



# GYÖRGY LIGETI

The 18 Études

DANNY DRIVER

hyperion

## CONTENTS

TRACK LISTING	☞	<i>page 3</i>
ENGLISH	☞	<i>page 4</i>
FRANÇAIS	☞	<i>page 11</i>
DEUTSCH	☞	<i>Seite 15</i>

*www.hyperion-records.co.uk*

*Thank you for purchasing this  
Hyperion recording—we hope you enjoy it.*

A PDF of this booklet is freely available on our website  
for your personal use only.

*Please respect our copyright and the intellectual  
property of our artists and writers—do not upload  
or otherwise make available for sharing  
our booklets, ePubs or recordings.*

*hyperion*

# GYÖRGY LIGETI

(1923–2006)

## The 18 Études

### Book 1

- |   |                          |        |
|---|--------------------------|--------|
| 1 | Désordre .....           | [2'30] |
| 2 | Cordes à vide .....      | [3'41] |
| 3 | Touches bloquées .....   | [1'57] |
| 4 | Fanfares .....           | [3'46] |
| 5 | Arc-en-ciel .....        | [3'50] |
| 6 | Automne à Varsovie ..... | [4'52] |

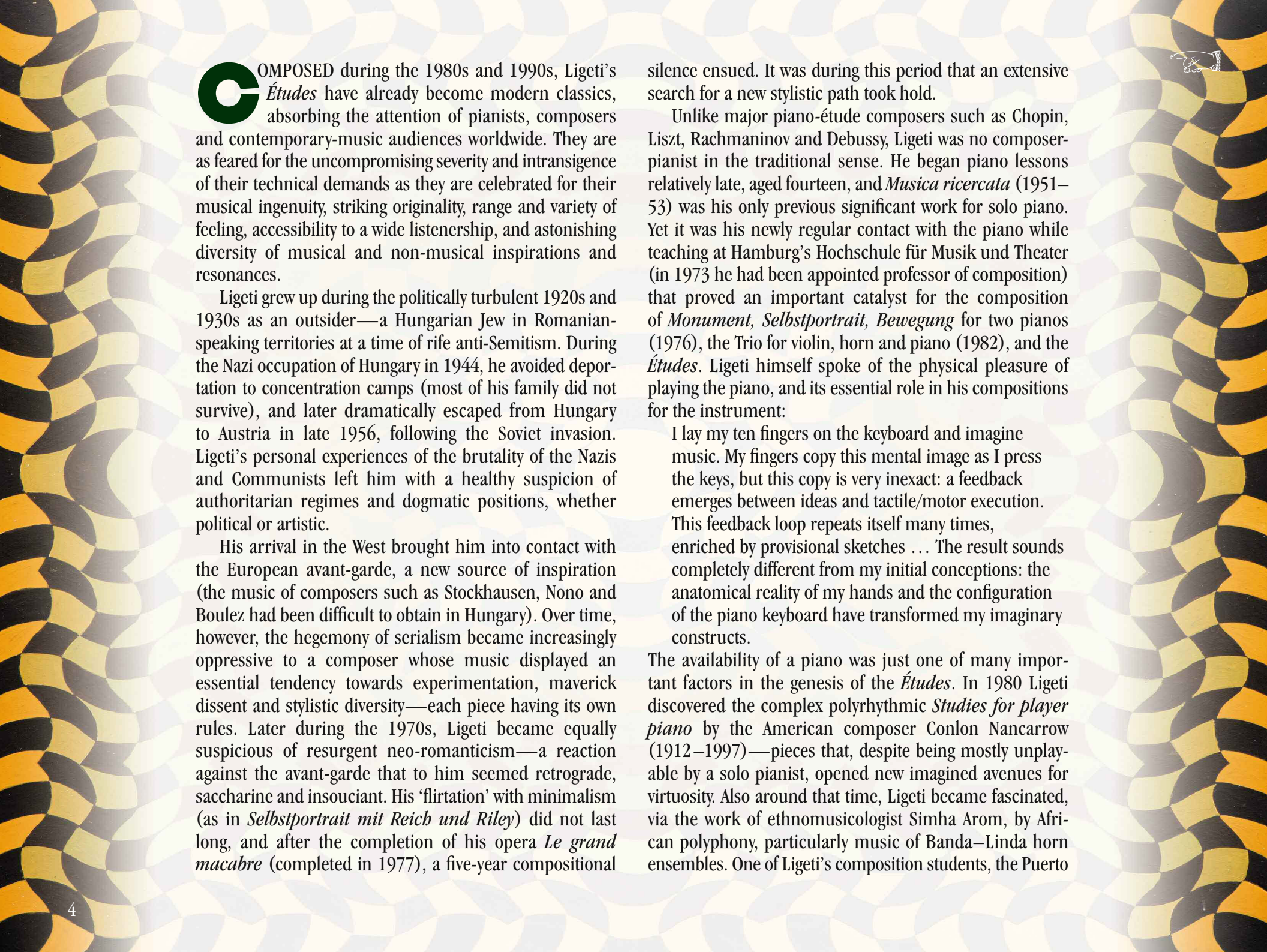
### Book 2

- |    |                            |        |
|----|----------------------------|--------|
| 7  | Galamb borong .....        | [2'51] |
| 8  | Fém .....                  | [2'53] |
| 9  | Vertige .....              | [3'22] |
| 10 | Der Zauberlehrling .....   | [2'26] |
| 11 | En suspens .....           | [2'32] |
| 12 | Entrelacs .....            | [3'09] |
| 13 | L'escalier du diable ..... | [5'22] |
| 14 | Coloana infinita .....     | [2'03] |

### Book 3

- |    |                         |        |
|----|-------------------------|--------|
| 15 | White on white .....    | [4'04] |
| 16 | Pour Irina .....        | [4'09] |
| 17 | À bout de souffle ..... | [2'36] |
| 18 | Canon .....             | [1'41] |

**DANNY DRIVER** piano



**C**OMPOSED during the 1980s and 1990s, Ligeti's *Études* have already become modern classics, absorbing the attention of pianists, composers and contemporary-music audiences worldwide. They are as feared for the uncompromising severity and intransigence of their technical demands as they are celebrated for their musical ingenuity, striking originality, range and variety of feeling, accessibility to a wide listenership, and astonishing diversity of musical and non-musical inspirations and resonances.

Ligeti grew up during the politically turbulent 1920s and 1930s as an outsider—a Hungarian Jew in Romanian-speaking territories at a time of rife anti-Semitism. During the Nazi occupation of Hungary in 1944, he avoided deportation to concentration camps (most of his family did not survive), and later dramatically escaped from Hungary to Austria in late 1956, following the Soviet invasion. Ligeti's personal experiences of the brutality of the Nazis and Communists left him with a healthy suspicion of authoritarian regimes and dogmatic positions, whether political or artistic.

His arrival in the West brought him into contact with the European avant-garde, a new source of inspiration (the music of composers such as Stockhausen, Nono and Boulez had been difficult to obtain in Hungary). Over time, however, the hegemony of serialism became increasingly oppressive to a composer whose music displayed an essential tendency towards experimentation, maverick dissent and stylistic diversity—each piece having its own rules. Later during the 1970s, Ligeti became equally suspicious of resurgent neo-romanticism—a reaction against the avant-garde that to him seemed retrograde, saccharine and insouciant. His 'flirtation' with minimalism (as in *Selbstportrait mit Reich und Riley*) did not last long, and after the completion of his opera *Le grand macabre* (completed in 1977), a five-year compositional

silence ensued. It was during this period that an extensive search for a new stylistic path took hold.

Unlike major piano-étude composers such as Chopin, Liszt, Rachmaninov and Debussy, Ligeti was no composer-pianist in the traditional sense. He began piano lessons relatively late, aged fourteen, and *Musica ricercata* (1951–53) was his only previous significant work for solo piano. Yet it was his newly regular contact with the piano while teaching at Hamburg's Hochschule für Musik und Theater (in 1973 he had been appointed professor of composition) that proved an important catalyst for the composition of *Monument*, *Selbstportrait*, *Bewegung* for two pianos (1976), the Trio for violin, horn and piano (1982), and the *Études*. Ligeti himself spoke of the physical pleasure of playing the piano, and its essential role in his compositions for the instrument:

I lay my ten fingers on the keyboard and imagine music. My fingers copy this mental image as I press the keys, but this copy is very inexact: a feedback emerges between ideas and tactile/motor execution. This feedback loop repeats itself many times, enriched by provisional sketches . . . The result sounds completely different from my initial conceptions: the anatomical reality of my hands and the configuration of the piano keyboard have transformed my imaginary constructs.

The availability of a piano was just one of many important factors in the genesis of the *Études*. In 1980 Ligeti discovered the complex polyrhythmic *Studies for player piano* by the American composer Conlon Nancarrow (1912–1997)—pieces that, despite being mostly unplayable by a solo pianist, opened new imagined avenues for virtuosity. Also around that time, Ligeti became fascinated, via the work of ethnomusicologist Simha Arom, by African polyphony, particularly music of Banda–Linda horn ensembles. One of Ligeti's composition students, the Puerto

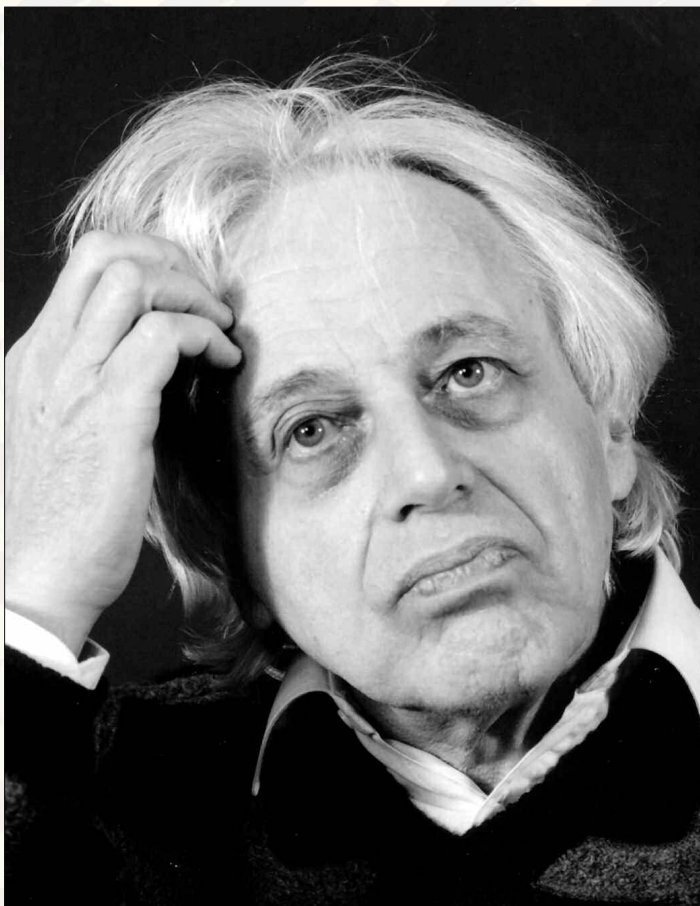
Rican Roberto Sierra, brought recordings of Latin American music to class for discussion. Add these musical discoveries to Ligeti's knowledge of the Western canon (including fourteenth-century *ars subtilior* and Renaissance polyphony), Balinese gamelan, the jazz of Bill Evans and Thelonious Monk, and Eastern European folk traditions, and the panorama of Ligeti's musical inspirations acquires awe-inspiring and encyclopaedic proportions. In addition, Ligeti's extra-musical interests encompassed mathematics, science, literature and visual art; hence mathematical chaos theory and fractal geometry (as developed by Edward Norton Lorenz and Benoit Mandelbrot respectively), the 'impossible drawings' of Escher, and the metaphorical writings of Jorge Luis Borges and Lewis Carroll also emerged as pivotal sources of ideas.

Ligeti himself spoke of imagining in the *Études* 'highly emotive music of high contrapuntal and metric complexity, with labyrinthine branches and perceptible melodic forms, but without any "back to" gesture, not tonal but not atonal either.' The pianistic consequences are fearsome indeed, far exceeding the dexterity and acrobatics required to perform études by Chopin and Liszt. Although *Vertige* and *Der Zauberlehrling* take traditional pianistic techniques to new extremes (double notes and rapid repeated notes respectively), an entirely new virtuosity in many of the *Études* evolves from complex textures in which the independent pulsation of melodic lines, harmonies and rhythms is paramount. It is more a question of 'brain-splitting' than 'finger-breaking', the performer's two hands frequently tasked with maintaining discrete and fully independent patterns of pitch class, articulation, accentuation and rhythm. Every register of the piano, from the very lowest key to the very highest, is deployed to full effect, from the softest whispers to the most violent and brutal outbursts, just as the full range of human emotion (including a sense of irony and humour) is explored.

*Désordre* ('Disorder') is an ingenious representation of mathematical chaos in the form of a rapid-pulsation study. With the left hand confined to the black keys (pentatonic scale) and the right to the white keys (suggesting Locrian mode), each hand begins an accented melody accompanied by a stable quasi-*aksak* ('limping') rhythmic figure of 3+5 quavers. After only four bars the right-hand pattern loses a quaver, a small perturbation that is repeated at regular intervals, resulting in a growing asynchrony of the left- and right-hand melodies. Concurrent with this process, the melodic material itself is gradually compressed; the aural experience is of entrapment in a maelstrom, the feeling of an uncontrollable accelerando and a climactic implosion or collapse of the material at the extreme ends of the keyboard. The final pages re-establish the opening stable figure in the upper half of the piano, but the texture becomes chaotic again, the left hand this time gaining a quaver note and engendering asynchrony in the opposite direction.

*Cordes à vide* ('Open strings') is reflective in character, proceeding through gently falling cascades of quavers in perfect-fifth intervals that create a kaleidoscopic multi-coloured harmonic 'impressionism'. Rhythmic compression of the quavers to progressively shorter note values creates a gradual intensification that reaches a climax at the very top of the piano before plunging to the depths of the bass (reminiscent of Ligeti's orchestral work *Atmosphères*). Towards the end, murmured demisemiquaver bass passages accompany a lamenting horn call and its fragmented echoes.

*Touches bloquées* ('Blocked keys') uses a technique already explored in Ligeti's *Selbstportrait* for two pianos. The incessant quaver continuum, taken by alternate hands and played 'as fast as possible' (or 'even faster!'), stutters sporadically when some of the keys required are obstructed. Respite from the frenetic passagework is provided by a



GYÖRGY LIGETI

comic episode of deliberately unsuccessful octaves, reminiscent of clowns 'who pretend to be unable to execute some feat that they can really perform wonderfully'.

Capricious and witty, *Fanfares* develops increasingly complex patterns of quasi-traditional major and minor fanfare motifs over a persistent *aksak* ostinato rhythm of 3+2+3 quavers that repeats 208 times and lasts the entire duration of the study. There is much variety, vitality and charm here, achieved by rhythmic displacement, dynamic contrasts and daring registral effects. Are we hearing

Bartókian rhythms (the original title was *Bartoque*) or echoes of Latin American salsa? By contrast, *Arc-en-ciel* ('Rainbow') is slow and contemplative, marked with a flexible tempo that should fluctuate 'as in jazz'.

*Automne à Varsovie* ('Autumn in Warsaw'), dedicated 'à mes amis Polonais' at a time of political struggle in Poland, is an extended étude where Johannes Ockeghem's prolation technique (a single motif proceeding simultaneously at different speeds in different voices), pulsating African polyrhythm and Ligeti's characteristic *lamento* motif (inspired by the Romanian *bocet*—a funeral lament chanted by professional mourners) combine in a nostalgic and ultimately tragically ruptured musical canvas.

The allusion to the harmonic and timbral world of Debussy in Ligeti's second book of *Études* is achieved obliquely by reference to a musical orient. *Galamb borong* may mean 'melancholic pigeon' in Hungarian, but the title is also mock Balinese, reflecting the étude's 'fake gamelan' world. Here Ligeti superimposes the two possible whole-tone scale collections, one in each hand, yielding harmonic false relations that seem to mimic non-Western tuning systems. Later in the second book, *Entrelacs* ('Interlacing') espouses a similar principle, though there the independent melodic lines (more than one in each hand) reach a new and bewildering level of layered complexity. Both *Entrelacs* and *Der Zauberlehrling* ('The sorcerer's apprentice'), the latter an étude of dizzyingly rapid note repetition, are dedicated to the French pianist Pierre-Laurent Aimard, who worked extensively with the composer over a long period of time and who is closely associated with this music. However, one should not forget the German pianist Volker Banfield, dedicatee of *L'escalier du diable* and *Fém*, who also gave important early performances of the *Études*.

'Fém' means 'metal' in Hungarian, and also resembles 'fény' ('light'), both reflective of this étude's bright, hard-edged metallic sound. Ligeti would surely have been aware

that 'fem' also means 'five' in Swedish (his opera *Le grand macabre* had been premiered in Stockholm with a Swedish translation of the libretto)—a translation of the original French title, *Quintes*, that reflects the perfect-fifth-dyad material. This material is arranged, as in *Désordre*, with a different rhythmic structure in each hand. The allusion to Banda–Linda polyphony here is notable, as is the peaceful coda where the original material is presented in a distant slow-motion pianissimo. *Vertige* is perhaps the most difficult étude of all, consisting of waves of rapid falling chromatic scales that intercept and interrupt each other at different time intervals. Like *Vertige*, *L'escalier du diable* ('The devil's staircase') and *Coloana infinită* ('Infinite column') explore the phenomenon of spirals in nature, in man-made objects and in sound. *L'escalier* is based on a vigorous *aksak* rising chromatic figure with tritonal echoes (in pre-Baroque Western musical history the tritone interval was believed to evoke the devil), inspired also by mathematical Cantor sets and a particularly exhausting and drenched bicycle ride up the cliffs of Santa Barbara in the face of a violent storm. *Coloana infinită* takes its name from Constantin Brâncuși's thirty-five-metre-high sculpture, located in Târgu Jiu. This brutally dense and compact étude maintains its vertiginous trajectory through two-part 'crawling' patterns in each hand that overlap, cross and with constant crescendo sustain the illusion of continuous ascent.

Book 3 was left incomplete as Ligeti's health deteriorated, and of plans for at least six études only four were realized. No easier to perform than the études of the earlier books, the textures here are more economical, white notes dominating (*White on white* and *Canon*), and based on strict canon in all except *Pour Irina*. Common to all except *À bout de souffle* ('Out of breath') is the division of each étude into sections of slower and faster tempi. Expanding upon the feeling of *En suspens*, the only slow étude in Book 2, there is an enigmatic quality to these final piano pieces, the last two études dissipating their energy with short, slow-motion codas that (unlike in *Fém*) remain unresolved, as though asking questions but offering no answers.

On a personal note, the process of preparing and repeatedly performing the *Études* over several years has been an exhilarating and exhausting venture. For all their technical pyrotechnics, I have always believed that they must not become an aural-visual spectacle, a Herculean tour de force that can leave audiences stunned by achievement yet left in the cold. As E D Hirsch might explain, we must not ignore the 'ghost in the musical machine' or imagine that 'the problems of interpretation will be resolved into operational procedures'. Putting the emotional and evocative power of these pieces centre stage despite their intransigent virtuosity is—for me at least—the ultimate challenge laid down by these extraordinary works.

DANNY DRIVER © 2021

## DANNY DRIVER

One of Britain's most respected pianists, Danny Driver has achieved international recognition for his sophistication, refinement and musical depth. His studies at Cambridge University and at the Royal College of Music inspired his holistic approach to performance, and have enabled him to cultivate a broad repertoire encompassing three centuries of music, from J S Bach and Handel to György Ligeti and Thomas Adès.

Driver's performance schedule takes him across the UK, Europe, North America and the Far East. He has appeared as soloist with the Hallé, Bournemouth Symphony, BBC Scottish Symphony, Royal Philharmonic, American Symphony, Hong Kong Pro Arte and Minnesota orchestras among others, and has twice appeared as soloist at the BBC Proms. In recital he is a regular performer at London's Wigmore Hall, Music Toronto, New York's Bard Music Festival, and at UK festivals such as Lammermuir and Lichfield, having also made debuts at the Southbank Centre's International Piano Series in London, and at the Salle Bourgie in Montreal. Driver's passion for chamber music is reflected in his enjoyment of long-standing musical partnerships with violinist Chloë Hanslip, cellist Oliver Coates and bass-baritone Christian Immler.

Driver's solo recordings on the Hyperion Records label have received widespread acclaim, including Gramophone Award nominations, National Public Radio's Top Ten Classical CDs of 2010, and Limelight Magazine's Instrumental Disc of the Year in 2014. Previously released recordings include music by Handel, C P E Bach, Beethoven,



© Kaupo Kikkas

Schumann, Balakirev, Amy Beach, Cécile Chaminade and Leonard Bernstein, as well as authoritative advocacy of neglected British names such as York Bowen, Dorothy Howell, Benjamin Dale and Erik Chisholm.

Danny Driver lives in London with his family. Outside performing he teaches a small class of advanced pianists at the Royal College of Music.

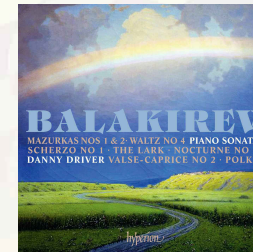


*Some other recordings by Danny Driver*

MILI BALAKIREV (1837–1910)

**Piano Sonata & other works** CDA67806

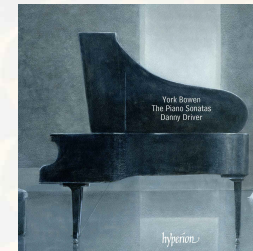
‘Delightful interpretations of Mily Balakirev ... impressive playing throughout ensures that your finger won’t stray far from the replay button’ (*The Observer*)  
‘Bravo to Hyperion for championing this music and to Driver for playing it with such sensitivity, polish and élan’ (*The Daily Telegraph*)



YORK BOWEN (1884–1961)

**Piano Sonatas** CDA67751/2

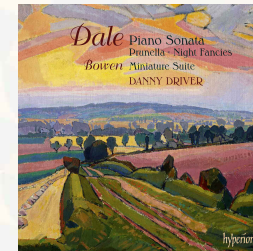
‘No better example of Hyperion’s founding principles could be imagined than this disc of three premiere recordings contributing to the first survey of the complete sonatas by an unjustly neglected composer ... Danny Driver is the ideal advocate for this glorious music, playing with razor-sharp articulation and a rich, organ-like sonority ... an artist who is able to transcend the sterile surrounds of the studio and give ‘real’ performances’ (*Gramophone*)



BENJAMIN DALE (1885–1943)

**Piano Music** CDA67827

‘Here is a disc to warm the hearts and minds of those who treasure romantic nostalgia ... Benjamin Dale’s hugely ambitious and unwieldy Piano Sonata is assuredly not for lovers of economy ... it is doubtful that [the sonata] has ever been played with a more shining commitment than by Danny Driver. His performance ranges from thundering rhetoric to a whispering poetic delicacy ... a pianist of such magical warmth and finesse ... this issue is as moving as it is superlative’ (*Gramophone*)

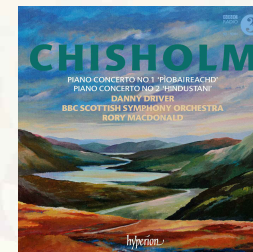


ERIK CHISHOLM (1904–1965)

**Piano Concertos** CDA67880

with BBC SCOTTISH SYMPHONY ORCHESTRA / RORY MACDONALD

‘It would be difficult to over-praise this wonderfully enterprising disc’ (*Gramophone*)  
‘Radical, visionary ... Chisholm was himself a formidable pianist, and both Concertos teem with the kind of brilliant bravura keyboard writing that is meat and drink to Driver. The orchestration is colourfully obstreperous, but conductor Rory Macdonald has it well in hand. Revelatory’ (*BBC Music Magazine*)





Recorded in St Silas the Martyr, Kentish Town, London, on 28–30 October 2019

Recording Engineer DAVID HINITT

Recording Producer ANDREW KEENER

Piano STEINWAY & SONS

Piano Technician JOHN ELLIOTT

Booklet Editor TODD HARRIS

Executive Producer SIMON PERRY

© & © Hyperion Records Ltd, London, MMXXI

Front illustration: *Autumn* (1985) by Emil Parrag (1925–2019)

Private Collection / Bridgeman Images

Copyright subsists in all Hyperion recordings and it is illegal to copy them, in whole or in part, for any purpose whatsoever, without permission from the copyright holder, Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England. Any unauthorized copying or re-recording, broadcasting, or public performance of this or any other Hyperion recording will constitute an infringement of copyright. Applications for a public performance licence should be sent to Phonographic Performance Ltd, 1 Upper James Street, London W1F 9DE

## LIGETI LES 18 ÉTUDES

**C**OMPOSÉES AU COURS DES ANNÉES 1980 et 1990, les *Études* de Ligeti sont déjà devenues des classiques modernes, retenant l'attention des pianistes, compositeurs et auditeurs de musique contemporaine dans le monde entier. Elles sont tout autant redoutées pour la rigueur et l'intransigeance absolues de leurs exigences techniques qu'elles sont appréciées pour leur ingéniosité musicale, leur remarquable originalité, leur éventail varié de sensation, leur accessibilité à un vaste auditoire et l'étonnante diversité d'inspirations et de résonances musicales et non musicales.

Juif hongrois dans des régions de langue roumaine à une époque où sévissait l'antisémitisme, Ligeti a atteint l'âge adulte comme un étranger dans l'agitation politique des années 1920 et 1930. Sous l'occupation nazie de la Hongrie en 1944, il évita la déportation dans des camps de concentration (la majeure partie de sa famille ne survécut pas), puis il quitta de façon dramatique la Hongrie pour l'Autriche à la fin de l'année 1956, à la suite de l'invasion soviétique. Les expériences personnelles de Ligeti face à la violence des nazis et des communistes lui laissèrent une saine méfiance des régimes autoritaires et des positions dogmatiques, qu'elles soient politiques ou artistiques.

Son arrivée à l'Ouest le mit en relation avec l'avant-garde européenne, une nouvelle source d'inspiration (la musique de compositeurs comme Stockhausen, Nono et Boulez avait été difficile à obtenir en Hongrie). Toutefois, au fil du temps, l'hégémonie du sérialisme devint de plus en plus oppressante pour un compositeur dont la musique révélait une tendance fondamentale à l'expérimentation, à la contestation non-conformiste et à la diversité stylistique—chaque pièce ayant ses propres règles. Plus tard, au cours des années 1970, Ligeti commença à se méfier aussi de la résurgence du néoromantisme—une réaction contre l'avant-garde qui lui semblait rétrograde, mièvre

et insouciant. Son « flirt » avec le minimalisme (comme dans *Selbstportrait mit Reich und Riley*) fut de courte durée et, après avoir terminé son opéra *Le grand macabre* (achevé en 1977), suivit un silence de cinq ans en matière de composition. C'est au cours de cette période qu'il entra dans la recherche approfondie d'une nouvelle approche stylistique.

Contrairement aux grands compositeurs d'études pour piano comme Chopin, Liszt, Rachmaninov et Debussy, Ligeti n'était pas un pianiste compositeur au sens traditionnel du terme. Il commença à prendre des leçons de piano relativement tard, à quatorze ans, et *Musica ricercata* (1951–53) était sa seule œuvre importante antérieure pour piano seul. Pourtant, ce sont ses nouveaux rapports réguliers avec le piano lorsqu'il enseignait à la Hochschule für Musik und Theater de Hambourg (en 1973, il avait été nommé professeur de composition) qui s'avèrent un catalyseur important pour la composition de *Monument*, *Selbstportrait*, *Bewegung* pour deux pianos (1976), du Trio pour violon, cor et piano (1982), et des *Études*. Ligeti lui-même parlait du plaisir physique de jouer du piano et de son rôle essentiel dans ses compositions pour cet instrument :

Je pose mes dix doigts sur le clavier et j'imagine la musique. Mes doigts reproduisent cette image mentale lorsque j'enfonces les touches, mais cette copie est très inexacte : une rétroaction émerge entre les idées et l'exécution tactile/motrice. Cette rétroaction se répète de nombreuses fois, enrichie par des esquisses provisoires ... Le résultat est totalement différent de ma conception initiale : la réalité anatomique de mes mains et la configuration du clavier du piano ont transformé mes constructions imaginaires.

La disponibilité d'un piano ne fut que l'un des nombreux facteurs importants dans la genèse des *Études*. En 1980,

Ligeti découvrit les *Études* polyrythmiques complexes pour piano mécanique du compositeur américain Conlon Nancarrow (1912–1997)—des pièces qui, bien qu’elles soient pour la plupart injouables par un pianiste seul, ouvraient des perspectives nouvelles en matière de virtuosité. C’est également vers cette période que Ligeti commença à se passionner, grâce à l’œuvre de l’ethnomusicologue Simha Arom, pour la polyphonie africaine, en particulier la musique des ensembles de trompes Banda–Linda. L’un des élèves de composition de Ligeti, le Portoricain Roberto Sierra, apporta en classe des enregistrements de musique latino-américaine pour en discuter. Ajoutez ces découvertes musicales aux connaissances qu’avait Ligeti du canon occidental (y compris l’*ars subtilior* du XIV<sup>e</sup> siècle et la polyphonie de la Renaissance), du gamelan balinaï, du jazz de Bill Evans et Thelonious Monk, et des traditions folkloriques d’Europe de l’Est, et le panorama des inspirations musicales de Ligeti prend des proportions impressionnantes et encyclopédiques. En outre, ses centres d’intérêt extramusicaux englobaient les mathématiques, la science, la littérature et les arts visuels ; d’où la théorie du chaos mathématique et la géométrie fractale (comme elles ont été développées respectivement par Edward Norton Lorenz et Benoit Mandelbrot), les « dessins impossibles » d’Escher et les écrits métaphoriques de Jorge Luis Borges et Lewis Carroll qui émergent aussi comme des sources essentielles d’idées.

Ligeti lui-même parlait d’imaginer dans les *Études* « une musique très émouvante d’une grande complexité contrapuntique et métrique, un labyrinthe avec des formes mélodiques perceptibles, mais sans le moindre regard vers le passé, pas tonale mais pas atonale non plus ». Les conséquences pianistiques sont vraiment redoutables, dépassant de loin la dextérité et les acrobaties requises pour jouer les études de Chopin et de Liszt. Même si *Vertige* et *Der Zauberlehrling* poussent les techniques pianistiques

traditionnelles vers de nouveaux extrêmes (doubles notes et notes rapides répétées respectivement), une virtuosité entièrement nouvelle dans bon nombre de ces *Études* se développe à partir de textures complexes où la pulsation indépendante des lignes mélodiques, des harmonies et des rythmes est primordiale. Il s’agit davantage d’un « fractionnement du cerveau » que d’une « rupture des doigts », les deux mains de l’instrumentiste ayant souvent pour mission de maintenir certains schémas distincts et totalement indépendants en matière de tessiture, d’articulation, d’accentuation et de rythme. Tous les registres du piano, de la touche la plus grave à la plus aiguë, sont utilisés à plein effet, des murmures les plus doux aux éclats les plus violents et brutaux, exactement comme une exploration de l’ensemble des émotions humaines (y compris le sens de l’ironie et de l’humour).

*Désordre* est une représentation ingénieuse du chaos mathématique sous la forme d’une étude de pulsation rapide. Avec la main gauche limitée aux touches noires (gamme pentatonique) et la main droite aux touches blanches (suggérant le mode locrien), chaque main commence une mélodie accentuée accompagnée par une figure rythmique quasi-*aksak* (« boiteuse ») de 3+5 croches. Après seulement quatre mesures, la figure de la main droite perd une croche, une petite perturbation qui se répète à intervalles réguliers, entraînant une asynchronie croissante des mélodies de la main gauche et de la main droite. Parallèlement à ce processus, le matériel mélodique lui-même est peu à peu condensé ; l’expérience auditive donne l’impression d’être pris au piège dans un tourbillon, la sensation d’un accélération incontrôlable et d’une implosion ou d’un effondrement décisif du matériel aux extrémités du clavier. Les dernières pages rétablissent la figure initiale stable dans la moitié supérieure du piano, mais la texture redevient chaotique, la main gauche gagnant cette fois

une croche et engendrant de l'asynchronisme dans la direction opposée.

*Cordes à vide* a un caractère réfléchi, traversant des cascades de croches qui descendent doucement en intervalles de quintes parfaites, créant un « impressionnisme » harmonique kaléidoscopique aux multiples couleurs. La compression rythmique des croches en valeurs de note de plus en plus courtes donne lieu à une intensification progressive qui atteint un sommet tout en haut du piano avant de plonger dans les profondeurs de la basse (ce qui fait penser à l'œuvre pour orchestre de Ligeti *Atmosphères*). À la fin, des passages en triples croches murmurées à la basse accompagnent une sonnerie de cor qui se lamente et ses échos fragmentés.

*Touches bloquées* utilise une technique déjà explorée dans *Selbstportrait* pour deux pianos de Ligeti. L'incessant continuum de croches, jouées par les mains en alternance et « aussi vite que possible » (ou « encore plus vite » !), bégaye sporadiquement lorsque certaines des touches requises sont obstruées. Un épisode comique d'octaves délibérément manquées crée un peu de répit à ces traits frénétiques, ce qui fait penser aux clowns « qui se prétendent incapables d'accomplir un tour de force qu'ils peuvent parfaitement exécuter en réalité ».

Fantasques et spirituelles, *Fanfares* développe des schémas de plus en plus complexes de motifs de fanfare quasi-traditionnels en majeur et mineur sur un rythme *aksak* ostinato persistant de 3+2+3 croches qui se répète 208 fois et dure tout au long de cette étude. Il y a ici beaucoup de diversité, de vitalité et de charme, obtenus par déplacement rythmique, par des contrastes de nuances et des effets audacieux de registres. Entend-on des rythmes bartókiens (le titre original était *Bartoque*) ou des échos de salsa latino-américaine ? En revanche, *Arc-en-ciel* est lent et contemplatif, marqué par un tempo souple qui doit fluctuer « comme dans le jazz ».

*Automne à Varsovie*, dédié « à mes amis Polonais » à une époque de lutte politique en Pologne, est une longue étude où la technique de prolation de Johannes Ockeghem (un seul motif qui se déroule simultanément à différentes vitesses à différentes voix), la polyrythmie africaine entraînante et le motif du *lamento* caractéristique de Ligeti (inspiré par le *bocet* roumain—un chant de lamentation funèbre psalmodié par des pleureuses professionnelles) se combinent dans un canevas musical nostalgique et en fin de compte tragiquement éclaté.

L'allusion à l'univers harmonique et timbral de Debussy dans le second livre d'*Études* de Ligeti provient indirectement d'une référence à un orient musical. *Galamb borong* peut signifier « pigeon mélancolique » en hongrois, mais le titre est également du faux Balinais, reflétant l'univers de « gamelan simulé » de cette étude. Ici, Ligeti superpose les deux ensembles possibles de gammes par tons entiers, une à chaque main, produisant de fausses relations harmoniques qui semblent imiter des systèmes d'accord extra-occidentaux. Plus tard dans le second livre, *Entrelacs* embrasse un principe analogue, mais là les lignes mélodiques indépendantes (plusieurs à chaque main) atteignent un nouveau niveau déconcertant de complexité multicouche. *Entrelacs* comme *Der Zauberlehrling* (« L'apprenti sorcier »), cette dernière une étude de répétition de notes d'une rapidité vertigineuse, sont dédiées au pianiste français Pierre-Laurent Aimard, qui travailla beaucoup et pendant longtemps avec le compositeur et qui est étroitement associé à cette musique. Néanmoins, il ne faut pas oublier le pianiste allemand Volker Banfield, dédicataire de *L'escalier du diable* et de *Fém*, qui donna aussi d'importantes premières exécutions des *Études*.

Le mot « fém » signifie « métal » en hongrois et ressemble aussi à « fény » (« lumière »), reflétant tous deux une sonorité métallique très dure et brillante.

Ligeti devait sûrement savoir que « fem » voulait aussi dire « cinq » en suédois (son opéra *Le grand macabre* avait été créé à Stockholm avec une traduction suédoise du livret)—une traduction du titre original français, *Quintes*, qui reflète le matériel constitué d'une dyade de quintes parfaites. Ce matériel est arrangé, comme dans *Désordre*, avec une structure rythmique différente à chaque main. On remarquera ici l'allusion à la polyphonie Banda—Linda, de même que la paisible coda où le matériel original est présenté dans un pianissimo ralenti éloigné. *Vertige* est peut-être l'étude la plus difficile de toutes, avec ses vagues de gammes chromatiques descendantes rapides qui s'interceptent et s'interrompent à différents intervalles de temps. Comme *Vertige*, *L'escalier du diable* et *Coloana infinită* (« Colonne infinie ») explorent le phénomène de spirales dans la nature, dans les objets fabriqués par l'homme et dans le son. *L'escalier* est basé sur une vigoureuse figure chromatique ascendante *aksak* avec des échos en triton (dans l'histoire de la musique occidentale pré-baroque, on croyait que l'intervalle du triton évoquait le diable), inspirée aussi par des formules mathématiques de Cantor et une balade en vélo particulièrement épuisante et trempée à l'assaut des falaises de Santa Barbara face à une violente tempête. *Coloana infinită* tire son nom de la sculpture de trente-cinq mètres de haut de Constantin Brâncuși, située à Târgu Jiu. Cette étude brutalement dense et compacte conserve sa trajectoire vertigineuse au travers de motifs à deux voix « rampants » à chaque main qui se chevauchent, se croisent et, avec un crescendo constant, entretiennent l'illusion d'une ascension continue.

Le Livre 3 fut laissé inachevé car la santé de Ligeti se détériora, et au lieu de six études projetées, seules quatre furent réalisées. Pas plus faciles à jouer que les études des précédents livres, les textures sont ici plus concises, les notes blanches dominant (*White on white* et *Canon*), et toutes sont basées sur un canon strict sauf *Pour Irina*. À l'exception de *À bout de souffle*, toutes ces études sont divisées en sections plus lentes et plus rapides. Développant le sentiment d'*En suspens*, la seule étude lente du Livre 2, il y a quelque chose d'énigmatique dans ces dernières pièces pour piano, les deux dernières études gaspillant leur énergie avec de courtes codas au ralenti qui (contrairement à *Fém*) restent non résolues, comme si elles posaient des questions mais ne proposaient aucune réponse.

À titre personnel, le processus de la préparation et du jeu réitéré des *Études* depuis plusieurs années a été une expérience exaltante et épuisante. Malgré tous leurs feux d'artifice techniques, j'ai toujours cru qu'elles ne devaient pas devenir un spectacle sonore et visuel, un tour de force herculéen pouvant laisser les auditeurs stupéfaits d'un tel exploit mais pourtant livrés à eux-mêmes. Comme pourrait l'expliquer E D Hirsch, nous ne devons pas ignorer le « fantôme dans la machine musicale » ou imaginer que « les problèmes d'interprétation se résoudre en procédures opérationnelles ». Placer la puissance émotionnelle et évocatrice de ces pièces sur le devant de la scène malgré leur virtuosité intransigeante est—tout au moins pour moi—le défi ultime lancé par ces œuvres extraordinaires.

DANNY DRIVER © 2021  
Traduction MARIE-STELLA PÂRIS

## LIGETI DIE 18 ETÜDEN

**K**OMPONIERT in den 1980er und 1990er Jahren, sind Ligetis *Etüden* bereits moderne Klassiker, die von Pianisten, Komponisten und dem Publikum der zeitgenössischen Musik weltweit interessiert aufgenommen werden. Sie werden zugleich aufgrund ihrer kompromisslosen Strenge und der unnachgiebigen technischen Anforderungen gefürchtet, und für ihren musikalischen Einfallsreichtum, ihre außerordentliche Originalität, Reichweite und Gefühlsvielfalt, sowie ihre Zugänglichkeit für ein großes Publikum und die erstaunliche Mannigfaltigkeit musikalischer und nicht-musikalischer Inspirationen und Anklänge gefeiert.

Ligeti wuchs in den politisch turbulenten 1920er und 1930er Jahren als Außenseiter auf—nämlich als ungarischer Jude in einem rumänischen Sprachgebiet zu einer Zeit, als der Antisemitismus grassierte. Während der deutschen Besetzung Ungarns 1944 konnte er einer Deportation in Konzentrationslager entgehen (der Großteil seiner Familie überlebte nicht) und nach der sowjetischen Invasion gelang ihm eine dramatische Flucht nach Österreich gegen Ende des Jahres 1956. Ligetis persönliche Erfahrungen mit der Brutalität der Nationalsozialisten und der Kommunisten ließen in ihm einen gesunden Argwohn gegenüber autoritären Regimes und dogmatischen Positionen, ob nun politischer oder künstlerischer Art, zurück.

Nach seiner Ankunft im Westen kam er mit der europäischen Avantgarde in Kontakt, eine neue Inspirationsquelle (an Werke von Komponisten wie Stockhausen, Nono und Boulez kam man in Ungarn kaum heran). Im Laufe der Zeit jedoch wurde die Hegemonie des Serialismus zunehmend bedrückend für einen Komponisten, dessen Musik sich stets durch eine Tendenz zum Experimentieren, zum eigenwilligen Widerspruch und zu stilistischer Vielfalt auszeichnete—jedes Stück hat seine eigenen Regeln.

Später, in den 1970er Jahren, beargwöhnte Ligeti ebenso den aufkommenden Neoromantizismus—eine Reaktion gegen die Avantgarde, die ihm rückschrittlich, süßlich und sorglos erschien. Sein „Liebäugeln“ mit dem Minimalismus (so etwa im *Selbstportrait mit Reich und Riley*) war nicht von Dauer, und nachdem er die Oper *Le grand macabre* 1977 fertiggestellt hatte, folgte eine fünfjährige kompositorische Schweigeperiode. Während dieser Zeit fand eine ausgedehnte Suche nach einem neuen stilistischen Weg statt.

Anders als große Klavieretüden-Komponisten wie Chopin, Liszt, Rachmaninow und Debussy nahm Ligeti nicht die Doppelrolle des Komponisten und Pianisten im traditionellen Sinne wahr. Er erhielt erst relativ spät, im Alter von 14 Jahren, seinen ersten Klavierunterricht und die *Musica ricercata* (1951–53) war sein einziges bedeutendes Werk für Klavier solo, das den *Etüden* voranging. Und trotzdem war es sein dann regelmäßiger Kontakt mit dem Klavier in seiner Hamburger Zeit (1973 war er an der Hochschule zum Professor für Komposition berufen worden), der als wichtiger Katalysator für die Entstehung von *Monument*, *Selbstportrait*, *Bewegung* für zwei Klaviere (1976), das Trio für Violine, Horn und Klavier (1982) und die *Etüden* wirken sollte. Ligeti selbst spricht von dem körperlichen Vergnügen beim Klavierspielen, und dessen grundlegende Rolle in seinen Kompositionen für das Instrument:

Ich lege meine zehn Finger auf die Tastatur und stelle mir Musik vor. Meine Finger zeichnen dieses mentale Bild nach, indem ich Tasten drücke, doch die Nachzeichnung ist sehr ungenau: Es entsteht eine Rückkopplung zwischen Vorstellung und Taktil-motorischer Ausführung. So eine Rückkopplungsschleife wird—angereichert durch provisorische Skizzen—sehr oft durchlaufen ...

Das Ergebnis klingt ganz anders als meine ersten Vorstellungen: Die anatomischen Gegebenheiten meiner Hände und die Konfiguration der Klaviertastatur haben meine Phantasiegebilde umgeformt.

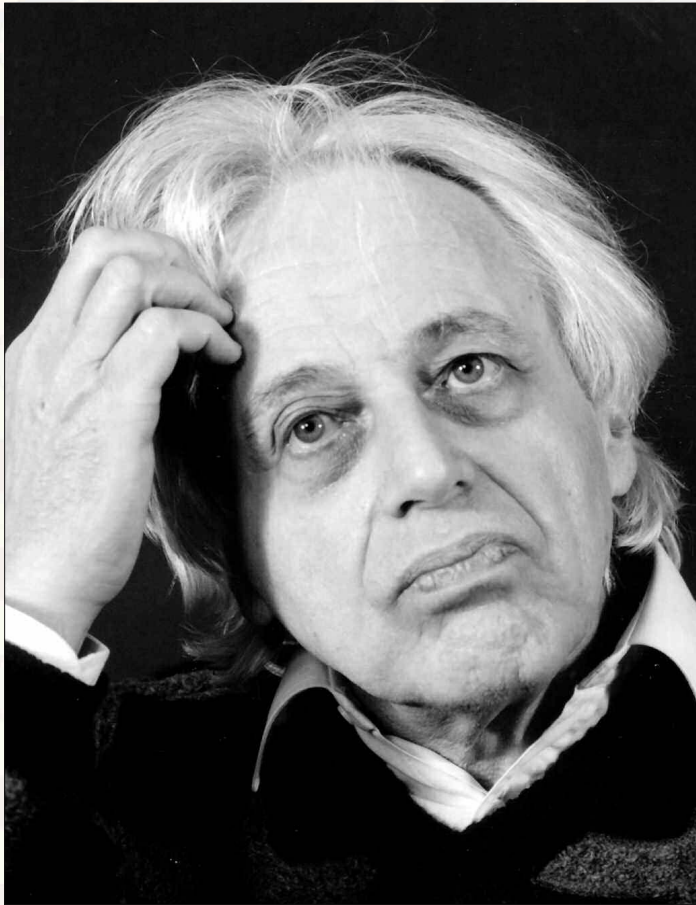
Die Verfügbarkeit eines Klaviers war nur einer von vielen wichtigen Faktoren in der Entstehung der *Etüden*. 1980 entdeckte Ligeti die komplexen polyrhythmischen *Studies for player piano* von dem amerikanischen Komponisten Conlon Nancarrow (1912–1997)—Stücke, die zwar für Solopianisten weitgehend unspielbar sind, aber trotzdem neue phantasiereiche Wege der Virtuosität eröffneten. Etwa zur selben Zeit begeisterte Ligeti sich dank der Arbeit des Musikethnologen Simha Arom für die Polyphonie afrikanischer Stämme, insbesondere die Musik der Banda–Linda Horn-Ensembles. Ein Kompositionsstudent Ligetis, der aus Puerto Rico stammende Roberto Sierra, brachte Aufnahmen lateinamerikanischer Musik zur Diskussion in den Unterricht. So gesellten sich diese musikalischen Entdeckungen zu Ligetis Kenntnis des westlichen Kanons (einschließlich der *Ars subtilior* des 14. Jahrhunderts und der Renaissance-Polyphonie), sowie der balinesischen Gamelanmusik, des Jazz von Bill Evans und Thelonious Monk, der osteuropäischen Volksmusiktraditionen: Inspirationsquellen von eindrucksvollen, geradezu enzyklopädischen Ausmaßen. Darüber hinaus interessierte Ligeti sich außerhalb der Musik für Mathematik, Naturwissenschaften, Literatur und bildende Kunst; daher erwiesen sich die Chaostheorie in der Mathematik und die fraktale Geometrie (jeweils entwickelt von Edward Norton Lorenz, bzw. Benoit Mandelbrot), die „unmöglichen“ Zeichnungen von Escher sowie die metaphorischen Schriften von Jorge Luis Borges und Lewis Carroll ebenfalls als zentrale Ideenquellen.

Ligeti selbst äußerte sich folgendermaßen über die *Etüden*: „Ich stelle mir eine stark affektive, kontrapunktisch

und metrisch sehr komplexe Musik vor, labyrinthhaft verästelt, mit durchhörbaren melodischen Gestalten, doch ohne jeglichen ‚Zurück-zu‘-Gestus, nicht tonal, doch auch nicht atonal.“ Die pianistischen Konsequenzen sind in der Tat beängstigend und überschreiten die Anforderungen der Etüden Liszts und Chopins in Sachen Geschicklichkeit und Fingerakrobatik bei Weitem. Obwohl in *Vertige* und *Der Zauberlehrling* traditionelle pianistische Techniken neue Extreme erfahren (Intervalle und schnelle Tonrepetitionen), entsteht in vielen seiner *Etüden* eine völlig neue Virtuosität aus komplexen Strukturen, in denen das unabhängige Pulsieren von melodischen Linien, Harmonien und Rhythmen von größter Bedeutung ist. Es ist eher eine Frage des „Gehirnteilens“ als des „Fingerbrechens“—die beiden Hände des Interpreten müssen häufig eigenständig und völlig unabhängig voneinander verschiedene Muster der Artikulation, Akzentuierung, Tonklasse und des Rhythmus beibehalten. Alle Register des Klaviers, vom allertiefsten Ton bis zum allerhöchsten, werden voll ausgekostet, vom leisesten Flüstern bis zu gewalttätigen und brutalen Ausbrüchen, und die gesamte Bandbreite menschlicher Emotionen (einschließlich eines Sinns für Humor und Ironie) wird ausgeleuchtet.

*Désordre* („Unordnung“) ist eine geniale Darstellung von mathematischem Chaos in Form einer rasant pulsierenden Studie. Die linke Hand ist auf die schwarzen Tasten (pentatonische Skala) und die rechte auf die weißen Tasten (was den lokrischen Modus andeutet) beschränkt, und beide Hände beginnen jeweils eine akzentuierte Melodie, begleitet von einer stabilen quasi-*aksak* („humpelnden“) rhythmischen Figur von 3+5 Achteln. Nach nur vier Takten verliert die Figur der rechten Hand eine Achtelnote, eine kleine Störung, die sich in regelmäßigen Abständen wiederholt, was zu einer wachsenden Asynchronie der Melodien in den beiden Händen führt. Parallel zu diesem Prozess wird auch das melodische Material selbst





GYÖRGY LIGETI

allmählich komprimiert; die Hörerfahrung ist diejenige des Gefangenseins in einem Strudel, der Eindruck eines unkontrollierbaren Accelerando und einer höhepunktartigen Implosion oder eines Zusammenbruchs des musikalischen Materials an den äußersten Enden der Tastatur. Gegen Ende wird die stabile Anfangsfigur im oberen Register wiederhergestellt, doch wird die Textur dann erneut chaotisch, wobei die linke Hand diesmal eine extra Achtelnote erhält, was eine gegensätzliche Asynchronie entstehen lässt.

*Cordes à vide* („Leere Saiten“) hat einen reflektierenden Charakter; die Musik bewegt sich durch sanft fallende Achtelkaskaden in reinen Quinten, wodurch ein kaleidoskopischer, mehrfarbiger harmonischer „Impressionismus“ entsteht. Eine rhythmische Komprimierung der Achtelnoten in zunehmend kürzere Notenwerte sorgt für eine allmähliche Intensivierung, die am oberen Ende der Klaviatur einen Höhepunkt erreicht, bevor sich die Musik in die Tiefen des Basses stürzt (und damit an Ligetis Orchesterwerk *Atmosphères* erinnert). Gegen Ende begleiten murmelnde Zweiunddreißigstel-Passagen im Bass ein klagendes Hornsignal und dessen fragmentierte Echos.

In *Touches bloquées* („Blockierte Tasten“) kommt eine Technik zum Einsatz, die bereits in Ligetis *Selbstportrait* für zwei Klaviere durchleuchtet wurde. Das unaufhörliche Achtelkontinuum, welches von beiden Händen abwechselnd und „so schnell wie möglich“ (oder „noch schneller“!) gespielt wird, kommt zuweilen ins Stottern, wenn einige der erforderlichen Tasten versperert sind. Erholung von diesen frenetischen Passagen stellt sich dank einer komischen Episode von absichtlich erfolglosen Oktaven ein, die an Clowns erinnern, „die so tun, als könnten sie eine bestimmte Leistung nicht ausführen, die sie in Wirklichkeit sehr wohl beherrschen“.

Die *Fanfares* sind kapriziös und geistreich und entwickeln zunehmend komplexe Strukturen aus quasi traditionellen Dur- und Moll-Fanfaresmotiven über einem hartnäckigen *aksak*-Ostinato mit 3+2+3 Achteln, das 208 Mal wiederholt wird und die gesamte Etüde hinweg erklingt. Es gibt viel Abwechslung, Vitalität und Charme, was durch rhythmische Verschiebungen, dynamische Kontraste und gewagte Registereffekte erzeugt wird. Hören wir Bartók'sche Rhythmen (der ursprüngliche Titel lautete *Bartoque*) oder Echos von latein-amerikanischem Salsa? Im Gegensatz dazu ist *Arc-en-ciel* („Regenbogen“) langsam und nachdenklich gehalten

und zeichnet sich durch ein flexibles Tempo aus, das „wie im Jazz“ schwanken soll.

*Automne à Varsovie* („Herbst in Warschau“), ist „à mes amis Polonais“ gewidmet und entstand zu einer Zeit politischer Unruhen in Polen. Es handelt sich dabei um eine erweiterte Etüde, in der Johannes Ockeghems Prolationstechnik (ein einzelnes Motiv wird gleichzeitig in verschiedenen Stimmen und in verschiedenen Tempi entwickelt), pulsierende afrikanische Polyrhythmen und Ligetis charakteristisches Lamentomotiv (inspiriert von dem rumänischen *Bocet*—eine von professionellen Trauernden gesungene Klage) sich zu einem nostalgischen und letztendlich tragisch-zerrissenen musikalischem Gewebe zusammenschließen.

Die Anspielung auf die harmonische und klangliche Welt Debussys in Ligetis zweitem *Etüden*-Band erfolgt indirekt, indem er sich auf einen musikalischen Orient bezieht. *Galamb borong* mag auf Ungarisch „melancholische Taube“ bedeuten, doch repräsentiert der Titel gleichzeitig ein Schein-Balinesisch, womit die „Schein-Gamelanwelt“ der Etüde widergespiegelt wird. Hier überlagert Ligeti die beiden möglichen Ganzton-Skalen, eine in jeder Hand, wodurch sich Querstände ergeben, die nichtwestliche Stimmungssysteme nachzuahmen scheinen. Später im zweiten Band kommt in *Entrelacs* („Verwoben“) ein ähnliches Prinzip zum Ausdruck, obwohl hier die unabhängigen melodischen Linien (mehr als eine pro Hand) einen neuen und verwirrenden Grad an geschichteter Komplexität erreichen. Sowohl *Entrelacs* als auch *Der Zauberlehrling*, letzterer eine Etüde mit schwindelerregend schnellen Tonrepetitionen, sind dem französischen Pianisten Pierre-Laurent Aimard gewidmet, der mit dem Komponisten über einen langen Zeitraum hinweg intensiv zusammenarbeitete und dessen Musik eng verbunden ist. Allerdings sollte hier auch der deutsche Pianist Volker Banfield—Widmungsträger von *L'escalier du diable* und

*Fém*—genannt werden, der ebenfalls wichtige frühe Aufführungen der *Etüden* gegeben hat.

„Fém“ bedeutet „Metall“ im Ungarischen und ähnelt auch dem Wort „fény“ („Licht“)—beide spiegeln den hellen, harten metallischen Klang dieser Etüde wider. Ligeti wusste sicherlich, dass „fem“ im Schwedischen auch „fünf“ bedeutet (seine Oper *Le grand macabre* war in Stockholm mit einer schwedischen Übersetzung des Librettos uraufgeführt worden)—eine Übersetzung des ursprünglich französischen Titels, *Quintes*, mit dem das musikalische Material in Zweiergruppen von reinen Quinten bezeichnet wird. Dieses Material hat, ebenso wie in *Désordre*, in den beiden Händen jeweils unterschiedliche rhythmische Strukturen. Die Anspielung auf die Banda-Linda-Polyphonie ist hier bemerkenswert, ebenso wie die friedliche Coda, wo das Originalmaterial in einem wie aus der Entfernung erklingenden Pianissimo in Zeitlupe erklingt. *Vertige* ist die vielleicht schwierigste Etüde von allen; sie besteht aus Wellen von schnell abfallenden chromatischen Tonleitern, die sich nach unterschiedlich langen Abschnitten gegenseitig abfangen und unterbrechen. Ebenso wie in *Vertige*, wird in *L'escalier du diable* („Die Teufelstreppe“) und *Coloana infinită* („Unendliche Säule“) das Phänomen der Spirale in der Natur, in von Menschenhand geschaffenen Objekten und im Ton betrachtet. *L'escalier* basiert auf einer kräftigen, aufsteigenden chromatischen *aksak*-Figur mit tritonalen Echos (in der westlichen Musikgeschichte vor dem Barock wurde das Tritonus-Intervall mit dem Teufel in Verbindung gebracht), und ist zudem von mathematischen Cantor-Mengen sowie einer besonders anstrengenden und nassen Fahrradtour mitten in einem Sturm zu den Klippen von Santa Barbara hinauf inspiriert. *Coloana infinită* ist benannt nach der 35 Meter hohen Skulptur von Constantin Brâncuși, die sich in Târgu Jiu befindet. Diese brutal dichte und kompakte Etüde verfolgt eine schwindeler-

regende Spur mit zweiteiligen „Krabbel-Motiven“ in beiden Händen, die sich überlappen, kreuzen und mit einem konstantem Crescendo die Illusion des kontinuierlichen Aufstiegs aufrechterhalten.

Der 3. Band blieb aufgrund von Ligetis zunehmend angegriffenem Gesundheitszustand unvollständig, und von den mindestens sechs geplanten Etüden wurden nur vier realisiert. Diese Stücke sind nicht leichter zu spielen als die früheren Etüden; die Anlage ist hier jeweils insgesamt sparsamer, weiße Tasten dominieren (*White on white* und *Canon*) und allen bis auf *Pour Irina* liegt ein strenger Kanon zugrunde. Außer *À bout de souffle* („Außer Atem“) sind alle Etüden jeweils in Abschnitte mit langsameren und schnelleren Tempi unterteilt. Auf die Atmosphäre von *En suspens* (die einzige langsame Etüde des 2. Bandes) bezugnehmend, haben diese letzten Stücke etwas Rätselhaftes an sich. Die abschließenden beiden Etüden zerstreuen ihre Energie mit kurzen Codas in Zeitlupe,

die (anders als bei *Fém*) keine Auflösung gewähren—als stellten sie Fragen, ohne Antworten darauf zu bieten.

In persönlicher Hinsicht war der Prozess der Vorbereitung und das wiederholte Aufführen der *Études* über mehrere Jahre hinweg ein aufregendes und anstrengendes Unterfangen. Trotz aller technischer Brillanz war ich stets der Meinung, dass sie nicht auf ein akustisch-visuelles Spektakel, eine herkulische Tour de Force reduziert werden sollten, die das Publikum zwar atemlos ob der Leistung, aber doch kühl zurücklassen würde. E. D. Hirsch würde dazu wohl anmerken, dass man nicht den „Geist in der Musikmaschine“ außer Acht lassen, noch der Meinung sein sollte, dass „die Probleme der Interpretation sich in Ablaufverfahren auflösen“ würden. In diesen Stücken trotz ihrer unnachgiebigen Virtuosität das Emotionale und Sinnträchtige in den Vordergrund zu stellen bedeutet—zumindest für mich—die ultimative Herausforderung.

DANNY DRIVER © 2021  
Übersetzung VIOLA SCHEFFEL

