene chromatische Läufe und Drehbewegungen. Doch wie lässt sich 100 Jahre später mit diesen historisch konnotierten, ästhetisch banal gewordenen und musikalisch erschöpften Spielfiguren noch komponieren, geschweige denn etwas Neues sagen? Ligetis Antwort auf dieses ›Problem‹ heißt, kurz und knapp formuliert: Deformation und Neubelebung durch Transformation. Dabei kommt dem Spiel mit Grenzen auf verschiedenen Ebenen eine zentrale Rolle zu.

Dass Verfahren der Parodie in *Touches bloquées* eine zentrale Rolle spielen, ist spätestens im Mittelteil des Stückes (T. 72–91) nicht mehr zu überhören. Den Beginn des knappen Interludiums mit grotesken Zügen und der programmatischen Vortragsbezeichnung »feroce, impetuoso« markiert ein Ligeti-typischer, abrupter Registerwechsel von der tiefsten in die höchste Lage des Instruments (T. 71f.). Der Pianist /die Pianistin setzt immer wieder neu an und versucht sich im beidhändigen

werden sollten. Als Pianist war dabei offensichtlich Herbert Henck vorgesehen, ein Name, der auch in den Notizzetteln und Skizzen mehrfach erscheint. Doch der Pianist und/oder die Stücke waren nicht rechtzeitig bereit. Ligeti komponierte weiter, und noch vor Jahresende war aus den *Trois Études polyrythmiques* ein Buch von sechs Klavieretüden geworden. Vgl. hierzu u. a. ein 1997 in Radio 3 (BBC) gesendetes Interview mit dem Komponisten: www.youtube.com/watch?v=pQARocVgJtc [16.12.2024]. Eine Transkription veröffentlichte kürzlich Joseph Cadagin. (»Everything Is Chance«. György Ligeti in Conversation with John Tusa, 28 October 1997«, in: »I Don't Belong Anywhere«. György Ligeti at 100, hrsg. v. Wolfgang Marx, Turnhout 2022, S. 247–272, hier S. 257.) ¹⁵ Vgl. zur Prominenz von *Désordre* in der Ligeti-Literatur Amy Bauer: »From Pulsation to Sensation. Virtuosity and Modernism in Ligeti's First and Ninth Piano Études«, in: *Contemporary Music Review* 38/3–4, 2019: *Further Studies from the Paul Sacher Stiftung*, insbesondere S. 347f.

***) = sehr kurze Pause, entspricht etwa zwei Anschlägen (□). **feroce, impetuoso, poco meno vivace**

69 *ppp* *dim.* *pppp* *non legato tre corde* *pp* *p* *pp*

76 *pp* *p* *mp* *mf* *f* *più f* *ff*

83 *fff* *sempre fff*

88 **Tempo I (Vivacissimo)** *p* *sotto* *sub.p legato (sempre)*

Abbildung 2 György Ligeti: *Étude 3: Touches bloquées*, T. 69–93.
© 1986 Schott Music, Mainz. Mit freundlicher Genehmigung.

Oktavspiel, zunächst im pianissimo, dann immer lauter und ungestümer werdend bis zum dreifachen fortissimo »feroce, strepitoso« (T. 83ff.). Doch die Zurschau- stellung eines der Insignien heroischer Virtuosität »misslingt«. In jeder Gruppe wird eine Oktave durch hinzugefügte kleine Sekunden »danebengehauen« und die stän- digen Zäsuren (keine der fragmentierten Gruppen ist länger als fünf Töne) ersticken jegliche Form eines virtuosens Rauschzustands bereits im Keim. Der Komponist selbst hat am burlesken Charakter dieser Szene keinen Zweifel gelassen. So ver- glich er den scheinbar ständig stolpernden Virtuosen mit dem Spiel von Zirkus- clowns, »who pretend to be unable to execute some feat they can really perform

wonderfully«. ¹⁶ Im Kontext einer Etüdensammlung liegt es geradezu auf der Hand, in diesem ungewöhnlichen Interludium mehr als eine bloße Clownerie zu sehen. So bietet es sich an, die Szene als burleske Verspottung des heroischen Virtuosen und der damit verbundenen Narrative zu verstehen, die zum Teil bis heute fortwirken: Das Bild des Virtuosen als eines Magiers, das »Phantasma der Mensch-Maschine«, die bravouröse Bewältigung scheinbar unüberwindlicher Schwierigkeiten, die Überwältigung des Publikums durch »schier menschen-unmögliche Perfektion« und der ständige Akt der Grenzüberschreitung. ¹⁷ All dies wird durch die inszenierten »Fehlritte« des Pianisten/der Pianistin demontiert und das Material, an dem der Virtuose scheitert, zugleich als klischeehafte Geste und bedeutungsloses Blendwerk entlarvt.

Dass Ligeti im Fall des parallelen Oktavspiels in beiden Händen auf die Strategie der Parodie setzt, ist nicht verwunderlich. So scheint eine Erneuerung der abgenutzten Geste, die in der neueren Klaviermusik nur noch selten Verwendung findet, ¹⁸ kaum möglich zu sein, während ihre burleske Deformation gleichsam auf der Hand liegt. Im Fall der Spielfigur der Chromatik sieht die Situation anders aus. Zwar ist auch in den Rahmenteilen von *Touches bloquées* das Moment der Parodie präsent. Doch zugleich findet eine überraschende Umformung der Spielfigur statt. Ligetis Lösung zur Neubelebung des historisch konnotierten und musikalisch erschöpften Materials beruht dabei aus einem einfachen, aber folgenreichen Kniff. Dieser lautet »mobile Tastenblockierung« und geht auf eine Idee des Komponisten und Musikwissenschaftlers Henning Siedentopf zurück, ¹⁹ die sich Ligeti bereits zehn Jahre zuvor in *Selbstportrait mit Reich und Riley (und Chopin ist auch dabei)*, dem zweiten seiner *Drei Stücke für zwei Klaviere*, zunutze gemacht hatte. Die eine Hand spielt in rasender Geschwindigkeit auf- und absteigende chromatische Skalen und Drehfiguren. Die Finger der anderen Hand haben die Aufgabe, dieses chromatische Perpetuum mobile zu stören. Sie blockieren einzelne Tasten, indem sie diese stumm niederdrücken bzw. niedergedrückt halten. Durch die kluge Kombination der verbrauchten Spielfigur mit der modernen Spieltechnik entsteht ein überraschendes Resultat. Statt regelmäßiger chromatischer Leitern hört man eine unregelmäßig »stotternde« Folge aus Einzeltönen sowie melodischen Bruchstücken unterschiedlicher Länge. Die Rollenverteilung zwischen den Händen bleibt dabei nicht gleich, sondern wechselt im Lauf des Stücks mehrfach (T. 24, 41, 52 usw.). Und auch die Tastenblockierung ist dynamisch – sowohl was die Anzahl der stumm niedergedrückten Tasten betrifft (zwischen 1 und 6) als auch hinsichtlich der blockierten Tonhöhen (zwischen ₁Des und g¹).

¹⁶ Zit. n. Richard Steinitz: *György Ligeti. Music of the Imagination*, London 2003, S. 287.

¹⁷ Vgl. Brandstetter: »Die Szenen des Virtuosen« (wie Anm. 1). Zitate auf S. 24 f. u. 48. ¹⁸ Vgl. zum »Aufstieg und Fall« des Oktavspiels Charles Rosen: *Piano Notes. The World of the Pianist*, New York 2002, S. 4–8. ¹⁹ Vgl. Henning Siedentopf: »Neue Wege der Klaviertechnik«, in: *Melos* 40/3, 1973, S. 143–146.

dédiée à Pierre Boulez
Étude 3: Touches bloquées

Vivacissimo, sempre molto ritmico
sempre legato

p
"stuttering" / „stotternd“

senza ped. (sempre) *p*

6

10

14

18

p

22 *f* *mf* *legato (sempre) sotto* *f*

Abbildung 3 György Ligeti: *Étude 3: Touches bloquées*, T. 1–25.
© 1986 Schott Music, Mainz. Mit freundlicher Genehmigung.

Doch Ligeti begnügt sich nicht mit diesem Wechselspiel der Hände und der kontinuierlichen Veränderung der Blockierung, sondern stellt noch weitere Anforderungen an die Koordinationsfähigkeit und motorische Kontrolle der Pianistin/des Pianisten. So erschöpft sich die Aufgabe der Hand, die gerade für die mobile Blockierung verantwortlich ist, nicht im stummen Niederdrücken ausgewählter Tasten. Statt freien Fingern eine Ruhepause zu gönnen, werden sie dazu eingesetzt, gerade nicht blockierte Tasten anzuschlagen und die stotternden Melodiefolgen der anderen Hand mit kurzen Einwüfen zu ergänzen bzw. zu kontrapunktieren. Wer *Touches bloquées* studiert und spielt, braucht also eine gewisse Bereitschaft zur Selbstkasteiung. Dass der Komponist dieses Spiel am Rande des Abgrunds bewusst – ja vermutlich sogar mit einem gewissen Vergnügen – betreibt, zeigen die in der Partitur abgedruckten auktorialen Spielanweisungen. Dort heißt es in Ligeti-typischer Manier ergänzend zur Tempobezeichnung *Vivacissimo, sempre molto ritmico*: »Die Achtel-Tonfolgen werden so schnell wie möglich gespielt (bzw. ›noch schneller‹).« In dieselbe Richtung weist ein Entwurf des Stücks (siehe Abbildung 4). Dort hat der Komponist einige alternative Titel notiert. Im Gegensatz zum relativ neutralen finalen Titel *Touches bloquées* rücken einige dieser Varianten die aus der verwendeten Technik resultierenden Schwierigkeiten und die damit verbundene Spielerfahrung in den Fokus. Sie lauten: *Obstacles* bzw. *Course d'obstacle* (Hindernislauf), *Faux pas* oder *Trébuchement* (Stolpern).

Was Ligeti dazu bewogen hat, sich schließlich für den Titel *Touches bloquées* zu entscheiden, wissen wir nicht. Zweifelsohne ist er nicht so ›aufregend‹ und bildhaft wie einige der anderen Optionen. Dafür lenkt er den Blick jedoch unmittelbar auf jenes Verfahren, die es dem Komponist ermöglicht, in den Rahmenteilern der Etüde eine Virtuosität ›zweiter Stufe‹ zu schaffen. Worin genau diese Hypervirtuosität besteht und welche Deutungshorizonte sie eröffnet, soll anhand einiger Stichworte kurz umrissen werden:

HINDERNISLAUF Von Niccolò Paganini wird in einer im mittleren 19. Jahrhundert weit verbreiteten Anekdote berichtet, er habe einst in Verona ein als unspielbar deklariertes Violinkonzert fast ohne Vorbereitung und »mit eingemischtem schweren Variationen« vollendet vorgetragen und als zusätzlichen Beweis seiner außergewöhnlichen Fähigkeiten statt eines Geigenbogens einen primitiven »Binsenstab« zum Spielen verwendet. Die schöne Geschichte, die wohl in den Bereich der Legenden fällt, formuliert in überspitzter Form ein zentrales Narrativ virtuoser Kunstpraxis: Der Virtuose als Magier, der sein stupendes Können demonstriert, indem er scheinbar unüberwindbare Hindernisse errichtet, um diese dann bravourös zu meistern und damit zugleich seine Überlegenheit und Einzigartigkeit zu demonstrieren.²⁰ Dass Ligeti in seiner Etüde auf dieses Narrativ Bezug nimmt, auch wenn die Situation hier natürlich eine andere ist, legen die bereits erwähnten ver-

²⁰ Vgl. Bork: »Überbietungen« (wie Anm. 1), S. 127.

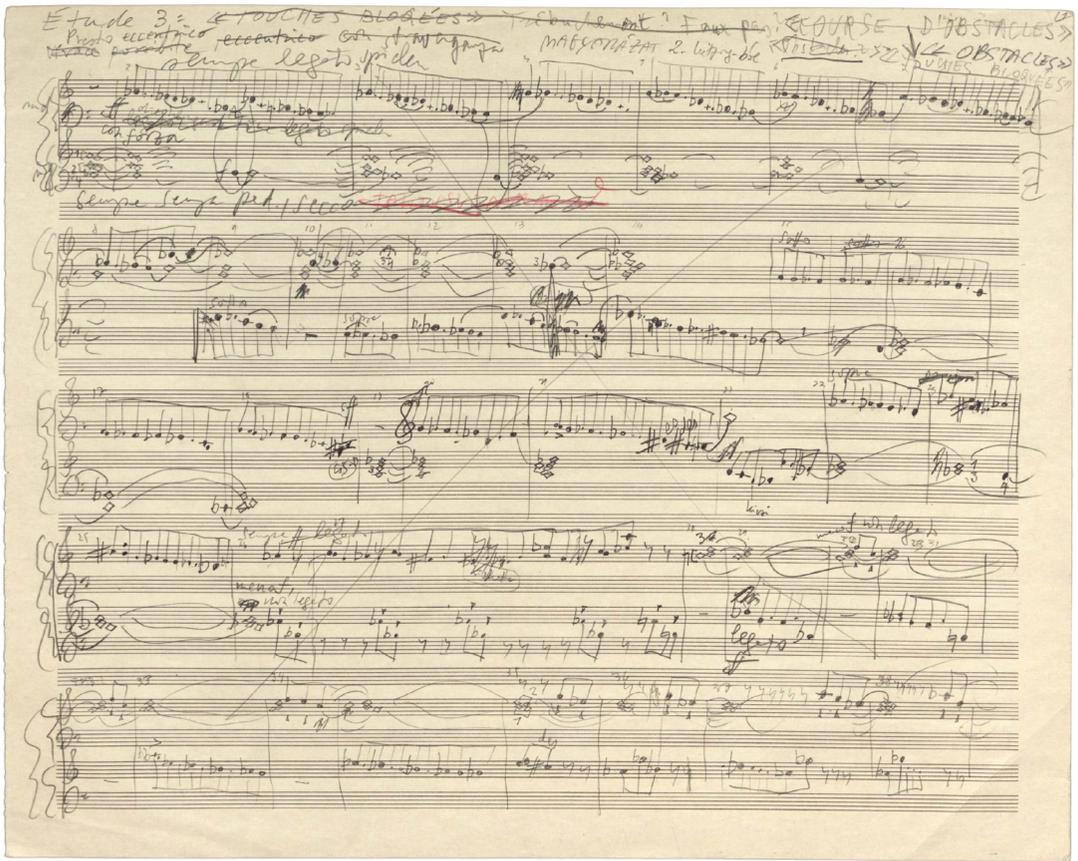


Abbildung 4 György Ligeti: *Étude 3: Touches bloquées*, Entwurf (Sammlung György Ligeti der Paul Sacher Stiftung Basel. Mit freundlicher Genehmigung).

worfenen Titelvarianten *Obstacles* bzw. *Course d'obstacle* nahe. So gleicht das Spiel von *Touches bloquées* bildlich gesprochen einem Hürdenlauf, bei dem sich der Abstand und die Höhe der Hürden (d.h. der blockierten Tasten) ständig verändern. Ein zusätzlicher Schwierigkeitsfaktor ist das wahnwitzige Tempo, das nach dem Willen des Komponisten die Grenzen maximaler Geschwindigkeit ausloten und verschieben soll.²¹

DEFORMATION UND TRANSFORMATION Dass sich Ligetis *Course d'obstacle* von den virtuosen Hindernisläufen eines Paganini oder Liszt zugleich fundamental unterscheidet, ist unübersehbar. Während es dort darum geht, das Bild des Virtuosen als Magier zu kreieren bzw. zu festigen, wird dieses Narrativ auch in den Rahmen-

²¹ Vgl. Erika Haase / Kathrin Massar: »Aberwitzige Tempi. Die Pianistin Erika Haase über die ›Études pour piano‹ von György Ligeti«, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 166, 2005/3, S. 56–57. Vgl. zur Geschwindigkeit als zentraler Kategorie der Virtuosität Vladimir Jankélévitch: *Liszt et la rhapsodie. Essai sur la virtuosité* (De la musique au silence 5), Paris 1979, S. 65f. Dort heißt es: »c'est dans le sens de la vitesse que la limite des possibilités n'est jamais atteinte, ni a fortiori surpassée; la vitesse, c'est l'ouverture sur l'horizon et sur l'avenir« (S. 66).

teilen von *Touches bloquées* ironisch gebrochen. Die gespielte Chromatik wird durchlöchert. Statt perlender Läufe erklingt ein eigentümliches Stottern und am Schluss scheint sich das Instrument dem Spieler/der Spielerin gänzlich zu verweigern. Die Töne bleiben aus und man hört nur noch das trockene Aufschlagen der Finger auf den blockierten Tasten. Wie bei den ›falschen‹ Oktaven des Mittelteils kann man also auch hier von einem Akt der Dekonstruktion sprechen. Eine populäre Geste pianistischer Virtuosität und die damit einhergehenden Bilder werden gleichsam zerlegt und infrage gestellt. Im Fall der Chromatik ist der Vorgang der Dekonstruktion jedoch zugleich ein Akt der Überbietung, denn mit Hilfe der mobilen Tastenblockierung verwandelt Ligeti die abgegriffene Spielfigur in etwas qualitativ »Neues«. Aus dem chromatischen Perpetuum mobile wird eine pausendurchlöcherte, rhythmisch asymmetrische monodische Textur. In Kombination mit den von der blockierenden Hand gespielten Einzeltönen und Tongruppen ergibt sich ein hochkomplexer Polyrythmus, der – wie Denys Bouliane in einer der ersten Studien zu den *Études* betont hat – auch Assoziationsfelder jenseits der westlichen Kunstmusik eröffnet.²² So verweist das Spiel mit »inhärenten« melodischen Fragmenten, die sich aus der Hauptlinie und ihren kontrapunktischen Ergänzungen herauschälen, auf musikalische Kulturen und Praktiken in Teilen Afrikas. Die plurimodale Färbung des Stücks erinnert hingegen an die Kombination bzw. Übereinanderlagerung verschiedener Modi in der rumänischen Volksmusik, ein Phänomen, das auch in der Musik Béla Bartóks zu finden ist.

PARODIE UND ÜBERBIETUNG In *Touches bloquées* werden Gesten und Bilder pianistischer Virtuosität also sowohl parodiert als auch auf eine andere Stufe gehoben. In der ironischen Inszenierung eines vermeintlichen Scheiterns manifestiert sich zugleich eine neue Form der Hypervirtuosität mit durchaus magischen Zügen. In einer frühen Phase seines Etüden-Projekts thematisiert der Komponist damit auf der Werkebene ein Spannungsverhältnis, das – wie Amy Bauer in einem Aufsatz herausgearbeitet hat – charakteristisch für die gesamte Sammlung ist: »Ligeti's études both celebrate and undermine the unique status of the historical virtuoso.«²³ Eine Schlüsselrolle spielt in diesem Zusammenhang die Idee der Überbietung. Im Fall der dritten Etüde bestimmt sie nicht nur Ligetis Umgang mit der verbrauchten Spielfigur der Chromatik, sondern auch seinen Rückgriff auf die mobile Tastenblockierung. So hatte der Komponist nach seiner ersten Erfahrung mit der experimentellen Spieltechnik in den *Drei Stücken für zwei Klaviere* noch bezweifelt, dass sich das Verfahren auch in einem Solostück überzeugend anwenden ließe: »Für diese Technik sind zwei Klaviere ideal, denn bei nur einem Instrument wäre das Resultat simpel, da nur eine Hand klingende Töne erzeugen könnte. Die zwei Pianis-

22 Denys Bouliane: »Les ›Six Études Pour Piano‹ de György Ligeti ou l'Art Subtil de Créer en Assumant les Référents Culturels«, in: *Canadian University Music Review* 9/2, 1989, S. 50. **23** Amy Bauer: »From Pulsation to Sensation« (wie Anm. 15), S. 347.

ten sind hier im Grunde genommen ein einziger Pianist mit zwei Händen.«²⁴ Mit der Komposition von *Touches bloquées* machte Ligeti ein Jahrzehnt später also gewissermaßen die Probe aufs Exempel. Er modifizierte das Verfahren, steigerte die Komplexität und widerlegte in einem gelungenen Akt der Selbstüberbietung seine ursprüngliche Hypothese.

SELBSTVERORTUNG IN DER ETÜDEN-TRADITION In der Gattung der Konzert- etüden spielen intertextuelle Referenzen bekanntlich eine zentrale Rolle. Dies hängt einerseits mit dem begrenzten Bestand an Spielfiguren zusammen (Skalen und Arpeggien, Intervalle und Mehrklänge, Verzierungen und Tonrepetitionen etc.), der dazu einlädt, sich mit Vorgängerstücken zu befassen und in der kreativen Auseinandersetzung mit ihnen eigene originelle Lösungen zu entwickeln. Beobachten lässt sich dies beispielsweise an Chopins Etüde op. 10 Nr. 2, die die Chromatik im Gegensatz zu Ignaz Moscheles' einige Jahre zuvor veröffentlichter chromatischer Etüde op. 70 Nr. 3 mit den drei schwächsten Fingern der rechten Hand (3, 4, 5) in äußerst raschem Tempo *sempre legato* spielen lässt. Zum anderen ist es seit den großen Etüdensammlungen von Chopin, Liszt und Schumann Usus, sich sowohl durch Widmungen als auch mittels intertextueller Bezüge in die Tradition einzuschreiben und sich zugleich zu ihr zu positionieren. So widmet Chopin seine bahnbrechenden 12 Etüden op. 10 Franz Liszt und eröffnet sie programmatisch mit einer Arpeggio-Studie, die auf das erste Präludium des *Wohltemperierten Klaviers* Bezug nimmt und als Geste der Bach-Verehrung zu verstehen ist. Wie bereits dargelegt wurde, spielt diese Form des Traditionsbezugs auch in Ligetis Etüdenprojekt eine bedeutende Rolle. Eine zentrale, wenn nicht gar die wichtigste Bezugsfigur war dabei Claude Debussy, dem sich Ligeti nach eigenem Bekunden besonders verbunden fühlte.²⁵ Wie groß die Affinitäten und wie konkret die Bezüge sind, zeigt der Blick auf Debussys 1915 komponierten *Douze Études pour piano*. Das Eröffnungstück der Sammlung *Pour les »cinq doigts«* – *d'après Monsieur Czerny* ist ein hochgradig intertextuelles Stück, mit dem der »Anti-Akademiker« sich auf eine ironisch-spielerische Weise in der Gattungstradition verortet. Die Parallelen zu *Touches bloquées* sind frappierend und können an dieser Stelle nur angedeutet werden.²⁶ Eine abgegriffene pianistische Spielfigur – auf- und absteigende Skalenfragmente – dient als Ausgangspunkt und Grundmaterial der ungewöhnlichen Etüde. Dieser »Schaltplan pianistischer Bewegungsabläufe« fungiert als musikalisches Pars pro toto für ein verbrauchtes musikalisches Material (die diatonische Ordnung) und einen kulturellen und gesellschaftlichen Kontext (die autoritäre Musikpädagogik

24 György Ligeti: »Monument«, »Selbstportrait«, »Bewegung«. Drei Stücke für zwei Klaviere« [1976], in: Ligeti: *Schriften 2* (wie Anm. 2), S. 278. **25** Vgl. neben dem Zitat zu Beginn dieses Abschnitts die zahlreichen Bemerkungen zu Debussy in Ligetis *Gesammelten Schriften*. **26** Vgl. die differenzierte Interpretation des Stücks bei Tobias Janz: »Claude Debussy: »Douze études pour piano«. Musikalische Poetik eines Anti-Akademikers«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 72/1, 2015, S. 55–75.

des 19. Jahrhunderts), von denen sich der Komponist ironisch distanziert.²⁷ Zugleich geht Debussy, wie später Ligeti, über die parodistische Ebene hinaus, und setzt dem überkommenen System im Prozess seiner Dekomposition etwas Neues entgegen. All diese Entsprechungen legen nahe, in Debussy einen Paten für Ligetis selbstreflexive Verortung in der Tradition zu sehen.

CHROMATISCHE SPIELE AM RANDE DES ABGRUNDS Dass die Hypervirtuosität von *Touches bloquées* die Spieler:innen in extremer Weise fordert, liegt auf der Hand. Als besonders irritierend beschreiben viele Pianist:innen die Diskrepanz zwischen der ausgeführten Spielbewegung und ihrem akustischen Resultat. Eine Taste wird angeschlagen, erzeugt jedoch nicht den erwarteten Ton, weil sie zuvor bereits von einem anderen Finger stumm niedergedrückt worden ist. Die Etüde versetzt den Spieler/die Spielerin also in unbekanntes Terrain – ein neues Spielfeld, das nach anderen Regeln funktioniert und eine Reihe interessanter Probleme aufwirft. Wie lassen sich Bewegungsabläufe in höchster Geschwindigkeit kontrollieren, wenn sie nur noch in Teilen zu den erwarteten akustischen Resultaten führen? Wie erreicht man die geforderte Regelmäßigkeit der Achtelketten, obwohl man es bei einer klingenden und einer bereits niedergedrückten Taste mit unterschiedlichen Anschlagsituationen zu tun hat? Und trifft Ligetis Beschreibung zu, dass sich die »Länge der Pausen« und somit auch die Polyrhythmen gleichsam automatisch ergeben oder ist es möglich, ja vielleicht sogar notwendig, sie auch über die Klangvorstellung bzw. die akustische Wahrnehmung zu steuern und zu kontrollieren?

Wer *Touches bloquées* einstudiert, muss sich mit diesen und anderen Fragen auseinandersetzen und (Übe-)Strategien entwickeln, die ermöglichen, diese »Hindernisse« zu überwinden. Aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang ein Blick auf die neunte Etüde *Vertige*. Das enorm anspruchsvolle Stück ist ein weiteres Beispiel für Ligetis originellen Umgang mit Chromatik in den *Études* und verwendet diese auf eine Art und Weise, die sowohl für die Spieler:innen als auch für die Hörer:innen hochgradig irritierend ist.²⁸ Angeregt von den visuellen und psychoakustischen Täuschungen wie den paradoxen Grafiken M. C. Eschers oder dem Shepard-Risset-Glissando geht es dem Komponisten um die kompositorische Gestaltung eines »trompe-l'oreille-Phänomens.«²⁹ In einem kurzen Einführungstext schreibt er dazu:

»Die Grundidee [...] ist ein ständiges Abgleiten und Einstürzen [...]. Technisch bilden abwärts laufende chromatische Skalen die Basis des Stückes. Doch bevor noch ein solcher Lauf beendet ist, beginnt schon der nächste, so daß eine Interferenz von Wellenbewegungen entsteht [...].«³⁰

27 Vgl. ebd., S. 60. **28** Vgl. hierzu insbesondere Bauer: *From Pulsation to Sensation* (wie Anm. 15), S. 353–362. **29** Vgl. Manfred Stahnke: *György Ligeti. Eine Hybridwelt*, Norderstedt 2022, S. 62.

30 György Ligeti: »Einführungstext zur Uraufführung von »Vertige« [1990], in: *Schriften 2* (wie Anm. 2), S. 294.

Die Titelmetapher *Vertige* (Schwindel bzw. Schwindelgefühl) ist dabei durchaus wörtlich zu verstehen. Über die Spielerfahrung, die ebenfalls von einer fundamentalen Diskrepanz zwischen gespielter Bewegung und dem akustischen Resultat geprägt ist, berichtet Pierre-Laurent Aimard in einem Interview:

»In your physical memory, you feel the gesture of the chromatic scale, but because Ligeti uses it as an ostinato, quickly and continually repeating itself, this creates another physical feeling altogether. You feel a transformation of this memory. Acoustically, at the beginning, you hear the chromatic scale, like Escher's perpetual waterfall. Then, it drowns on itself until you can no longer hear the chromatic scale, though you continue to feel it in your fingers. Ligeti disconnects the acoustical effect from the gestural, creating a brilliant illusion of perception. In fact, he is organizing a schizophrenia.«³¹

Umschlagpunkte und Grenzen polyphoner Kontrolle: *Entre-lacs*

Ein vieldiskutiertes Kernthema der *Études pour piano* ist Ligetis explorativer Umgang mit Polyrythmen. Angeregt durch komplexe rhythmische und metrische Phänomene in unterschiedlichen Musikkulturen befasste sich der Komponist mit der Frage, wie ein einziger menschlicher Spieler mit nur zehn Fingern und einem Gehirn die »Illusion mehrerer verschiedener, simultan verlaufender Geschwindigkeitsschichten« erzeugen kann. Für dieses »Problem« – »eine musikalische Erscheinung, die weder in der traditionellen europäischen Hemiolentechnik noch in der afrikanischen Polyrythmik möglich war« – »Lösungen« entwickelt zu haben, war in Ligetis Augen das »eminent Neue« seines Beitrags zur Gattung der Konzertetüde und den Praktiken pianistischer Virtuosität.³²

Welche enormen Anforderungen Ligetis Projekt an die Interpret:innen stellt, macht bereits die erste Etüde *Désordre* unmissverständlich klar (siehe Abbildung 5). Während des gesamten Stücks müssen die beiden Hände, denen mit den weißen bzw. schwarzen Tasten jeweils ein eigenes Spielfeld zugewiesen ist, als voneinander unabhängige Akteure agieren. Zu Beginn der Etüde exponieren sie »molto vivace« gemeinsam ein rhythmisches Pattern mit unregelmäßiger Akzentfolge. Doch bereits im vierten Takt setzt Ligeti einen Prozess kontinuierlicher Phasenverschiebung in Gang, indem er die Figur in der rechten Hand um ein Achtel verkürzt. Nach einem komplexen Schema laufen die Akzentfolgen in beiden Händen zunächst immer weiter auseinander, nähern sich wieder an, um sich dann ein wei-

31 Pierre Laurent Aimard im Gespräch mit Claire Sykes (1999), zit. n. Bauer: »From Pulsation to Sensation« (wie Anm. 15), S. 357. **32** György Ligeti: »Études pour piano – Premier livre« [1987], in: *Schriften 2* (wie Anm. 2), S. 291f.

notierte und von denen er manche auch als Titelvarianten in Erwägung gezogen hat. Einige der eindrucklichsten lauten: »crazy heart attack music«, »labirintus-jungle« und »crazy panic étude«.³⁴

Ausgehend von *Désordre* spielt Ligeti die Möglichkeiten pianistischer Polyrythmik in den drei Bänden der *Études pour piano* in unterschiedlichen Konstellationen durch. Zu den vertracktesten polyrythmischen Studien gehört dabei zweifellos die 1993 komponierte zwölfte Etüde *Entrelacs*. Das Pierre-Laurent Aimard gewidmete Stück ist ein Musterbeispiel für Ligetis explorativen Ansatz und sein Bestreben, Grenzbereiche zu erkunden und Grenzen zu verschieben. So kreierte der Komponist in *Entrelacs* ein extrem dichtes polyrythmisches bzw. polyphones Netzwerk und treibt zugleich das Prinzip der Schichtenaddition auf die Spitze. Mit nur zehn Fingern muss der Pianist/die Pianistin im Verlauf der Etüde bis zu sieben verschiedene Geschwindigkeitsschichten spielen.

Gemäß des Mottos der Sammlung »vom Einfachen ins Hochkomplexe« beginnt Ligeti mit einer prägnanten Präsentation des »Kerngedankens«, der dem Stück zugrunde liegt.³⁵ Vor einem diskreten, schimmernden *Pianissimo*-Hintergrund, der sich aus gleichmäßig pulsierenden Sechzehntel zusammensetzt, erklingen im *Mezzoforte* zwei verschiedene *Glocken*. Der rechten bzw. linken Hand zugeordnet, haben beide eine unterschiedliche Anschlagsfrequenz (13 vs. 17 Sechzehntel-Impulse), sind in verschiedenen Registern angesiedelt und weisen jeweils ein individuelles Klangprofil auf. Wie zu erwarten, beginnt Ligeti allerdings schon bald damit, die Komplexität zu steigern, und die Situation wird verwickelter. In Takt 10 kommt in der rechten Hand eine dritte Glocke hinzu (7 Impulse, *mp dolce*). In Takt 12 folgt in der linken ein vierte (11 Impulse, ebenfalls *mp dolce*), in Takt 21 eine fünfte (4 Impulse, r. Hd.), in Takt 22 eine sechste (5 Impulse, l. Hd.) und in Takt 27 ist mit der auf dem ersten Sechzehntel einsetzenden siebten Glocke in der linken Hand schließlich der Moment maximaler Komplexität erreicht.³⁶ Doch wie beeinflusst diese zunehmende Verdichtung die Wahrnehmung und Kontrolle der verschiedenen musikalischen Ereignisschichten?

Ligetis Interesse für Wahrnehmungssphänomene und sein Bestreben, Grenzen, Umschlagpunkte und Zwischenräume zwischen verschiedenen Zuständen in seinen Werken zu erkunden und zu gestalten, zieht sich wie ein roter Faden durch sein musikalisches Schaffen. Die allmähliche »Transformation von einer Harmonie zur anderen« in *Lux aeterna*;³⁷ die Auflösung von Polyphonie in Harmonik in *Lontano*; der Umschlag von »Rhythmus in Nicht-Rhythmus« in *Continuum*;³⁸ die »Übergänge

34 Zit. nach Bauer: »From Pulsation to Sensation« (wie Anm. 15), S. 352. **35** Vgl. Ligeti: *Études* (wie Anm. 2), S. 289. **36** Auf *ExploreTheScore* lässt sich in der interaktiven Partitur zu *Étude 12: Entrelacs* dieser komplexe Aufbau im Detail nachvollziehen und wird von Pierre-Laurent Aimard in seinem Einführungsvideo *About The Music* erläutert und exemplifiziert. Vgl. https://www.exploretthescore.org/pgs/ligeti/inside_the_score/etude_12_entrelacs.html [16.12.2024]. **37** György Ligeti: »Lux aeterna«, in: *Schriften 2* (wie Anm. 2), S. 234. **38** Ove Nordwall: *György Ligeti. Eine Monographie*, Mainz 1971, S. 92.

dédiée à Pierre-Laurent Aimard

Étude 12: Entrelacs

Kompositionsauftrag der Westfälischen Wilhelms-Universität, Münster

Vivacissimo molto ritmico, ♩ = 100 (♩ = 65) *)

sempre legato con delicatezza

The image shows the first system of the musical score for Étude 12: Entrelacs. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The time signature is 12/16. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The score is divided into measures 1-3, 4-6, 7-9, and 10-12. Dynamics include *mf*, *pp*, *sim.*, *mf*, *pp*, *mf*, *sim.*, *mf*, *pp*, *pp*, *pp*, *mf*, *sim.*, and *mp*. Performance instructions include *con ped.*, *sim. al fine*, and *dolce*. The piece is marked *Vivacissimo molto ritmico*.

*) Play very evenly: the barlines only serve as a guideline.

**) The "minims" (half notes) should be held as long as fingering allows: this applies to both hands.

*) Sehr gleichmäßig spielen: die Takte dienen nur zur Orientierung.

**) Die „halben Noten“ so lange liegen lassen, wie der Fingersatz es zuläßt: das gilt für beide Hände.

Abbildung 6 György Ligeti: *Études pour piano – deuxième livre*, Nr. 12: *Entrelacs*, Takt 1–12.

© 1998 Schott Music, Mainz. Mit freundlicher Genehmigung.

von metrischer Ordnung zu metrischer Unordnung« in *Désordre*:³⁹ All dies sind Topoi der Ligeti'schen Musik, die den explorativen Charakter seines Komponierens unterstreichen. *Entrelacs* ist ein weiteres Glied in dieser Kette und richtet die Aufmerksamkeit – wie schon zuvor *Automne à Varsovie* und *Galamb Borong* – auf die Grenzen polyphoner Wahrnehmung und Kontrolle und die Übergänge einer sich kontinuierlich verdichtenden Polyphonie in eine Textur, in der die Verläufe der verschiedenen Fäden im Gesamtmuster aufgehen. Im Fall von *Entrelacs* scheint dieser Übergang von einem Zustand in den anderen relativ früh stattzufinden, da Ligeti hier nicht mit einprägsamen melodischen Motiven wie der Lamento-Figur in *Automne à Varsovie* arbeitet, sondern die verschiedenen Geschwindigkeitsschichten aus einer Folge einzelner Töne bzw. Klänge zusammensetzt. Wie lange man in der Lage ist, die einzelnen Glocken und ihre Resultatstimmen zu verfolgen, ist individuell zweifellos verschieden und hängt von unterschiedlichen Faktoren ab: der Schulung und Leistungsfähigkeit des musikalischen Wahrnehmungsvermögens, der Schärfe des Ohres, der Frage, wie vertraut man im Hören und Spielen von Polyrythmen ist, wie gut man das Stück und seine verschiedenen Schichten kennt, wie viele Stunden man es geübt hat etc. Dennoch kann man wohl davon ausgehen, dass spätestens beim Hinzutreten der vierten Geschwindigkeitsschicht – einer von der linken Hand gespielten Glocke mit einer Frequenz von elf Impulsen (Einsatz auf dem letzten Sechzehntel von Takt 12) – auch für Expert:innen der Kippunkt eintritt. Die Polyphonie ist zu dicht geworden, um noch als solche gehört und kontrolliert zu werden. Die Wahrnehmungsgrenze ist erreicht, und es entsteht der Eindruck eines Umschlags von Ordnung in organisiertes Chaos.

In der finalen Fassung von *Entrelacs* erklingen bis zu sieben verschiedene Glocken mit einer Frequenz zwischen 17 und 3 Sechzehntel-Impulsen (vgl. erneut Abbildung 6). Dass diese Struktur nicht von Anfang an feststand, sondern das Ergebnis eines explorativen Prozesses war, zeigt der Blick in die Skizzen. So experimentierte Ligeti sowohl mit der Anzahl der Schichten als auch mit deren maximaler Dauer. Auf verschiedenen Blättern Papier notierte er Zahlenreihen, von denen einige über die endgültige Lösung hinausgehen und Glocken enthalten, die viel langsamer läuten. Ein auf Juli 1993 datierter Entwurf beweist, dass es sich bei diesen Reihen nicht um bloße Zahlenspiele handelt (siehe Abbildung 7). Die beiden ersten Glocken, die Kerngedanken der Etüde exponieren, ertönen hier im halben Tempo der endgültigen Fassung (23 statt 13 sowie 29 statt 17 Sechzehntel-Impulse). Warum hat Ligeti diese Idee wieder verworfen? Vermutlich, weil ihm bewusst wurde, dass diese ›Lösung‹ ein Wahrnehmungsproblem mit sich brachte und damit auch ein Verständnisrisiko in sich barg. Die Zeitstrecke zwischen den einzelnen Schlägen wäre schlicht zu lang gewesen. So bestand die Gefahr, dass die Hörer:innen anstelle der Kombination zweier voneinander unabhängiger Glockenmelodien von

39 Ligeti: *Études* (wie Anm. 32), S. 292.

Anfang an lediglich eine Abfolge einzelner Glockenklänge wahrgenommen hätten. Die kompositorische Problemstellung des Stücks – die Übereinanderlagerung mehrerer verschiedener Geschwindigkeitsschichten – hörend zu erfassen, wäre so erschwert, wenn nicht gar unmöglich geworden.

In der Ligeti-Sammlung der Paul Sacher Stiftung gibt es neben musikalischen Skizzen und Entwürfen auch eine jener für den Komponisten typischen Seiten mit verbalen Notizen, die sich auf das *Entrelacs*-Projekt und seine Metamorphosen zu beziehen scheinen (siehe Abbildung 8). Wie in vielen anderen Fällen hat Ligeti auf dem dicht beschriebenen Blatt in verschiedenen Farben seine Einfälle und Gedanken notiert: Titelvarianten, Ideen zur Zeiteinteilung, zur Harmonik, zur Form, zum Klang und zum Ausdruck, zum Einsatz der verschiedenen Hände und wie üblich unzählige Verweise auf andere Musik. Geht man die Einträge durch, die sich auf westliche Kunstmusik beziehen, so fällt auf, dass vor allem Stücke von Komponisten aufgeführt werden, die von Glocken fasziniert waren und versuchten, auf dem Klavier imaginäre musikalische Räume zu schaffen: Bartóks *Klänge der Nacht*, Liszts *La Campanella*, *Les Cloches* von Rachmaninoff und vor allem Debussy. Ligeti erwähnt nicht weniger als vier Werke von ihm: *Brouillards*, *Pagodes*, *L'Isle joyeuse* und *Cloches à travers des feuilles*. Auch wenn man mit der Deutung von Ligetis Ge-



Abbildung 7 György Ligeti, *Étude 12: Entrelacs*, Entwurf (Sammlung György Ligeti der Paul Sacher Stiftung Basel. Mit freundlicher Genehmigung).

dankensammlungen äußerst vorsichtig sein muss, gibt es in diesem Fall gute Gründe, diese Referenzen ernst zu nehmen. Zum einen können sie als Hinweise auf die »geistige Umgebung« der Etüde gelesen werden. Zum anderen lassen sie sich als Fingerzeige deuten, die für die Interpretation fruchtbar gemacht werden können und zu verstehen geben, dass das Stück weit mehr ist als eine bloße Studie zu komplexen Polyrhythmen. So geht es in *Entrelacs* nicht nur darum, die Illusion verschiedener Geschwindigkeitsschichten zu erzeugen. Mindestens ebenso wichtig ist die subtile Gestaltung unterschiedlicher Klangereignisse mit verschiedener Färbung und Ausdrucksqualität und die Suggestion eines vielschichtigen musikalischen Raumes.

Für den Widmungsträger und Interpreten der Uraufführung von *Entrelacs*, Pierre-Laurent Aimard, liegt in der Verbindung dieser verschiedenen Dimensionen die größte Herausforderung des Stücks. In seinen auf www.explorescore.org abrufbaren Interpretationshinweisen, die auf der langjährigen Zusammenarbeit mit Ligeti beruhen, bemerkt er: »The challenge in this piece seems to me the combination of a very precise rhythmical structure and a very charming sound. The complexity of a polyrhythm and of polyphony and the subtle quality of touch.«⁴⁰ In seinem Unterricht verweist Aimard stets auf diese verschiedenen Dimensionen. Einerseits ist er besessen von der Qualität des Klangs und versucht, jeder Schicht eine individuelle Farbe und Form zu geben. Andererseits arbeitet er – wie nicht anders zu erwarten – an der polyrhythmischen Struktur und betont die Bedeutung der rhythmischen Exaktheit. Anschauungsmaterial dazu bieten die Masterclass-Videos, die in der interaktiven Partitur von *Entrelacs* zu finden sind.⁴¹

In *Entrelacs* muss der Pianist bis zu vier verschiedene Schichten mit ein und derselben Hand spielen. Wie bereits erwähnt, hat jede Glocke nicht nur eine andere Geschwindigkeit, sondern auch ihre eigene Dynamik und Klangfarbe. Dies erfordert von den Spieler:innen ein Höchstmaß an Kontrolle und Unabhängigkeit der Finger. Aber wie lässt sich das üben? Und was macht man in all jenen Passagen, in denen die Polyphonie so komplex ist, dass man dem Verlauf der einzelnen Stimmen nicht mehr folgen kann? Wie in der polyphonen Musik der Tradition lautet das einfache Zauberwort: Reduktion der Komplexität. Wer den Klang der verschiedenen Glocken formen und seine Wahrnehmung entwickeln will, muss sich zunächst auf eine begrenzte Anzahl von Schichten konzentrieren. Der Komponist selbst weist in den »Spielanweisungen« zu *Étude 7: Galamb Borong* – einem Stück, das *Entrelacs* in vielerlei Hinsicht ähnelt – auf diesen Punkt hin und formuliert lapidar: »Was die Einstudierung des Stücks betrifft, so ist es ratsam, die linke und die rechte Hand mehr als üblich getrennt zu üben.«⁴²

40 Pierre-Laurent Aimard on playing *Étude 12: Entrelacs* in der Rubrik Performing The Music auf: www.explorescore.org/pgs/ligeti/inside_the_score/etude_12_entrelacs.html [16.12.2024]. **41** Vgl. ebd.

42 György Ligeti: »Étude 7: Galamb Borong. Spielanweisungen«, in: *Études pour piano. Deuxième livre (1988–94)*, Mainz 1998, S. 4.

Die »vergebliche Anstrengung« spüren: *L'escalier du diable*

Blickt man auf die noch junge Aufführungs- und Rezeptionsgeschichte von Ligetis *Études pour piano*, so lässt sich auch hier ein Prozess der Grenzverschiebung beobachten. Obwohl den Stücken von Anfang an ein ikonischer Status zugeschrieben wurde (der Komponist erhielt für das Erste Buch 1986 den renommierten Grawemeyer Award), eilte ihnen zugleich der Ruf voraus, in Teilen (nahezu) unspielbar zu sein. So konstatierte die Pianistin Lois Svard in einer im Jahr 2000 publizierten Rezension, die beiden bis dahin erschienenen Bände der Etüden gehörten zu den schwierigsten Klavierwerken überhaupt und überstiegen alles, was auf diesem Feld bislang gedacht und geschrieben worden sei. Am Ende ihrer Besprechung erinnert sie an die Aufführungsgeschichte eines berühmten Vorgängerwerks, der *Études d'exécution transcendante*, von denen es zunächst hieß, sie könnten nur von Liszt selbst und einigen seiner begabtesten Schüler:innen gespielt werden, und schließt mit dem Wunsch: »I hope that in the not too distant future, Ligeti's etudes, which seem so formidable at present, will actually become part of every performing pianist's repertory.«⁴³

Tatsächlich scheint sich die Situation im Lauf der letzten beiden Jahrzehnte grundlegend gewandelt zu haben. Während die *Études* in den ersten Jahren nur von wenigen Pianist:innen »bewältigt« und öffentlich aufgeführt wurden, sind Teile der Sammlung mittlerweile zu Repertoirestücken geworden. In Konzerten werden sie regelmäßig gespielt, bei Wettbewerben gefordert, und auch die Zahl der erhältlichen Audio- und Videoaufnahmen ist exponentiell gewachsen. Beeindruckend ist dabei nicht nur die Geschwindigkeit dieses Prozesses, sondern auch die Selbstverständlichkeit und Virtuosität, mit der insbesondere jüngere Pianist:innen die enormen spieltechnischen Herausforderungen meistern. Ligetis Etüden sind insofern ein Paradebeispiel für die Historizität instrumentaler Schwierigkeiten, für die es in der Musikgeschichte viele berühmte Beispiele gibt (man denke etwa an den ikonischen Anfang von Strawinskys *Sacre*): Das einst »Unspielbare« wird »spielbar und eingemeindet.«⁴⁴ Doch was bedeutet das für eine Musik, in der das Spiel mit Grenzen ein integraler Bestandteil der Werkkonzeption und seines Ausdrucksgehaltes ist? Ein ergiebiges Untersuchungsobjekt für diese Fragestellung ist die dreizehnte Etüde *L'escalier du diable*. Die Volker Banfield gewidmete Etüde entstand in ihrer finalen Gestalt im Februar 1993, wurde im Mai desselben Jahres als *Étude 12* uraufgeführt und war ursprünglich als Schlussstück des zweiten Bandes geplant.⁴⁵ Mit

⁴³ Lois Svard: »György Ligeti. *Études pour piano*«, in: *Notes* 56/3, 2000, S. 804. ⁴⁴ Rainer Peters: »György Ligeti: The 18 *Études*, Danny Driver, Klavier«, in: *Neue Zeitschrift für Musik* 182, 2021/4, S. 82.

⁴⁵ Volker Banfield erhielt die finale Fassung der Etüde am 8. März 1993 (vgl. Brief von Banfield an Louise Duchesneau vom selben Tag in der Sammlung György Ligeti der Paul Sacher Stiftung Basel). Die Uraufführung fand am 23. Mai in Schwetzingen statt.

ihrem unerbittlich vorwärtsstrebenden Gestus, ihrer Dramatik und Klanggewalt zählt sie zu den eindrucksvollsten Nummern der Sammlung und erfreut sich gerade auch bei jüngeren Pianist:innen großer Popularität.

L'escalier du diable gehört neben *Vertige* und *Coloana infinită* zu jenen Nummern des zweiten Bandes, die die Spieler:innen in albraumartige Szenarien versetzen, aus denen es kein Entkommen zu geben scheint. Die geistige Umgebung des Stücks und seine vielfältigen Referenzpunkte wurden von Ligeti in unterschiedlichen Zusammenhängen beschrieben und u.a. von Richard Steinitz für die Analyse fruchtbar gemacht.⁴⁶ Zum Ausdruck gebracht wird diese Mannigfaltigkeit der Bezüge bereits im sprechenden Werktitel. Zum einen spiegelt er die Faszination des Komponisten für »experimentelle Mathematik«, fraktale Geometrie und selbstähnliche Systeme. So handelt es sich bei der metaphorischen Bezeichnung *L'escalier du diable* (engl. *The Devil's Staircase*; dt. *Die Teufelstreppe*) um einen Alternativbegriff für die sogenannte »Cantorfunktion«, eine Verteilungsfunktion, deren Graph einer Treppe mit ungleichen Stufen ähnelt. Zum anderen lässt sich der Werktitel als Anspielung auf M. C. Eschers paradoxe Endlostreppen verstehen, etwa die berühmte Lithographie *Ascending and Descending* (1960), ein unmögliches Objekt, in dem die treppensteigenden Menschen dazu verdammt sind, ewig weiterzusteigen. Hinzu kommen – wie bei den anderen Etüden – weitere »Konnotationsschichten«, die Ligeti in seine »assoziationsgeladene Musik« amalgamiert hat. Außergewöhnlich ist der Fall *L'escalier du diable* allerdings deswegen, weil zusätzlich noch eine persönliche Erfahrung des Komponisten ins Spiel kommt. Sie ist sowohl für das Verständnis als auch für die musikalische Interpretation des Werkes von zentraler Bedeutung, obwohl es im gedruckten Notentext keine Hinweise darauf gibt.

Wer sich mit dem umfangreichen Quellenbestand zu den *Études pour piano* beschäftigt hat, weiß um die rhizomatische Struktur des gesamten Projekts, die zahlreichen Querverbindungen zwischen den Materialien und Ideen, die mitunter erstaunlichen Metamorphosen eines Stückes und die oft kaum zu entschlüsselnden Arbeitsschritte und Gedankenwege des Komponisten. Bei *L'escalier du diable* scheint allerdings eine besondere Situation vorzuliegen. Zum einen gibt es vermutlich keine andere Etüde, bei der Ligeti eine so radikale Konzeptionsänderung vorgenommen hat. Zum anderen hat er über die Hintergründe und Konsequenzen dieser Umgestaltung in mehreren Interviews, die unmittelbar nach der Fertigstellung des Werkes stattfanden, erstaunlich detailliert und freimütig berichtet.⁴⁷ Eine Ausnahme ist *L'escalier* außerdem, weil hier nach Auskunft des Komponisten der

⁴⁶ Vgl. Steinitz: *Ligeti* (wie Anm. 16), S. 307–310. ⁴⁷ Es handelt sich um das am 5. April 1993 mit Ulrich Dibelius geführte Gespräch über Ästhetik (Ulrich Dibelius: *György Ligeti. Eine Monographie in Essays*, Mainz 1994, S. 253–273) sowie um ein Gespräch mit Lutz Lesle, das im Vorfeld von Ligetis 70. Geburtstag am 28. Mai 1993 stattfand (Lutz Lesle: »Seesturm, Chaos, Teufelsleiter. György Ligeti im Gespräch nach seiner Amerikareise«, in: *Das Orchester* 42/7–8, 1993, S. 784–788).

seltene Fall einer direkten Beeinflussung des schöpferischen Prozesses durch »äußere Ereignisse« vorliegt: »diese naiven Vorstellungen, daß äußere Ereignisse den Künstler beeinflussen, stimmen zwar meistens nicht, aber manchmal können sie auch stimmen.«⁴⁸

Ligeti komponierte die finale Fassung der Etüde während eines mehrmonatigen USA-Aufenthalts im Februar 1993 in Kalifornien. Gemäß der ursprünglichen Konzeption sollte das Stück ein »Pendant« zur letzten Etüde des ersten Bandes *Automne à Varsovie* bilden. Die musikalische Evokation einer Zauberinsel »analog zu *L'isle joyeuse* von Debussy«, geplant als bewusster Gegenentwurf zur »totalen Ausweglosigkeit«, dem Ausdruck tiefer »Trauer« und dem »Zusammenbruch«, der sich im »chromatischen Abwärtssteigen« der 6. Etüde manifestiere.⁴⁹ »Ein Paradies. Das ganze Klavier als strahlender, stehender Klang.«⁵⁰ Doch »unbewußt«, ohne dass er es zunächst »gemerkt hätte«, sei »etwas ganz anderes daraus geworden«: Ein »total schwarzes«, »unglaublich emotionsbeladenes« Stück.⁵¹ Das von Ligeti angeführte »äußere Ereignis«, das zu dieser tiefgreifenden Metamorphose führte, war die Erfahrung »extremer Naturgewalt« und ihre fatalen Folgen für jene Menschen, die in der von sozialer Ungleichheit geprägten amerikanischen Gesellschaft in »desolater Armut« lebten. Wie sehr ihn diese Geschehnisse beschäftigt und auch schockiert haben müssen, lässt sich seinen ausführlichen Schilderungen entnehmen. So berichtete er Anfang April 1993 Ulrich Dibelius:

»Dieser Winter in Amerika war ein Katastrophen-Winter, in Los Angeles waren Überschwemmungen, Schlammlawinen, Tausende von Häusern und Autos wurden zerstört. Und ich erlebte diese Szenerie in Santa Monica, fünf Minuten vom Pazifik entfernt – das ist schon ein sehr beeindruckender Ort, von der Grandiosität her, mit diesen Gegensätzen zwischen Reich und Arm, die viel krasser sind als in Westeuropa [...], dazu der wilde große Ozean – dies mit Stürmen, die es sonst gar nicht gibt in Kalifornien, es war wirklich eine Situation extremer Naturgewalt. Also ich konnte drei Tage lang nicht aus der Wohnung, weil so ein Gewitter war, niemand konnte hinaus, der ganze Verkehr war zusammengebrochen. [...] und die Leute, die Obdachlosen, die am Meeresufer liegen [...] – viele sind gestorben. [...] Und dann wird aus der paradiesischen Insel diese *L'escalier-du-diable-Etüde*, ein total schwarzes Stück.«⁵²

Aufschlussreich sind diese Äußerungen in zweifacher Hinsicht. Zum einen lenken sie den Blick auf das komplexe Thema der »Welthaltigkeit« von Ligetis Musik. Zum anderen verweisen sie auf eine weitere Dimension seiner Beschäftigung mit dem Kernthema »Grenzen«, die bislang noch nicht angesprochen wurde. So bemerkte der Komponist im Gespräch mit Lutz Lesle über sein neues Werk: »Ich hätte es auch Sisyphus nennen können – eine vergebliche Anstrengung, nach oben

48 Dibelius: *Ligeti* (wie Anm. 47), S. 270. **49** Ebd. **50** Lesle: »Seesturm, Chaos, Teufelsleiter« (wie Anm. 47), S. 784. **51** Dibelius: *Ligeti* (wie Anm. 47), S. 270. **52** Ebd., S. 270 und 272.

zu gelangen. Ein dunkles, bedrohliches Stück. Man rutscht immer wieder zurück, wie ein Albtraum: man will irgendwo ankommen und kommt nie an.«⁵³

In *L'escalier du diable* geht es also um die schöpferische Auseinandersetzung mit existenziellen Grenzerfahrungen: der Erfahrung der Gefährdung und des Ausgeliefertseins, der Unmöglichkeit, Grenzen zu überwinden und dem verzweifelten, aber nutzlosen Versuch, sich aus einer »huis clos«-Situation zu befreien. In der frühen Aufführungsgeschichte der Etüde stellten sich das Gefühl, vom Komponisten in ein alptraumhaftes Szenario versetzt zu werden und die damit verbundenen Ausdrucksqualitäten, bei den meisten Spieler:innen nahezu von selbst ein. Doch im Zuge der beschriebenen »Eingemeindung« von Ligetis Klavieretüden hat sich diese Situation grundlegend verändert, und das Problem der Historizität spieltechnischer Grenzen kommt auch im Fall von *L'escalier du diable* zum Tragen. Was einst als nahezu unspielbar erschien und fast übermenschliche Anstrengungen verlangte, ist spielbar geworden und erfordert nicht mehr den gleichen Einsatz und dieselbe Risikobereitschaft. Und so stellt sich heute die Frage, wie man mit jenen Ausdrucksqualitäten, die sich nicht mehr von selbst ergeben, umgeht, welche Bedeutung man ihnen zuspricht und auf welche Weise man sie vermitteln kann.

Dass *L'escalier du diable* die Interpret:innen dazu auffordert, an Grenzen zu gehen, zeigt sich in der Druckausgabe der Etüde vor allem im Bereich der Dynamik. So reicht das Lautstärkespektrum vom vierfachen *pianissimo* bis zum achtfachen *fortissimo*. Hinzu kommt die mehrfach erscheinende Vortragsanweisung *con tutta la forza* – gekoppelt mit Ausdrucksbezeichnungen wie *feroce* (T. 24), *estremo* (T. 25), *ruvido* (T. 26) oder *minaccioso e maestoso* (T. 31) – und die Bemerkung »wildes Glockengeläut« (T. 29), die als versteckter Hinweis auf die Welthaltigkeit des Stücks verstanden werden kann. Welche Vorstellungen damit verknüpft sind, lässt sich dem veröffentlichten Notentext allerdings nicht entnehmen. So wird nirgends explizit formuliert, dass der Komponist seine Spieler:innen (und Hörer:innen) in eine kontinuierliche Extremsituation versetzen wollte. Es ist insofern nicht verwunderlich, dass diese Dimension in Zeiten, in denen die Einstudierung und Aufführung des Werkes Pianist:innen nicht mehr an die Grenzen ihrer Leistungsfähigkeit bringt, in vielen Interpretationen zurücktritt. In seinen Meisterkursen verweist Pierre-Laurent Aimard auf diesen Sachverhalt und macht zugleich klar, dass die beschriebenen Vorstellungen für ihn ein essentieller Bestandteil des Werkes sind, obwohl sie nicht in der Partitur erscheinen:

»How can we give the impression, when we play, of this permanent effort that leads nowhere. [...] This is something, that the composer has spoken about and that he wanted. In fact, if we play the piece too easily, maybe too fast or very fast

53 Lesle: »Seesturm, Chaos, Teufelsleiter« (wie Anm. 47), S. 784.

ÉTUDE 12: « L'ESCALIER DU DIABLE » Auftragswerk des Süddeutschen Rundfunks Stuttgart für die Schwetzingen Konzerte. 12/1

dedicée à Volker Banfield

György Ligeti, 1973

Presto legato ma leggiero, $\text{♩} = \text{♩}$

so stark das die ANSTRENGUNG verdrängt
 EXTRA VERGEBLICHE VERWIRRUNG
 verdrängt Ms., die es ist gutly

(10/110)

una corda *crescendo poco a poco*
 quasi senza ped. *abwärts fol hellhörig (Bl. in 2. u. 3. Takt)*

32/8 ist nur ein Orientierungshinweis, die tatsächliche Metrik besteht aus 36 Achteln (drei "Takten"), asymmetrisch gegliedert.

Paul Sacher Stiftung, Basel

Abbildung 9 György Ligeti, Kopie der autographen Reinschrift von *L'escalier du diable* (Sammlung György Ligeti der Paul Sacher Stiftung Basel. Mit freundlicher Genehmigung).

and solving each of the problems it is not completely there and what we need to feel is how hard it is to go step by step in this devil's staircase. [...] Each step costs something.«⁵⁴

Dass Ligeti selbst die historische Veränderung spieltechnischer Grenzen als Problem für die Interpretation von *L'escalier du diable* erkannte und im Werktext darauf reagieren wollte, zeigt eine von ihm annotierte Kopie der autographen Reinschrift (vgl. Abbildung 9). Der Eintrag in der rechten Marginalspalte »revidiertes Ms., dieses ist gültig«, lässt vermuten, dass die Bemerkungen für die (revidierte?) Druckausgabe des zweiten Bandes vorgesehen waren und möglicherweise auch erst nach seiner Veröffentlichung notiert wurden. Von entscheidender Bedeutung ist dabei eine knappe allgemeine Spielanweisung, die die ungewöhnlichen Tempo- und Vortragsbezeichnung *Presto legato, ma leggiero* (hier geändert in *Presto, un poco legato, ma sempre leggiero*) ergänzt. Sie lautet: »So spielen, daß die extrem vergebliche Anstrengung weiterzukommen suggeriert wird!«

Epilog: »Mein Medium ist der ungesicherte Mensch«

Die Frage nach dem Weltbezug von Ligetis Musik ist ein ebenso faszinierendes wie schwieriges Thema.⁵⁵ Dass *L'escalier du diable* in diesem Zusammenhang kein Modell darstellt, sondern vielmehr als Ausnahmeerscheinung betrachtet werden muss, wurde bereits deutlich. So hat Ligeti stets betont, dass die Verbindungen zwischen Welterfahrung und Kunstproduktion normalerweise weitaus latenter, vieldeutiger und verwickelter sind:

»No doubt all compositions convey somehow all the experience the composer has accumulated, what you could call his attitude to life. That cannot be helped. But it is quite another matter to advertise it, saying ›that is the message I bring‹; no, that is not for me. [...] My message is not a deliberate programme but an indirect, implied message that is present in all music.«⁵⁶

Musik autobiographisch aufzuladen und mit konkreten programmatischen Ideen zu verbinden, war Ligetis Sache also nicht. Zugleich ließ der Komponist keinen Zweifel daran, dass sein Schaffen in unmittelbarer Verbindung zu existenziellen Grunderfahrungen steht, die ihn als Mensch und Künstler nachhaltig prägten: das

54 Pierre-Laurent Aimard: Masterclass-Video 1 zu *L'escalier du diable* mit dem Titel *Character, rhythmic structure, choice of tempo*, abrufbar in der interaktiven Partitur des Werkes auf www.explorethescore.org/pgs/ligeti/inside_the_score/etude_13_l-escalier_du_diable.html [16.12.2024]. **55** Vgl. hierzu insbesondere Bauer / Kerékfy: *Ligeti's Cultural Identities* (wie Anm. 10). **56** György Ligeti in *Conversation with Péter Várnai, Josef Häusler, Claude Samuel and Himself*, London 1983, S. 80f. Vgl. auch Josef Häuslers Interview mit Ligeti in Nordwall: *Ligeti* (wie Anm. 38), S. 137f.

Leben in zwei totalitären Gewaltregimen, die Unüberwindbarkeit von Grenzen und Absurdität plötzlicher Grenzverschiebungen, die Zufälle des Überlebens und die damit verbundenen Traumata. So bekannte Ligeti 1990 in einem Gespräch über Musik und Identität:

»Es gibt eine reale Angst, denn ich bin durch einen Zufall am Leben geblieben. [...] Mein Hass richtet sich nicht nur gegen die Nationalsozialisten, auch gegen das sowjetische System, das ich acht Jahre erlebt habe, und gegen alle diese menschenverachtenden Diktaturen. Dieser Hass und die Angst und eine Art *Distance*, bestimmt prägen sie meine Musik.«⁵⁷

Ähnliches scheint für Ligetis obsessive Grenzerkundungen zu gelten. Von Pierre-Laurent Aimard befragt, ob »sein Bedürfnis, ständig künstlerische Grenzen niederzureißen – auf instrumentaler wie auf musikalisch-sprachlicher Ebene – von den Traumata aus seiner Jugendzeit« herrühre, habe der Komponist mit einem klaren »Ja« geantwortet.⁵⁸ Aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang ein Blick auf die zwei Fassungen der letzten Etüde des zweiten Bandes Nr. 14: *Columna infinita* (später korrigiert in *Coloana infinită*) sowie Nr. 14 A: *Colonana fără sfârșit*.⁵⁹

In der vierzehnten Etüde wird das alptraumhafte Szenario von *L'escalier du diable* noch komprimiert und radikalisiert. Angeregt von einer knapp 30 Meter hohen Skulptur des rumänischen Bildhauers Constantin Brâncuși (*Colonana fără sfârșit/Coloana Infinitului*, dt. »Säule der Unendlichkeit«) konzipierte Ligeti das Stück als eine sich nach oben schraubende musikalische Endlosspirale und maximierte in einem Akt der Überbietung ein weiteres Mal die spieltechnischen Anforderungen. In rasender Geschwindigkeit (*Presto possibile, tempestoso con fuoco*) muss der Pianist/die Pianistin »sehr gleichmäßig« eine nicht enden wollende Akkordkette vortragen: *legato possibile*, aber mit »wenig Pedal«. Gespielt werden soll dabei *sempre con tutta la forza*, wobei die Etüde im dreifachen *fortissimo* beginnt und nach einem extremen Crescendo im achtfachen *fortissimo* (»forza estrema«) im höchsten Klangregister abrupt endet (»plötzlich aufhören, wie abgerissen« lautet die hinzugefügte Vortragsbezeichnung). Die äußerste Grenze der Tastatur ist erreicht und jede weitere Bewegung nach oben würde keinen Ton mehr erzeugen, sondern nur noch ein Holzgeräusch. Nach ersten Erprobungsversuchen mit Pierre-Laurent Aimard kam Ligeti allerdings zu der Einsicht, dass er bei seinen Grenzerkundungen diesmal zu weit gegangen sei. Die ursprüngliche Fassung der Etüde sei »utopically difficult«, ließ er Mitte Oktober 1993 Volker Banfield mitteilen,

57 Thomas Gerlich / Heidy Zimmermann: »Nah und fern zugleich. Ein Gespräch über Musik und Identität zwischen György Ligeti und Mauricio Kagel«, in: *Jüdischer Almanach der Leo Baeck Institute. Musik*, hrsg. v. Gisela Dachs, Berlin 2016, S. 33. **58** Aimard: »Grenzenlose Neugierde« (wie Anm. 4)

59 Die Titelkorrekturen von Nr. 14 befinden sich in einer von Ligeti annotierten Kopie der Reinschrift und in einem annotierten Exemplar der Druckausgabe des zweiten Bandes (Sammlung György Ligeti der Paul Sacher Stiftung Basel, Mappe 54). Uraufgeführt wurden beide Stücke als Nr. 13 bzw. Nr. 13 A.

und müsse deshalb vereinfacht werden.⁶⁰ Wenige Wochen später bestritt Aimard in Münster die Uraufführung dieser immer noch hochvirtuosen ›erleichterten‹ Fassung (Nr. 14), in der der Komponist die Textur ausgedünnt hat. Die ursprüngliche Version (Nr. 14 A) übergab Ligeti Jürgen Hocker, der sie für Player Piano adaptierte und ein knappes Jahr später bei den Donaueschinger Musiktagen präsentierte.

Im Dezember 1995 spielte Aimard die revidierte Version der Etüde Nr. 14: *Coloana infinită* ein. Sein Bericht von den Aufnahmen lenkt nochmals den Blick auf die existenziellen Dimensionen der Ligeti'schen Virtuosität und das obsessive Verlangen des Komponisten, seine Interpret:innen in Grenzsituationen zu versetzen:

»I was anxious to get all the notes for the recording but I think we had a version with all of them – as far as I could judge. But he was not happy, because it was not risky enough. So he told me: ›Make it with more drive and faster and more risky.‹ I said: ›Well, that becomes dangerous but I will try.‹ [...] Then I played it faster, more risky, with more drive. And it was not very clean, I am afraid. But then I was very surprised to see a happy composer. ›That was it! Really!‹ And I said: ›No, we can't keep that, because it is not clean enough for a recording.‹ ›It doesn't matter! It had the gesture, the tension, the drive. The piece was here!‹«⁶¹

Das Spiel mit dem pianistischen Risiko und die damit verbundenen musikalischen und expressiven Qualitäten sind also essentielle Bestandteile von Ligetis Hypervirtuosität. »Effort permanent« und »Mit letzter Kraft« lauten zwei zusätzliche Vortragsbezeichnungen, die der Komponist in einer annotierten Kopie der Reinschrift der ›erleichterten‹ Fassung von Nr. 14 nachträglich in Großbuchstaben eingezeichnet hat.⁶² Insofern gibt es wohl keinen Zweifel, dass die Erstfassung der vierzehnten Etüde, wenn sie nicht von einem menschlichen Interpreten gespielt wird, sondern auf einem Player Piano erklingt, eher als pragmatisches Substitut und Geste der Reverenz an Conlon Nancarrow zu verstehen ist. Er liebe Nancarrow's Kompositionen und bewundere die »unglaubliche Perfektion«, die Transkriptionen seiner eigenen Etüden für Diskklavier oder Player Piano auszeichne, erklärte Ligeti im Gespräch mit Manfred Stahnke. Doch die musikalischen Automaten seien nicht seine »Welt«, da hier das entscheidende Moment der »Gefahr« fehle: »mein Medium ist der ungesicherte Mensch. Und ich will die Fehler und Abweichungen.«⁶³

60 Louise Duchesneau an Volker Banfield, 18. Oktober 1993 (Sammlung György Ligeti der Paul Sacher Stiftung Basel). **61** Videointerview mit dem Verfasser, 23. April 2014. **62** Sammlung György Ligeti der Paul Sacher Stiftung Basel, Mappe 54. **63** György Ligeti / Manfred Stahnke: »Ein Gespräch« [29. Mai 1993], in: Heinz-Klaus Metzger / Rainer Riehn (Hrsg.): *Musik der anderen Tradition. Mikrotonale Tonwelten* (Musik-Konzepte Sonderband), München 2003, S. 80.

Abstract

»So schnell wie möglich (bzw. »noch schneller«)

Das Spiel mit Grenzen in György Ligetis »Études pour piano«

György Ligeti eilte der Ruf voraus, an seine Interpret:innen extreme Ansprüche zu stellen. Ein Paradebeispiel hierfür sind die hochvirtuosen *Études pour piano*. In unterschiedlichen Feldern geht es darum, Grenzen auszuloten, zu verschieben oder auch zu überschreiten: Die Komposition von vertrackter Polyrhythmik, das Spiel mit unterschiedlichen Formen imaginärer Räumlichkeit, die Arbeit mit maximaler Geschwindigkeit und extremer Dynamik oder die Kreation von alptraumartigen Szenarien, aus denen es kein Entkommen zu geben scheint (z. B. Nr. 13 *L'escalier du diable* oder Nr. 9 *Vertige*). Eine maßgebliche Rolle spielt dabei eine explorative Grundhaltung, die nicht nur Ligetis Komponieren prägte, sondern auch seine Interpretationsästhetik bestimmt.

Der Aufsatz untersucht Ligetis kompositorische Auseinandersetzung mit der Gattung anhand ausgewählter Etüden. Ziel ist es, unterschiedliche Dimensionen seines explorativen Komponierens zu beleuchten und nach den kulturellen, ästhetischen und existenziellen »Gehalten« seiner späten Klavierwerke zu fragen. Zugleich wird diskutiert, welche Relevanz diese Thematik für die Interpretation seiner vielschichtigen Musik hat. Ausgangs- und Referenzpunkt der Überlegungen sind die enge Zusammenarbeit des Komponisten mit Pierre-Laurent Aimard, die langjährigen Interpretationserfahrungen des französischen Pianisten mit Ligetis Musik sowie Quellenbestände aus der Ligeti-Sammlung der Paul Sacher Stiftung Basel.

»As Fast as Possible (or »Even Faster«)

Playing with Limitations in György Ligeti's »Études pour piano«

György Ligeti had a reputation for making extreme demands on his performers. His highly virtuosic *Études pour piano* are a textbook example of this, where Ligeti employs various manners of exploring, shifting, and transcending boundaries: the use of intricate polyrhythms, the play of different forms of imaginary musical spaces, the demand for playing at maximum speed and with extreme dynamics, or the creation of nightmarish scenarios from which there seems to be no escape (e.g. No. 13 *L'escalier du diable* or No. 9 *Vertige*). A fundamental attitude of being explorative plays a decisive role here, which not only characterised Ligeti's composing, but also determined his interpretative aesthetics.

In my essay I discuss Ligeti's compositional engagement with the genre using selected etudes. The aim is to illuminate different dimensions of his explorative composing and to enquire into the cultural, aesthetic and existential »content« of his late piano works. Furthermore, the relevance of this topic for the performance of his multi-layered music will be discussed. Basis and reference point for my paper are the composer's close collaboration with Pierre-Laurent Aimard, the latter's many years of experience in performing Ligeti's music, and sources from the György Ligeti Collection of the Paul Sacher Foundation, Basel.

Autor

Tobias Bleek studierte Musikwissenschaft und Philosophie in Tübingen, Oxford und Berlin, ist Honorarprofessor an der Folkwang Universität der Künste und übernahm 2024 eine Professur für Musikwissenschaft an der Robert Schumann Hochschule Düsseldorf. Als langjähriger Leiter des Bildungs- und

Förderprogramms des Klavier-Festival Ruhr hat er in Zusammenarbeit mit Pierre-Laurent Aimard, Pierre Boulez, András Schiff und Tamara Stefanovich die Vermittlungsplattform www.explorethescore.org entwickelt. In seiner Forschung, Lehre und Vermittlungstätigkeit befasst er sich mit Musik des 18. bis 21. Jahrhunderts. Zu seinen jüngsten Veröffentlichungen zählen Studien zu Adorno sowie die Monographie *Im Taumel der Zeit. 1923: Musik in einem Jahr der Extreme* (Bärenreiter/Metzler 2023).

Tobias Bleek studied musicology and philosophy in Tübingen, Oxford and Berlin, is an honorary professor at the Folkwang University of the Arts and took up a professorship for musicology at the Robert Schumann Hochschule Düsseldorf in 2024. As the long-standing head of the Ruhr Piano Festival's educational programme, he has developed the online educational resource www.explorethescore.org in collaboration with Pierre-Laurent Aimard, Pierre Boulez, András Schiff, and Tamara Stefanovich. In his research, educational activities, he focusses on music from the 18th to 21st centuries. His most recent publications include studies on Adorno and the monograph *Im Taumel der Zeit. 1923: Musik in einem Jahr der Extreme* (Bärenreiter/Metzler 2023).